

Mathias Mørch

Taiwansk nybølge og minnet om fortiden

Formidling av taiwansk historie i A City of Sadness og A Brighter Summer Day

Masteroppgave i Filmvitenskap

Veileder: Anne Marit Myrstad

Mai 2022

Mathias Mørch

Taiwansk nybølge og minnet om fortiden

Formidling av taiwansk historie i A City of Sadness og A Brighter Summer Day

Masteroppgave i Filmvitenskap
Veileder: Anne Marit Myrstad
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap

Sammendrag

Denne masteroppgaven undersøker hvordan filmene *A City of Sadness* og *A Brighter Summer Day* formidler taiwansk historie gjennom sine filmfortellinger. Oppgaven undersøker den taiwanske historien som det sentrale elementet i filmene og ser på ulike strukturelle og visuelle aspekter for å forstå hvordan den taiwanske etterkrigshistorien formidles og hvorvidt filmene fungerer som enten nasjonalistiske eller nasjonsbyggende kulturelle verk. Analysen av filmene baserer seg på relevant filmteori relatert til nasjonal film og relevansen av historie og minner i historiefilm. Kognitiv filmteori er grunnlaget for analysen av filmenes strukturelle formidling av taiwansk historie. Oppgaven konkluderer med å konstatere viktigheten av filmenes rolle i å formidle historie fra perioder med sensur og deres evne til å bevare et folkeminne som kort tid før filmenes produksjon var vanskelig å diskutere offentlig. Oppgaven belyser hvordan film kan ha en relevant rolle som arena for formidling av historie, spesielt i nasjoner som tidligere har opplevd sensur og mangel på reelle fremstillinger av fortiden.

Abstract

This master's thesis examines how the films *A City of Sadness* and *A Brighter Summer Day* convey Taiwanese history through their film narratives. The thesis examines Taiwanese history as the central element in the films and looks at various structural and visual aspects to understand how Taiwanese post-war history is conveyed and whether the films function as either nationalist or nation-building cultural works. The analysis of the films is based on relevant film theory related to national film and the relevance of history and memories in history film. Cognitive film theory is the basis for the analysis of the films' structural communication of Taiwanese history. The thesis concludes with stating the importance of the films' role in conveying history from periods of censorship and their ability to preserve a public experience that shortly before the films' production was difficult to discuss in public. The thesis sheds light on how film can have a relevant role as an arena for the dissemination of history, especially in nations that have previously experienced censorship and a lack of real representations of the past.

Forord

Jeg vil begynne med å takke min veileder Anne Marit Myrstad for korrekturlesing, tilbakemeldinger og hjelp med litteratursøk for oppgaven. Hjelpen med oppgaven har vært utrolig verdifull gjennom det siste året. En liten takk bør også gå til The Criterion Collection for deres restaurasjon og gjenutgivelse av *A Brighter Summer Day* til det vestlige markedet som førte til mitt første møte med den taiwanske nybølgen er junidag i 2018. Til slutt vil jeg takke instituttet for kunst- og medievitenskap ved NTNU for muligheten til å forme denne oppgaven slik jeg selv ønsket.

Innhold

1. Innledende	5
1. Metode	9
2. Tidligere relevant litteratur	11
Nasjonal film og etnografisk film.....	11
Sjuset og fabula	14
Narrativ og tid.....	17
Skjema	17
Litteratur om Taiwan	18
3. Taiwan – Historie og film	20
Nybølgen – hva, hvorfor, hvordan.....	21
4. Innledende analytisk	28
<i>A City of Sadness</i>	29
<i>A Brighter Summer Day</i>	30
Hvorfor historisk setting?	32
5. Narrativ struktur.....	34
Tekst som formidlingsmetode	34
Struktur – <i>A City of Sadness</i>	38
Struktur – <i>A Brighter Summer Day</i>	44
6. Filmenes stil – en måte å se historie på.....	46
Lange tagninger	48
Repetisjon av motiver.....	49
Klipp, lyd og bilde – 228 hendelsen	51
Klipp, lyd og bilde – Drapet på Guling Street.....	54
To historiske hendelser	55
7. Visualisert historie – historisk atmosfære.....	57
Rekonstruksjon	57

«Periodisk tilbehør» – Kostymer	59
«Periodisk tilbehør» - Objekter, rom og amerikansk kultur	63
Språk	66
Kulturelle praksiser eller væremåter	68
8. Nasjonsbyggende film? Nasjonalistisk film?.....	70
9. Konklusjon	78
10. Referanseliste	81
Litteratur	81
Filmer.....	83

1. Innledende

Vi er alle vant med at film forteller historier. Det er noe nesten all film gjør på en eller annen måte. Enten det er fiksjonsfortellinger om mennesker som utforsker verdensrommet i fremtiden, dramatiske kjærlighetsfortellinger fra storbyene eller dokumentarer om mennesker og steder så fortelles en historie. Vi relaterer gjerne til fortellinger gjennom karakterer, både gjennom hva de gjør og hvordan de er. Det er gjerne bare den helt eksperimentelle filmen som ikke forholder seg til noen konkret fortalt historie eller karakterer og som kan slippe unna å være en historiefortellende film. Denne oppgaven handler om fiksjonsfilm, og som en bred overordnet oversjanger så er dette den typen film folk flest ser. Men fiksjonsfilm er ikke alltid bare det helt fiktive heller. Ikke alt er reiser i verdensrommet, dommedag, action, vampyrer og hemmelige agenter. Mange filmer baserer seg i større eller mindre grad på faktiske mennesker, steder eller hendelser. *Lincoln* (Spielberg, 2012) handler om USAs 16. president Abraham Lincoln, *Full Metal Jacket* (Kubrick, 1987) handler om fiktive karakterer under den virkelige Vietnamkrigen, og *The New World* (Malick, 2005) er en fiksjonalisert fortelling om det første møtet med urbefolkningen i Nord-Amerika. Alle disse filmene forholder seg til virkelige steder, hendelser eller mennesker i ulik grad og de er langt ifra unike i det aspektet. Denne oppgaven skal studere to fiksjonsfilmer som også forholder seg til virkeligheten, og fortiden. Det er filmer som ser tilbake til den historiske virkeligheten. Det er ikke portretter av historiske skikkelser som i *Lincoln*, og i motsetning til denne og *The New World*, er heller ikke tiden filmene er satt til like langt tilbake i tid. De forteller om moderne historie, kun tiår før filmene selv ble skapt, og er derfor portretter av historie man ikke bare har bedre kjennskap til, men som mange fortsatt husker. Jeg skal studere filmene *A City of Sadness* (Hou, 1989) og *A Brighter Summer Day* (Yang, 1991) som begge er filmer som foregår i sine opphavsland Taiwan i tiårene etter andre verdenskrig og slutten på den japanske kolonitiden på øyen. Det er altså en type film som forholder seg til historie mange kan kjenne igjen, og som er knyttet til historien mer i kontekst og omgivelser enn i harde fakta eller personportretter. Det er dramafortellinger som foregår i historisk tid med historisk kontekst, men som utover dette er sine egne fiktive fortellinger som i større eller mindre grad er knyttet til den historiske virkeligheten. Filmene er ikke alene om dette, å plassere dramafortellinger i historisk tid med mer eller mindre tilknytning til historiske hendelser og personer gjøres hele tiden. *Carol* (Haynes, 2015) er satt til 1950-tallets New York uten at filmfortellingen handler om noen sentrale historiske figurer eller hendelser. *Platform* (Zhangke, 2000) derimot, lar den Kinesiske historien bli en faktor i de fiktive karakterenes liv i filmen gjennom at Kinas «open

door policy» på 1970 og 80-tallet drastisk endrer livene til medlemmene av teatergruppen filmen følger. De to filmene som denne oppgaven dreier seg om havner omtrent i samme kategori som denne. Det er fiksjonsfilmer satt til en reell og nylig fortid der historien, i tilfellet av disse filmene Taiwansk historie, har en påvirkning på livene til karakterene vi følger. Filmene er en del av den taiwanske nybølgen, en løst definerbar gruppe filmer fra 1980 og 90-tallet i Taiwan. Denne kulturelle konteksten rundt filmene og filmmiljøet i landet vil bli beskrevet ytterligere i et av oppgavens innledende kapitler. Dette er fordi det gir en nødvendig kontekst til de to valgte filmene og betydningen av det denne oppgaven undersøker. Flere filmer fra denne nybølgen valgte også å sette sine handlinger til etterkrigstiden i landet, selv om denne oppgaven kun forholder seg til to av dem. Andre av filmene var samtidsfilm. Det er flere grunner til at filmene *A City of Sadness* og *A Brighter Summer Day* er de to som er valgt ut for denne oppgaven. For det første er begge de to regissørene bak filmene to av de mest profilerte regissørene fra den Taiwanske nybølgen internasjonalt og har til sammen laget flere av de mest kjente filmene fra landet i perioden som dekker 1980 og 90-tallet. I tillegg er disse filmene relativt lett tilgjengelige for mennesker utenfor Taiwan, noe som dessverre ikke kan sies om mange andre filmer fra nybølgen. Filmene tar selvfølgelig også for seg taiwansk historie, og ikke samtid, noe som var et krav for denne oppgavens problemstilling. Dermed er årsaken til utvalget både basert på omdømme, tilgjengelighet og innhold.

Som med de fleste filmer er det er mange aspekter man kunne undersøkt med disse to filmene. taiwansk nybølgefilm er gjerne gjenkjennelig i sin stilbruk, og mange av de også gjennom sitt syn på et moderne Taiwan i utvikling. For denne oppgaven er det filmenes interaksjon med og implementeringen av den taiwanske historien som er fokus. Grunnet filmenes distanserte forhold til konkrete historiske hendelser, mennesker og steder vil ikke en analyse som ser på likheter og ulikheter mellom taiwansk historie og filmenes fortellinger være spesielt relevant, selv om enkelte ting vil bli studert i konteksten av sine virkelige motparter i historien. Noen form for kvantifisering av hvor mye filmene lærer oss om taiwansk historie er heller ikke aktuelt. For det første er dette tydelig ikke filmenes mål, og for det andre er det å etablere en fiksjonsfilms evne til å undervise tilskueren langt i fra det mest interessante man kan få ut av disse to filmene. Når det er sagt så kommer oppgaven til å ha med i tankene om filmene i noen grad har en slags undervisende faktor, selv om dette ikke blir oppgavens hovedfokus.

Opgaven har til hensikt å studere hvordan taiwansk historie blir brukt som et element i filmen. Problemstillingen blir dermed følgende: «Hvordan formidles taiwansk historie gjennom *A City of Sadness* og *A Brighter Summer Day*?» For denne problemstillingen er også

andre spørsmål relevant å undersøke som en del av det overordnede spørsmålet. Hvor fremtredende eller viktig er den taiwanske historien i disse filmene? Er den Taiwanske historien kun et bakteppe for karakterdrama eller ligger det et ønske om å si noe eller lære bort noe om Taiwans historie bak det hele? Hvordan presenteres de historiske aspektene gjennom filmstil og narrativ? Spesielt dette siste spørsmålet legger grunnlaget for oppgavens struktur, der narrativ, kinematografi, mise-en-scene og mer blir analysert hver for seg i forhold til hvordan taiwansk historie brukes og hva dette gjør med filmene. «Banal nasjonalisme» kalte Michael Billing den atmosfæren som skapes i film gjennom hverdagslig bruk av språk, locations, klær og mise-en-scène, og som gir land og steder en identitet uten å eksplisitt forklare noe utover sitt visuelle uttrykk (Hjort, 2005, s. 108). Dette uttrykket er relevant både for hvordan disse filmene i stor grad presenteres sine spesifikke historiske tider og steder, og spesielt for kapitlet i denne oppgaven som studerer filmenes mise-en-scène. Denne oppgaven vil etter innledning først gå gjennom oppgavens metode, før et kapittel om den relevante teorien brukt i oppgaven følger. Et eget kapittel om den Taiwanske historien og filmhistorien vil deretter legge et nødvendig kunnskapsgrunnlag for undersøkelsen og runde av den innledende delen av oppgaven. Videre kommer en introduksjon til oppgavens analytiske kapitler i tillegg til en kortere gjennomgang av de to filmenes handling og karakterer. Deretter følger oppgavens analytiske kapitler der narrativ, kinematografi, mise-en-scène og andre virkemidler til den historiske atmosfæren blir gjort rede for. Til slutt et mer samlende kapittel som skal se på helheten i funnene og drøfte hva den ulike bruken av taiwansk historisk fakta har ført til med de filmatiske fremstillingene, og hvorvidt vi kan gi noen gode svar på spørsmålene problemstillingen bringer.

Det er flere grunner til å ta fatt på en oppgave som dette, og for meg personlig begynte interessen med Taiwansk nybølgefilm generelt. Stilbruken vekket interesse og nybølgens samtidsfilmer opplevdes som unike innenfor havet av filmdramaer som i større eller mindre grad ser kritisk på sitt eget samfunn. Mitt første møte med den Taiwanske nybølgens blikk tilbake til fortiden var gjennom *A Brighter Summer Day*, en litt tilfeldig kjøpt Blu-Ray som til slutt skulle vise seg å lede helt hit. Men interessen er likevel ikke bare artistisk. Som oppgavens problemstilling reflekterer så er selve det historiske blikket noe som etter hvert ble spesielt interessant jo mer jeg lærte om Taiwan og historien der. Å finne ut at denne typen film ikke kunne ha blitt laget på denne måten før 80-tallet var en vekker. Avkolonisering, sensurregler, autoritært styre, en fortsatt pågående konflikt med Kina over territoriet. Jo mer jeg lærte jo mer skjønnte jeg også at disse blikkene til fortiden ikke bare var interessante og

viktige da de ble laget på 80 og 90-tallet, men at de den dag i dag fortsatt gir et viktig innblikk i historien til et land som enda ikke står på trygg grunn i det internasjonale samfunnet. Dermed ble det viktig å finne ut av hvordan Taiwansk film, når de først kunne, så tilbake på etableringen av den moderne nasjonen og tiden som var med å forme det Taiwan vi ser i dag.

1. Metode

Metoden brukt i denne oppgaven vil være selvstendig historisk og filmteoretisk fundert analyse. I praksis betyr dette at det er de to filmene, *A City of Sadness* og *A Brighter Summer Day*, som er tekstene i dette tilfellet og dermed er verkene som stilles for analyse av meg selv i oppgaven. De kvalitetene og egenskapene ved filmene som stilles til analyse vil, som vist til i oppgavens innledning, dreie seg om flere ting. Filmenes narrative valg, hvordan filmfortelling presenteres og struktureres i konteksten av den taiwanske historiske bakgrunnen er sentralt for å finne ut hvordan filmene direkte forteller om taiwansk historie, enten gjennom sine fiktive karakterer eller på andre måter. Oppgavens analyse av visuelt stilistiske aspekter ved filmene setter fokuset både på hvordan Taiwansk historie vises frem, men også hva slags elementer i filmenes visuelle uttrykk som er med å forme den taiwanske historien, både som tidsmessig korrekt og unikt taiwansk. Analysemetoden har til hensikt å svare på de spørsmålene stilt i oppgavens innledning på bakgrunn av de funnene som er gjort i analysen, samtidig som oppgavens analytiske kapitler vil forholde seg til ulike filmteorier for å bedre belyse aspektene som undersøkes og mine egne drøftinger.

I arbeidet med å forstå hvordan filmene *A City of Sadness* og *A Brighter Summer Day* formidler Taiwansk historie er det nødvendig med noen konkrete holdepunkter. Etablerte synspunkter om historiefilm, nasjonalfølelse og nasjonal film ligger som grunnlag for analyse av filmenes historiske og nasjonale eller etnografiske aspekter. Det analytiske utgangspunktet vil være kognitivt, og ulike kognitive filmteoretiske standpunkter vil fungere veiledende for analyse av filmenes narrative struktur og stil for å undersøke hvordan disse aspektene bygger opp filmenes historieformidling og etnografiske aspekter. Fremgangsmåten for analysen er tredelt, og baserer seg på tre ulike teoretiske grunnlag, men med ett felles mål. Jeg møter filmene først gjennom narrativ og taiwansk historie, altså hvordan de to filmfortellingene former et narrativ rundt en historisk virkelighet. For denne biten av analysen blir kognitivt filmteori, og da spesielt teori fra David Bordwell rundt narrasjon tatt i bruk. Hans teorier om forholdet mellom fabula og sjusett i tillegg til teori om publikums persepsjon av narrativ er et godt utgangspunkt for denne analysen når målet er å se hvordan taiwansk historie blir formidlet med et publikum som mottaker. Det samme gjelder hvordan fortellingene visualiseres gjennom filmenes kinematografi og klipping. Disse teoriene har en mottaker i fokus, og det har denne oppgavens analyse av historieformidling også. De analytiske kapitlene som tar for seg filmenes mise-en-scène, språk, kostymer og annet som fyller den visuelle opplevelsen av verdenen og menneskene som avbildes skal møtes med en annen

teoretisk bakgrunn. Her blir Anthony Smiths teori om historisk atmosfære sentral. Hans idéer om hvilke elementer som bygger opp historiske atmosfærer er et høyst relevant grunnlag for å bedre forstå og drøfte hvordan filmene formidles taiwansk historie gjennom disse visuelle elementene. Det avrundende analytiske kapittelet som skal drøfte hvorvidt filmene kan kategoriseres som enten nasjonalistiske eller nasjonsbyggende tar utgangspunkt i flere ulike teoretikere, både knyttet til nasjonsforståelse og nasjonalisme, og nasjonal film. Tankene til teoretikere som Philip Schlesinger, Mette Hjort, og Yingjin Zhang blir utgangspunkter for denne diskusjonen om filmenes egenskap som nasjonalistiske eller nasjonsbyggende verk. Videre vil følge en redegjørelse og drøfting av den utvalgte litteraturen for denne oppgaven.

2. Tidligere relevant litteratur

Nasjonal film og etnografisk film

Det er helt normalt å snakke om filmer i konteksten av et land. Vi har Fransk film, Spansk film, Norsk film og alle andre mulige land sine filmer. Mange forbinder ulike ting med filmer fra forskjellige land, enten det er narrative grep, handlinger karakterer ofte gjør, steder handling ofte foregår eller kanskje til og med en type filmsjanger. Likevel er det ikke nødvendigvis så lett å komme med noen presis beskrivelse på hva en enkelt nasjons film egentlig er, hva de inneholder og hvordan de ser ut. Det er i mange tilfeller mulig å definere et utvalg filmer fra et land under en eller annen form for paraply, enten økonomisk, filmspråklig, tematisk eller politisk, slik som for eksempel nybølgefilmer fra Taiwan. Problemet er at et slikt utvalg nødvendigvis ikke representerer noen gitt nasjons fulle spektrum av filmer. Det er heldigvis ikke denne oppgavens hensikt å komme med noe forsøk på hva nasjonal film er, hverken på generell global basis eller i forhold til én enkelt nasjon. Men i tilfeller av enkeltfilmer eller en gruppe filmer, slik som i denne oppgaven, kan det absolutt være hensiktsmessig å se nærmere på hvordan konsepter om nasjon har blitt koblet sammen med filmer på nasjonalt plan. Nasjonal film i den forstand at de er økonomisk nasjonale, altså finansiert av ett enkelt land, er ikke det typen nasjonal film som er relevant for denne oppgaven. Derfor er spørsmål om filmenes finansiering ikke blitt tatt stilling til.

Philip Schlesinger (Schlesinger, 2005, s. 19-21) ser en trend i diskursen om nasjon og film der sosial kommunikasjonsteori står sterkt. Schlesinger peker til Karl W. Deutschs utbredte teori fra 1953 om den sosiale kommunikasjonens rolle i konteksten av nasjon og nasjonalisme. For det første at nasjonalstaten (det politiske apparatet) fortsatt er det viktigste organet for å få ting til å skje, og for det andre at «The essential aspect of the unity of a people ... is the complementary or relative efficiency of communication among individuals – something that is in some ways similar to mutual rapport, but on a larger scale» (Deutsch, 1966 i Schlesinger, 2005). Essensen av et slikt teoretisk utgangspunkt er at kultur og nasjonalfølelse, og da også nasjonalisme, skapes gjennom intern enighet om spesielt historie, minner, tradisjoner og kulturelle uttrykk hos et folk i et land. Altså er ikke et folk samlet dersom deres forståelse av egen fortid er forskjellig. I tillegg til dette er også et felles språk viktig, nettopp for å oppnå klar kommunikasjon og kulturell nærhet. Et folk og en stat som snakker sammen og der informasjon og historie har fritt rom for diskusjon, og som står samlet rundt nasjonal historie, normer og kultur vil være en sterk og velfungerende nasjonalstat

ifølge Deutschs sosiale kommunikasjonsteori om nasjoner.

Det dette teoretiske standpunktet har ført til i diskursen om film og nasjon er for Schlesinger et fenomen der spørsmålet hele tiden blir hva nasjonal film er eller kan være og at den nasjonale filmen hele tiden kobles opp mot tanken om samlede nasjoner. Problemet, som Schlesinger selv påpeker, er den uunngåelige innflytelsen av kultur, økonomi, språk, og filmatiske uttrykk fra andre nasjoner eller nasjonale minoriteter. Det er ingen nasjoner i den moderne verden som lever adskilt fra innflytelse fra andre nasjoner eller grupper av ulike slag. Kanskje har noe man forbinder som typisk for en nasjon sinn opphav fra et annet sted, eller i det minste har det kanskje blitt formet av andre kulturer og uttrykk. Det samme gjelder både filmatiske uttrykk, men også de nasjonale uttrykkene, historiene og språkene som kommer frem gjennom film. I tilfellet av Taiwan er det enda vanskeligere å se noen klare likheter, spesielt ved første øyekast. Øyens nære historie er skapt av minst tre ulike etniske grupper, både japanere, kinesere og innfødte øyboere, og i tillegg har store politiske stridigheter splittet folket i mange år. I tillegg tar befolkningen i bruk ulike språk og dialekter for å gjøre seg forstått, så hvordan finner man egentlig noen enhetlig sosial kommunikasjon i et slikt tilfelle?

Anthony Smith kommer med samme forståelse om hva som fungerer samlende for nasjoner og folkegrupper når det gjelder avbildninger og historier når han presiserer viktigheten av felles myter, normer, historier, identiteter og språk som grunnlag for at filmskapere, forfattere og billedkunstnere lettest mulig skal kunne skape noe som samler nasjonen (Smith, 2005, s. 48). Selv om de så langt nevnte idéene om hva som fungerer samlende for en nasjon virker vanskelig å realisere i konteksten av Taiwans etniske variasjon og kulturelle bredde så har Smith en liste med ting som i film bygger opp det han kaller en etnisk atmosfære. Han mener filmmediet i større grad enn malerkunsten og litteraturen har en tendens til å fokusere på historiske visuelle detaljer i jakten på realisme, og «etnisk atmosfære». Smith deler etnisk atmosfære inn i følgende: Karakterutvikling, historisk rekonstruksjon, billedlige tablåer, periodisk tilbehør, etnolandskapet, og menneskene (Smith, 2005, s. 51). Alle de nevnte punktene gjør sitt for å bygge opp en form for etnisk atmosfære eller nasjonalt fellesskap, selv om ting som karakterutvikling ikke gjør seg særlig gjeldende på disse punktene med mindre det er snakk om kjente nasjonale figurer som ledere eller helter, noen folk kjenner til godt. Dette gjelder ikke i noen særlig grad for filmene denne oppgaven omhandler, men ser vi istedenfor på Smiths punkt om historisk rekonstruksjon blir den Taiwanske nybølgens historiefilmer umiddelbart et godt eksempel med sine presise og varierte rekonstruksjoner av arkitektur, møblement, props, språk og kultur. Smiths punkter for hvordan film skaper

etnografiske visuelle landskaper fungerer godt, men punktene fungerer sjelden alle samtidig i én og samme film. Men dersom disse aspektene ved film kan skape realistiske etnolandskap, vil det også bety at de som virkemidler er med å skape en form for nasjonalfølelse og fellesskap hos tilskuere fra samme nasjon slik Schlesinger og fler legger frem nasjonsbygging i film.

Susan Hayward har drøftet Gellners forståelse av nasjonalisme som en ideologisk bevegelse med mål om å samle folk rundt en nasjonalfølelse, og aller helst en politisk stat (Hayward, 2005). Altså en nasjon der både nasjonskonseptet som drøftet ovenfor, og en politisk stat står sammen. Gellners tanker omfatter også det at der nasjonalisme vokser frem skapes det samhold og identitet (som Schlesinger osv. diskuterer), men dette kan både være konkrete ting eller abstrakte så lenge disse følelsene oppleves som både ekte og viktige. Tankene om hva som står som det aller viktigste i nasjonsbygging eller nasjonalisme vises godt i et sitat fra Anthony D. Smith der han sier: «Memory is crucial to identity. In fact one might almost say: no memory, no identity, no identity, no nation.» (Smith, 1996, s. 383).

Så er dette nasjonal film? At folket har felles minner, historie og kultur som kan snakkes om og drøftes fritt gjennom felles språk? Det er slik Deutschs sosiale kommunikasjonsteori legger det frem, og det gir i stor grad mening. Dersom overlegenhet eller fremmedhat, altså er idé om «oss» og «dem», det interne og eksterne tar en sentral posisjon så blir en samlet nasjon fort heller nasjonalistisk isteden. Likevel finnes det andre måter å se på nasjonalbyggende kultur og film på, nemlig gjennom representasjon av mindretallet, som sammen har muligheten gjennom variert representasjon til å skape et sammensatt fellesskap som kontinuerlig kan forme og utvikle en nasjons forståelse av seg selv. Susan Hayward slår tilbake mot de allment normale måtene å se på nasjonssamlende kultur på nettopp på denne måten. Hun peker mot at trenden innen nasjonal film på verdensbasis handler om representasjon av ulike, mindre grupper i samfunnet, enten de er politiske, kulturelle, etniske eller seksuelle minoriteter. Hayward påpeker hvordan denne trenden virker motsatt av typisk nasjonalistisk kultur, siden det nå er ulikhet og ikke likhet som fungerer samlende for folket (Hayward, 2005, s. 94-96). Likevel er dette ingen norm på noen måte, men det har i flere år blitt mer av denne typen nasjonal film. Nasjonale filmer av denne typen har også et mye bedre grunnlag for å utfordre normer, politikk, og andre aspekter ved det gjeldende samfunnet, og med flere slike ulike, utfordrende perspektiver formes kanskje en enda sterkere, mer inkluderende og rettferdig nasjonalfølelse enn den basert på enhetlig fellesskap. Som Hayward selv skriver: «It is in the end as much about flux and differences as the human body. In other words, it is as

multicultural in its meaning as the nation is, finally, pluricultural.» (Hayward, 2005, s. 101). Nasjonal film eksisterer dermed i to ganske ulike typer, den multikulturelle, utfordrende varianten som tar inspirasjon fra ulike grupper og minoriteter både nasjonalt, men også globalt og skaper samling gjennom dette, og den mer nasjonalistiske varianten, der et enhetlig fellesskap står i fokus og der andre grupper, kulturer og nasjonaliteter enten ignoreres eller settes på avstand.

Å kalle den sistnevnte varianten nasjonalistisk kan fort høres dramatisk ut, og kanskje er ikke ordet nasjonalistisk det mest beskrivende, men denne typen film eksisterer fortsatt overalt. Man trenger ikke se lenger enn til krigsdramaer fra mange ulike land. Har ikke *Max Manus* (Rønning & Sandberg, 2008) nettopp denne typen samlende effekt basert på felles historie, oppfattelse av denne historien, minner (for et fåtall, men likevel) og verdier? Kinesiske *The Eight Hundred* (Guan, 2020) gjør nøyaktig det samme der den samler kinesisk identitet og deres historiske minne rundt det heroiske forsvaret av en lagerbygning i Shanghai i krigen mot Japan. Hvorvidt det er riktig å kalle filmer som dette nasjonalistiske, spesielt i den ofte ondsinnede oppfatningen av ordet er en debatt jeg ikke skal følge opp her, men filmene står likevel som gode eksempler på filmer som benytter seg av et allment nasjonalt fellesskap av minner og historie med samlende, engasjerende effekt. Å kalle de nasjonsbyggende filmer er uten tvil riktig. Trenden Hayward ser med økende mengde nasjonalfilm der minoriteter av mange ulike slag skaper nasjonale representasjoner er spennende nettopp fordi det danner grunnlag for variert og skiftende nasjonalfilm, men kan alle all mulig film laget av ulike minoriteter sies å tilhøre en nasjon? Scott Mackenzie stiller spørsmål ved hvorvidt filmer av og om spesifikke minoriteter kan sies å være nasjonale filmer (Mackenzie, 2005, s. 241-242). Ikke ved tolkningen av nasjon som nasjonalstat ettersom minoriteter som urbefolkninger i mange land, ulike seksuelle legninger og politiske minoriteter ikke er egne stater. Likevel mener jeg, i likhet med Susan Hayward, at det er fornuftig å kunne se på kulturuttrykk fra minoriteter i nasjoner som delaktige i nasjonsbyggingen og skapelsen av en form for nasjonsfølelse, spesielt om man ser på helhetlig av den kulturelle produksjonen. Spørsmålet i denne oppgaven blir hvorvidt de utvalgte filmene til analyse kan sies å falle innenfor noen form for minoritet i det hele tatt.

Sjuset og fabula

Flere tekster skrevet av kognitive teoretikere kommer til å bli brukt som teoretisk grunnlag for den analysen som skal gjennomføres i denne oppgaven. Det er bedrive kognitiv analyse i seg selv er ikke oppgavens mål, men den kognitive filmteorien har flere ideer og konsepter som er

passende for analyse av oppgavens to filmer i lys av de temattikkene jeg allerede har etablert som sentrale for oppgaven. Denne delen av oppgavens skal nå gå inn i noe detalj om de ulike kognitivt teoretiske perspektivene og teoretikerne som oppgaven vil støtte seg på.

«In the fiction film, narration is the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula.» skriver David Bordwell i *Narration in the Fiction Film* (Bordwell, 1985, s. 53). I denne setningen ligger flere sentrale begreper Bordwell etablerer i boken, og samtidig et sentralt konsept om hvordan filmers narrativ fungerer. Bordwells konsept om sjusett (syuzhet) og fabula handler om forskjellen mellom det som kan forklares som den totale fortellingen (fabula), og den fortalte eller presenterte biten av fortellingen (sjusett). En film om livet til en mann kan kanskje ha en fabula som strekker seg over mange tiår, kanskje utenfor mannens levetid også, dersom deler av livet til hans foreldre også er en del av fortellingen. På den andre siden så vil filmens sjusett sansynligvis forholde seg til utvalgte deler av livet til denne mannen, enten dette gjøres gjennom å hoppe gradvis fremover i tid eller om hans liv fortelles som gjenfortellinger fra et punkt sent i livet. Normalt sett er sjusett mindre i omfang enn fabula, og vi som tilskuere fyller inn hull i fabula med informasjon som er logisk. Vi antar at mannen levde gjennom 40-års alderen selv om denne hypotetiske filmen kanskje ikke skulle vist noen av livet hans i den alderen. Sjusett kan derfor anses som filmens oppbygning eller plot, mens fabula er den historien tilskueren selv skrur sammen basert på sjusett gjennom antagelser og hypoteser. Narrasjon i film er da hvordan en filmhistorieforteller velger å strukturere disse to lagene.

Bordwell ser videre i ganske stor detalj på hvordan forholdet mellom sjusett og fabula fungerer i filmmediet, og trekker også frem filmstil som et viktig og avgjørende verktøy for fremstillingen av fortellingen, og dermed også for tilskuerens forståelse av handlingen.

Tre prinsipper knytter sjusett og fabula sammen for Bordwell, nemlig narrativ logikk, tid og rom. Sjusetten legger gjerne til rette for at tilskueren selv skaper kausal logikk mellom hendelser som presenteres på skjermen. Det å se etter årsak til handling og hendelser faller naturlig for oss, og det er derfor generelt sett enkelt for en filmfortelling å få tilskueren til å se sammenhengen mellom to hendelser. Vi gjør antagelser om årsak og handling basert på generell logikk fra egne liv og andre lovmessigheter som gjelder for den verden vi selv kjenner til. Dette kaller Bordwell sjemaer. Like lett som sjusetten kan legge opp til sammenheng mellom årsak og handling for tilskueren kan den også presenteres på en slik måte at forholdet mellom hendelser eller selve logikken i historien skjules, enten permanent eller i en viss periode. Filmer innenfor mysterie eller krimsjangeren legger gjerne skjul på

slike logiske sammenhenger, selv om dette også kan eksistere i filmer av alle slag, og av mange ulike grunner. Prinsippet om tid betyr blant annet at vi har muligheten til å konstruere fabulaens hendelser i hvilken som helst rekkefølge. Dette er fordi sjusetten kan snu om på hele hendelsesforløpet. En film som *Memento* (Nolan, 2000) presenterer ikke tilskueren med hendelser i den rekkefølgen hendelsene faktisk skjedde, og tilskueren blir derfor, gjennom hint og detaljer underveis, nødt til å skru sammen rekkefølgen på hendelsene i fabula selv. I tillegg kan sjusetten hinte til, eller eksplisitt forklare, at tidsrommet som hendelsene i fabula foregår i er så stort eller lite det vil. Hvor mange ganger en hendelse finner sted kan også signaliseres gjennom fabula, og sammen gjør alt dette det mulig å distrahere tilskuerens forståelse av tidsforløpet i fabula. Til slutt vil også sjusetten formidle noen om hvilke rom handlingen foregår i, uavhengig om handlingsrommet er abstrakt eller konkret.

Bordwell beskriver sjusetter som prosesser som åpner, forlenger eller lukker hull i fabula sitt handlingsforløp (Bordwell, 1985, s. 55). Hvordan disse prosessene gjør det bestemmes gjennom stil, og stilistiske valg. Dette er i grunn det mest sentrale Bordwell legger frem i sin diskusjon rundt sjuset og fabula, for det beskriver den narrative prosessen godt, samtidig som det forklarer de mulighetene man har med samspillet mellom sjuset, fabula og filmstil. Det er allerede etablert, og samtidig forståelig for folk flest som har sett film, at en films sjuset sjelden, ja i praksis omtrent aldri, forteller hele filmfortellingens fabula. Dermed eksisterer altså de hullene som Bordwell peker ut i avsnittet ovenfor. Bordwell konstaterer videre med at tydelige hull i fabula øker oppmerksomheten, som for eksempel i krimfilmer eller liknende, mens usynlige hull kan føre til at vi som tilskuere møter på overraskelser. Det er flere årsaker til at en film kan ønske å skape kunnskapshull i fabula. Dersom en karakter i filmen forteller om fortiden, men ikke husker skikkelig, så er det naturlig at enkelte detaljer ikke blir fortalt, rett og slett fordi karakteren som forteller selv ikke husker. Dersom informasjon i fabula ikke er viktig, eller helt banal, så hoppes det også gjerne over. Filmer viser sjelden en karakters biltur til jobben, med mindre det skjer noe relevant for fortellingen på denne reisen. Bordwell skriver til slutt at også sjangeren er avgjørende for hvordan filmene forholder seg til kunnskap om fabula (Bordwell, 1985, s. 56). Dette kan knyttes opp mot det jeg selv har skrevet tidligere om at filmer innen eksempelvis krimsjangeren gjerne bevisst holder igjen informasjon som filmer i andre sjangere kanskje ville fortalt, da for å opprettholde spenning om hvem morderen eller liknende er. Informasjonen filmen tilgjengeliggjør kan være knyttet til enten én, flere eller ingen karakterer, og informasjon kan være noe karakterene i filmene allerede vet, eller noe de burde ha visst. Dette fører til såkalt informasjonsoverskudd eller informasjonunderskudd hos tilskueren i forhold til én eller flere

karakterer i filmen. Dette er som Bordwell sier, bra for hypoteseopprettelsesprosessen (Bordwell, 1985, s. 58).

Narrativ og tid

All fortelling har et forhold til tid, både fortellingens egen tid, og tiden til hendelsene det fortelles om. Bordwells første tema innenfor bruken av tid i filmfortellinger dreier seg om hyppigheten av ny informasjon, og hvordan dette påvirker tilskuerens forventinger og antakelser (Bordwell, 1985, s. 76). Grunnprinsippet her er logisk nok; i tilfeller der kausale hendelsesforløp skjer raskt blir tilskuerens hypoteser raskt bekreftet eller avkreftet. I motsatte tilfeller vil kanskje sitte lenge med spørsmål og antakelser om hva som kommer til å skje videre i filmen, og kanskje noen ganger ikke en gang få svar. Denne typen fortellinger kan være mer krevende å engasjere seg i av nettopp denne grunnen.

Videre setter Bordwell opp et firedelt system for hvordan handling utspiller seg tidsmessig i film. Det består av suksessive og samtidige handlinger, og suksessive og samtidige presentasjoner. Dette fører til fire ulike måter handling presenteres (Bordwell, 1985, s. 77). Svært mye film, inkludert de to oppgaven omfatter, baserer seg på handlinger presentert suksessivt. Likevel er rekkefølgen på presentasjon av fabula viktig, og spesielt hvordan filmene forholder seg til for- og framtid. Det er av denne grunn at Bordwells teorier om narrativ struktur og persepsjon er valgt ut som det sentrale perspektivet for oppgavens analytiske del. Forskjellen og sammenhengen mellom tidsomfanget i fabula, sjusett og film er av stor betydning for jobben med å undersøke hvordan filmene formidler historie gjennom sine fortellinger.

Skjema

I motsetning til struktureringen av fabula og sjusett, og implementeringen av filmstil, så er opprettelsen av hypoteser noe tilskueren selv gjør, ikke filmen eller filmskaperen. Forståelsen av det å se film som en aktiv handling er sentralt for kognitiv filmteori og Bordwell, og er også akseptert som faktum i denne oppgavens når antakelser om publikums forståelse og reaksjon diskuteres. I følge Bordwell stimuleres sansene til seeren av filmen, men uten at dette er hele prosessen. Altså fungerer ikke film som noen overføring av tanker, følelser og idéer direkte til seeren, slik som en tiltenkt propagandamaskin. Stimuleringen av sansene er bare halve prosessen ifølge Bordwell. Den andre delen av prosessen med å ta inn over seg og forstå film, foregår gjennom ubevisste og bevisste konklusjoner og gjetninger hos seeren underveis (Bordwell, 1985, s. 31). Disse underbevisste og bevisste tankeprosessene hos seeren

er det kognitiv teori er spesielt opptatt av, og det er også utgangspunktet for hvordan jeg selv analyserer filmene i denne oppgaven. Essensen av denne teoretiske analysemetoden er det at en aktiv tilskuer konstant oppretter hypoteser ettersom hendelser skjer i filmen. Disse hypotesene er ubevisste og bevisste hypoteser om hva som kan komme til å skje videre basert på det som allerede har skjedd, filmuniversets interne logikk, og våre egne forkunnskaper om verden rundt oss og andre filmer. Hypoteser vi oppretter om videre utvikling i filmer blir senere bekreftet eller avkreftet avhengig av hvordan filmfortellingen utfolder seg. Bordwell tar også i bruk et annet begrep, «schema», eller skjema, som beskriver de forkunnskapene vi som publikum sitter med og som leder de forventningene vi har og de hypotesene vi skaper underveis. Tilgjengelige skjema og forkunnskaper hos tilskueren er altså basert på en blanding av erfaring med verden, med film, og med filmen man aktivt ser på. Idet hypoteser blir bekreftet eller avkreftet etableres nye skjema om filmverdenen vi befinner oss i og nye hypoteser opprettes. Bordwell oppsummerer følgende:

«To sum it up: In our culture, the perciever of a narrative film comes armed and active to the task. She or he takes as a central goal the carving out of an intelligible story. To do this, the perciever applies narrative schemata which define narrative events and unify them by principles of causality, time and space.» (Bordwell, 1985, s. 39).

Med dette i bakgrunn kommer den analytiske delen av denne oppgaven til å diskutere hva filmenes struktur og innhold gjør med måten de kan oppleves på. Bordwells presentasjon av konseptene om fabula, sjusett, stil, skjemaer og hypoteseoppretting er den bakgrunnen oppgavens analytiske fremgangsmåte baserer seg på.

Litteratur om Taiwan

Noe mindre teoretisk, og noe mer faktisk enn de kognitive tekstene som nevnt ovenfor er tekstene om Taiwan som land og filmnasjon som har blitt brukt for denne oppgaven. Viktigst av alle har boken til Guo-Juin Hong, «Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen», som gir nybølgen som bevegelse en historisk, filmatisk kontekst i hjemlandet Taiwan. Hong går systematisk gjennom Taiwansk filmhistorie og trekker relevant linjer til nybølgens fremvekst og særegne uttrykk. I tillegg drøfter Hong konseptet om nasjonal film fra Andrew Higson og Stephen Croft, og konstaterer at nasjonal film, og da også Taiwansk film, må forstås som ustabil, i forandring, og som en del av den løpende historien (Hong, 2011, s. 3). Videre åpner Hong boken sin med følgende påstand: «National cinema is never a self-enclosed territory

that excludes the transnational; the transnational is the precondition of the national.» (Hong, 2011, s. 4). Det tidlige sitatet dras med videre i boken når Hong ser nærmere på hvordan andre land og kulturer har formet og påvirket filmen i Taiwan. Dette med innflytelse fra andre kulturer er et viktig moment i denne oppgaven, og skal bli undersøkt senere i denne teksten. Utover dette er Hongs bok mest tatt i bruk som pålitelig referansekilde for det kapittelet av denne oppgaven som dreier seg om Taiwan sin historie og filmhistorie, og fremveksten av nybølgen.

Boken «Screening China», og spesifikt kapittel 6 av Yingjin Zhang, har også vært viktig for kapittelet om Taiwan og film (Zhang, 2002). Zhang trekker frem karakteristikk ved både nybølgefilm, og ved Hou Hsiao-hsien som regissør. William Tays kapittel om Taiwansk film i boken «New Chinese Cinemas» gjør mye av det samme, der Tay blant annet snakker om fremmedgjøringen av individer i den Taiwanske nybølgefilmen.

3. Taiwan – Historie og film

En fellesnevner for flere av filmene som tilhører den taiwanske nybølgen er at dersom man besitter noe grunnleggende kunnskap om Taiwans historie, så blir filmenes og deres motiver, budskap, tematikk og handling lettere å forstå å diskutere. Som jeg straks skal komme tilbake til så kan det sies at nybølgebevegelsen i Taiwan et produkt av landets historie, eller i det aller minste en reaksjon til den. Filmene som denne oppgaven omfatter er satt tilbake i tid, og dermed blir innsikt i landets historie enda viktigere enn om diskusjonen gjelder de nybølgefilmene som omhandler sin samtid. Robert Chi oppsummerer de aspektene ved taiwansk historie som er relevant for denne oppgaven godt i sitt kapittel om taiwansk film (Chi, 2004, s. 67). Uansett hvem man spør så er Taiwan som område ikke noe nytt, men mange stater og internasjonale organisasjoner anerkjenner ikke Taiwan som selvstendig stat selv den dag i dag. Likevel har øyen har vært bebodd i flere tusen år (Hung et al., 2007). Etter å ha falt under kinesisk kontroll (under Qing dynastiet) fra sent 1600-tallet endte øyen opp som japansk koloni etter Japan seiret over Kina i den første kinesisk-japanske krigen i 1895.

Tiårene i kjølvannet av andre verdenskrig var turbulente for Taiwan, og det er denne perioden filmene til analyse i denne oppgaven handler om. Derfor bør enkelte detaljer redegjøres før å legge grunnlaget for bedre forståelse av den historien filmene tar for seg. Japan sin tid som koloniherre over øyen varte i ganske nøyaktig 50 år. Fra deres seier i den første kinesisk-japanske krigen i 1895 til deres nederlag i andre verdenskrig i 1945 da kontrollen over øyen igjen ble gitt tilbake til Kina. Den vesentlige forskjellen var på dette tidspunktet at Kina ikke lenger var definert av dynastier, men var midt i en egen borgerkrig som kom til å definere skjebnen til både Taiwan og kinesisk fastland helt frem til i dag. På den ene siden stod Republikken Kina (som utviklet seg til dagens Taiwan) under ledelsen av partiet Koumintang (KMT) og på den andre stod kommunistene i Kina som i dag representeres av Chinese Communist Party (CCP). Allerede fra 1945 begynte soldater og annet personell fra Republikken Kina å strømme til Taiwan, mens kampene fortsatte på fastlandet. Det var ikke før i 1949 at KMT offisielt gjorde retrett til øyen med planer om å gjenoppta kampen over Kinesisk fastland på et senere punkt, men etter at Folkerepublikken Kina (dagens fastlandskina) i 1971 fikk rollen som offisiell representant for Kina i FN istedenfor Republikken Kina mistet republikken legitimitet og planene om å oppta kampene ble skrinlagt året etter.

Årene mellom 1945 og 1949, som filmen *A City of Sadness* handler om, var svært kaotiske for Taiwan. Robert Chi presiserer at KMT i denne perioden hovedsakelig var opptatt med å slå hardt ned på kommunistiske bevegelser på øyen, og at de brukte svært lite tid og krefter på å sikre en god avkolonisering av Taiwan (Chi, 2004, s. 67). Disse årene var preget av korrupsjon, maktmisbruk, demonstrasjoner, vold og generell uro. Svært kjent og svært viktig er 228 massakren som begynte 28. februar 1947 og som førte til tusenvis av sivile dødsfall på øyen. Den markerer også starten på perioden som omtales som «The White Terror» i landets historie, en periode som varte fra slutten av 40-tallet og utover 50-tallet der KMT slo hardt ned mot all faktisk eller mistenkt motstand mot deres styresett. I tillegg ble krigsrett innført i landet flere ganger før det til slutt den 19. mai 1949 ble innført på ubestemt tid. Dette ble ved opphevelsen 15. juli 1987 bli den lengste perioden med krigsrett noensinne på det tidspunktet. KMT ledet en streng høyrevendt og spesielt antikommunistisk politikk i tiårene under krigsrett, selv om brutaliteten sakte men sikkert roet seg over tid. I 1986 ble det til slutt dannet et nytt politisk parti i landet, Democratic Progressive Party (DPP) som også stilte til valg samme år. I 1987 forsvant de strenge sensurlovverket i landet, og både media, kunst og kultur kunne nå uttrykke seg langt mer fritt enn før, inkludert kritikk av staten. Det er også her, i det friere miljøet på 80-tallet og utover 90-tallet at den taiwanske nybølgen oppstår og blomstrer. Så med denne historiske konteksten i bakhodet, hva var egentlig denne filmatiske bevegelsen? Hvordan så den ut og hvorfor ble den til?

Nybølgen – hva, hvorfor, hvordan

Den taiwanske nybølgen er lettest definert som en gruppe filmer og regissører fra en periode i taiwansk filmhistorie. Som med andre filmatiske nybølger og stilperioder så er det vanskelig, eller i grunn umulig å sette noe helt konkrete avgrensninger på hva den taiwanske nybølgen inneholder av filmer. Enkelte navn er likevel blitt synonymt med nybølgen, og aller mest kjent, spesielt internasjonalt, er navn som Edward Yang, Hou Hsiao-hsien, og Tsai Ming-liang. De to førstnevnte har regissert filmene denne oppgaven skal analysere. Som I-Fen Wu presiserer så er startpunktet for nybølgen relativt enkelt å fastslå (Needham & Wu, 2006). Den første filmen som karakteriserer nybølgen regnes som *In Our Time* (Yang, Yi, I-Chen, Tao, 1982). Filmen var både tematisk og stilmessig sett den første filmen som passer inn i den taiwanske nybølgen. Utviklingen lot herifra ikke vente på seg, og fra 1982 fortsatte produksjonen av karakteristisk nybølgefilm i et jevnt tempo videre og med stadig mer åpenbar kritikk i tråd med at sensur ble opphevet.

Det å prøve å konkretisere nybølgens avslutning er derimot vanskeligere, kanskje aller mest fordi nybølgens tematiske og stilistiske innflytelse fortsatt er aktuell i dagens taiwanske film. I tillegg jobber det fortsatt regissører som debuterte rundt nybølgens høydepunkt den dag i dag. For eksempel har Tsai Ming-liang jobbet i henhold til flere av nybølgens estetiske og tematiske tradisjoner siden sin debut i 1992. Mest fornuftig blir det nok likevel å si at den taiwanske nybølgen avsluttes ved tusenårsskifte med nybølgelegenden Edward Yangs siste film *Yi Yi* (Yang, 2000). Dette fungerer både som et avslutningspunkt som er lett å forholde seg til grunnet årstallet, men også fordi fra 90-tallet og inn i 2000-tallet har mange av de problemene og kritikkene som nybølgefilmene tok for seg ikke lenger blitt like aktuelle og nye ettersom landet har fortsatt å opprettholde fri presse og ytringsfrihet. Som sagt så har nybølgen i landet satt varige spor på det kinematiske uttrykket derifra, men for oppgavens skyld vil jeg fra nå av forholde meg til den taiwanske nybølgen som et fenomen som strakte seg fra 1982 til ut 1990-tallet.

Så hvorfor oppstod denne nybølgebevegelsen egentlig? Hva var årsaken til denne dramatiske utviklingen i det taiwanske filmspråket? For det første var bevegelsen en reaksjon på film og kinosituasjonen innad i Taiwan. Som Wu skriver så var kinomarkedet i Taiwan på 80-tallet kraftig dominert av de populære filmene fra Hong-Kong, en filmbransje som på den tiden hadde store regissører som Sammo Hung og Jackie Chan (Needham & Wu, 2006). Filmene produsert på Taiwan hadde frem til dette tidspunktet vært totalt anonymt internasjonalt, og mye av det heller ikke veldig populært nasjonalt. Wu påpeker at klisjéfylte romanser og melodramatiske fortellinger med tradisjonell moralsk tematikk tok opp en god andel av filmene som ble produsert i Taiwan. Innad i filmbransjen eksisterte det selvsagt individer som ønsket å lage noe annerledes for hjemmemarkedet, og da den taiwanske staten ved starten av 80-tallet valgte å ta grep for å restrukturere den taiwanske filmindustrien åpnet det seg muligheter. Film ble fra statlig hold nå ansett som «kulturelle produkter med en reell verdi, og ikke bare kommersiell underholdning» (Needham & Wu, 2006). Det aller viktigste grepet som ble gjennomført av Central Motion Pictures Corporation (CMPC) i arbeidet med å restrukturere og revitalisere den taiwanske filmindustrien var økt støtte og satsing på unge, nye regissører. Det var nettopp denne satsingen som muliggjorde flere av de tidlige nybølgefilmene, og som førte til at nybølgefilmer som *The Sandwich Man* (Hou, Jen, Tseng, 1983) og *Growing Up* (Chen, 1983) gjorde kommersiell suksess innenlands.

Men nybølgen dukket ikke bare opp fordi det plutselig ble mulig å satse på unge regissører. Disse unge regissørene hadde nye visjoner for filmspråk og innhold, og benyttet sjansen de fikk

til å skape film på en måte som tidligere ikke hadde eksistert i landet. Yingjin Zhang presenterer i sin bok om Kinesisk film det han ser på som sentrale aspekter ved taiwansk nybølgefilm, spesielt i konteksten av etnografisk filmfortelling (Zhang, 2002, s. 244-249). For det første påpeker Zhang at filmene fra den taiwanske nybølgen (da i hvert fall en god del av dem) videreførte arven av innfødt litteratur på øyen. På den ene siden menes dette i språklig forstand, ved at flere nybølgefilmer, deriblant én av denne oppgavens sentrale analyseobjekter *A City of Sadness*, tar i bruk tradisjonell taiwansk dialekt der det er passende fremfor Kinesisk mandarin som både i Taiwan og i Kina er offisielt språk. Litteratur fra innfødte taiwanske forfattere kjennetegnes også av ulike fortellerteknikker, eller kanskje retttere sagt blikk; hvem fortellingene skildres gjennom. Zhang (i referanse til Hoare, 1993) trekker frem at det ofte skildres gjennom øynene til landsbyfolk eller småbyfolk, som opplever de ødeleggende effektene av kommersialisering, industrialisering, og urbanisering.

Dersom vi utvider landsby og småbyfolk-begrepene til å også omfatte middelklassefamilier så er det liten tvil om at disse litterære fortellergrepene faktisk har blitt videreført i nybølgefilmen, og ikke bare i historiefilmen, men i høyeste grad også i samtidsfilmene. «This film displays the rich cultural context of modern society , providing a sharp insight on the incompatibility between traditional and foreign cultures» skriver I-Fen Wu om filmen *Taipei Story* (Yang, 1985) (Wu, 2006). Denne typen tematikk, om individer, familier eller grupper som opplever fremmedgjøring eller konflikt i et Taiwan som stadig vokser, både fysisk, kulturelt og industrielt er typisk for samtidsfilmene i nybølgen, og spesielt for filmene til Edward Yang. Det betyr ikke at samme typen tematikk er utelatt i filmene som omhandler fortiden, men disse filmene setter gjerne kulturell (men også politisk) utvikling først, nettopp fordi Taiwan ikke gjennomgikk noen stor industriell eller økonomisk «boom» før ganske nært nybølgens egen opprinnelse.

Zhang utpeker også tre tematikker som karakteriserer taiwansk nybølgefilm (Zhang, 2002). Det å vokse opp i landsbyer eller små tettsteder, urban fremmedgjøring og korrupsjon, og kvinners livslange lidelse i samfunnet. Zhang påpeker hvordan disse punktene bygger opp under etnografien som eksisterer i flere av nybølgefilmene, og som igjen blir en del av formidlingen av historie og nasjonsfølelse eller tilhørighet. William Tay understreker også hvor utspreid tematikken om fremmedgjøring i samtidens urbane landskap er i konteksten av Hou Hsiao-hsiens filmer før *A City of Sadness* i tillegg til tematikk om oppvekst og utvikling (Tay, 1994). Når det gjelder tematikk er det dermed noen klare kjennetegn ved nybølgefilmen. Det som gjerne fremheves i taiwansk nybølgefilm gjennom Zhangs tre utpekte

tematikker er individene og familiene, eller sagt på en annen måte, den gjennomsnittlige, normale gjenkjennelige taiwanske borgeren. Det at sentrale karakterer i nybølgefilmene er gjenkjennelige, normale mennesker er et viktig grep for å knytte taiwanske tilskuere tettere til handlingen. Når et mål hos flere av de nye regissørene var å presentere landets nylige og pågående forandring og hverdag slik de selv følte de opplevde den, altså virkelighetsnært, så er dette et grep som blir viktig.

Tematisk og narrativt stod dermed nybølgen relativt samlet om enkelte aspekter ved filmfortelling. For det første skulle skildringene av Taiwan, enten det gjaldt samtiden eller fortiden, skildres realistisk og presist. Realiteten skildret i 80-tallets taiwanske populærfilm ble sett på som uekte av flere nye regissører som mente bruken av ting som taiwansk dialekt i språket burde være en selvfølge dersom filmkarakterene originalt var fra Taiwan. De nye regissørene var også i mye større grad villig til å kritisere styresmaktene på øyen og hadde gjerne et langt mindre optimistisk syn på «drømmen» om gjenforening med Kina, en tematikk som Hou Hsiao-hsien fikk godt med kritikk for etter filmen *The Time to Live and the Time to Die* (Hou, 1985). Kort sagt ønsket den nye bølgen av regissører å være ærlige når de filmatiserte landets historie og samtid for sitt publikum. Hvis det gjaldt å vise brutalitet og urettferdighet der det eksisterte eller hadde eksistert, så gjorde de det, og dersom sporene etter Japans kolonitid var til stede, så var det ingenting å skjule for tilskueren. Virkeligheten slik de så den, og historien slik de husket den skulle frem.

Spørsmålet blir da hvordan de faktisk gikk frem for å oppnå denne ærligheten, rent filmspråklig. Filmene fra den taiwanske nybølgen har til felles at de i stor grad tar i bruk typisk realistisk filmspråk for å fortelle sine historier. Stiluttrykket til disse filmene faller veldig ofte innenfor André Bazins type av realistiske filmuttrykk. Tid og rom for filmene handling gir mening og har en lett forståelig progresjon. Hou Hsiao-hsien har selv uttalt seg om hvordan det plutselig ble langt mer viktigere med spørsmål om stilvalg og produksjonspraksis i det nye filmmiljøet på øyen (Hsiao, 2002). De Taiwanske nybølgemanusene hadde ingen konvensjoner, og ønsket heller ikke det. Mye tid gikk til planlegging av filmenes vinklinger og visuelle uttrykk, og Hou tok selv inspirasjon fra litterære fortellerteknikker slik Zhang fremhever som typisk for bevegelsen i sin bok. Spesielt lot Hou seg inspirere av forfatteren Shen Tsong-wens bruk av distanserte perspektiver i sine bøker om seg selv, og videreførte dette til lerretet i form av rolige, stillestående, totale og ultratotale kamerainnstillinger i sine filmer. Denne typen utsnitt, kombinert med lange tagninger er nybølgens mest slående stilgrep, der bilder av by, landskap og indre lokaler blir

presentert i dypt fokus og i all sin enkelhet til tilskueren som selv kan lede sitt eget blikk fritt i filmenes utsnitt. Nærbilder, «dansende» kameraer, zoom og noen som helst form for unødvendig klipp finnes knapt i de sentrale verkene fra nybølgen. Isteden vektlegges billedkomposisjon og bevegelse innad i utsnittene som en slags erstatning for klipp eller bevegelse av kamera. Den beste oppsummeringen av den taiwanske nybølgens mangfoldige aspekter kommer fra Douglas Kellner som i 1998 skrev:

«New Taiwan Cinema favors outdoor locations over studio ones. It utilizes natural rather than artificial lighting as it explores ordinary people's real living and working spaces. Long takes and deep focus shots allow viewers to explore the details in unfamiliar social environments, ones cinema rarely depicted before. Often the directors cast non-professional actors and script dialogue in a way in which the characters' dialect point to their specific region and class. Problems of the underclass, women, youth, and other marginalized and oppressed groups take on a new dramatic importance.» (Kellner, 1998).

For et land som i så mange år hadde levd under autoritært styresett, med streng sensur, krigsrett og politisk forfølgelse, og som fortsatt levde med et visst håp om gjenforening med det de anså som sitt rettmessige Kina, var det viktig med et skifte mot klarhet og realisme i de fiktive fortellingene. Storfiler fra Kina, Hong Kong, USA og annen taiwansk populærfilm speilet ikke den virkeligheten store deler av befolkningen levde, og hadde levd gjennom. Landet hadde i flere tiår gjennomgått enorme kulturelle, industrielle og økonomiske utviklinger og den nye bølgen med filmskapere fikk endelig muligheten til å granske denne historien og samtiden på en ny og uforstyrret måte.

Jeg har skrevet tidligere, i referanse til Wu, at tidligere taiwansk film var preget av kilsjéfylte romanser og melodramaer i tiårene før nybølgen, og selv om dette er en rimelig grei måte å oppsummere 50, 60 og 70-tallets film i Taiwan i én setning så gjør denne filmatiske fortiden seg fortjent til en noe grundigere forklaring. Som i all historisk utvikling så er det sammenheng mellom ulike definerte epoker og perioder, og i konteksten av taiwansk filmhistorie er det viktig å huske på at filmene før nybølgen både påvirket og inspirerte de filmene og stiluttrykkene som denne oppgaven hovedsakelig omhandler. Produksjonen av film under Japans koloniperiode var styrt av den japanske staten og japansk personell, men tiden etter andre verdenskrig så flere taiwanske filmskapere produsere film under det nye regimet til KMT. Det er to perioder, eller egentlig andre filmbevegelser, som er viktig å trekke frem i disse tiårene, nemlig dialektfilmene fra midten av 50-tallet og gjennom 60-tallet,

og de sunne realismefilmene fra midten av 60-tallet og frem til nybølgens begynnelse. Guo-Juin Hong redegjør for disse to typene film og viser hvordan aspekter ved disse gjorde seg gjeldene i filmene fra den taiwanske nybølgen flere år senere (Hong, 2011). For å unngå å bruke unødvendig med tid og plass på noe detaljert granskning av disse tidligere filmene vil jeg nøye meg med å trekke frem noen sentrale aspekter fra disse filmbevegelsene som levde videre inn i nybølgen og filmene der. Statlig støttet film etter andre verdenskrig var i hovedsak undervisningsfilm og nyhetsklipp som begge falt inn under dokumentarsjangeren. KMT satset ikke på fiksjonsfilm de første årene etter de tok makten på øyen, men den private sektoren var relativt fri til å utforske filmmediet på egen bekostning (Hong, 2011, s.33). Det var fra dette private filmmiljøet av de såkalte dialektfilmene dukket opp på 50-tallet. Som navnet tilsier tok disse filmene i bruk lokale taiwanske dialekter der det var naturlig, til tross for økende press fra KMT gjennom årene om bruk av kinesisk Mandarin i filmene. Filmene hadde fokus på musikk, og spilte seg ofte ut som melodramaer eller reisefilmer på tvers av Taiwan (Hong, 2011, s. 62). I tillegg var både handling, karakterer og filmarbeidere fra både Taiwan, Kina og Japan i disse filmene, noe som satte lys på øyens transnasjonale identitet og bakgrunn. Ettersom sensur av tematikk og dialekter økte i tillegg til at disse dialektfilmene ikke var konkurransedyktige hverken nasjonalt eller internasjonalt, endte det med at denne typen film forsvant omtrent i 1970. På dette tidspunktet hadde allerede en ny type film, som også kom til å spille en rolle for utviklingen av nybølgefilm, kommet på banen. Hong kaller de for sunne realismefilmer, og i motsetning til de tidligere dialektfilmene var flesteparten av disse laget av CMPC, Central Motion Picture Corporation, det statlige filmproduksjonsselskapet som senere kom til å sette i gang nybølgen. Det sunne ved denne realismen må tas med en klype salt, for ettersom at mange av disse filmene var under ganske sterk kontroll fra statlig hold var den realiteten som skulle filmatiseres «sunn» omtrent gjennom tvang. Sunn i denne konteksten betyr i stor grad tradisjonell, harmonisk, og på mange møter tidløs. Arbeidere og bønder var kjente motiver i disse filmene, der fysisk arbeid i og med naturen var motiver i omtrent alle filmene. Filmene tok generelt ikke stilling til de utfordringene som eksisterte i landet og holdt seg stort sett unna det faktum at landet gikk igjennom en enorm moderniseringsprosess som førte til at de tradisjonelle, nesten bonderomantiske tilværelsene ble stadig mindre representativt for livet på Taiwan. Der modernisering slapp igjennom var det gjerne i konteksten av at staten hjalp til med å forbedre de tradisjonelle væremåtene på landet (Hong, 2011, s. 73-77). Denne kampen mellom å fremstille et tidløst, landbruksorientert Taiwan og den uunngåelige moderniseringen av landet, som også i flere tilfeller var ansett som en positiv ting sett fra KMTs side, ble et slags

paradoks i de melodramatiske bonderomansene og komediene som preget de sunne realismefilmene. Som Hong selv skriver: «...healthy realism was a unique cinematized stasis of change, a peculiar condition for a modernizing nation in which the notion of change – progress, movement – is caught in a perpetual state of stagnation wherein film aesthetics is trapped by nationalist ideology.» (Hong, 2011, s. 67). Herfra er overgangen til den taiwanske nybølgen tydeligere. Man kan si at de sunne realismefilmenes gjennomgående bruk av nøye konstruerte, virkelighetsnære sett skapte et ønske om mer realistisk realisme basert på location filming, naturlig belysning fremfor studiobelysning og der realiteten om landet moderniseringsprosess og varierte fortid faktisk ble tematisert. Denne sunne realismen var en politisk estetikk ifølge Hong (Hong, 2011, s. 86). Nybølgen stod friere til å fortelle om den virkeligheten som faktisk fantes i landet. Når Wu og andre beskriver tidligere taiwansk film som klisjéfylte romanser og melodramaer så er det ikke nødvendigvis feil, men en forenkling av landets filmhistorie. Nybølgen var påvirket av den nasjonale filmhistorien, og selv ikke nødvendigvis var inspirert positivt av den i så stor grad så var den uansett en reaksjon og en endring. I konteksten av historiefilm som denne oppgaven dreier seg om er denne filmhistoriske fortiden også viktig, nettopp fordi filmene fra 40, 50 og 60-tallet ikke fremstilte sin egen samtid på en måte som tilfredsstilte nybølgereregissørene på 80-tallet. Et ferskt blikk tilbake på historien er dermed av stor interesse og noe av hovedgrunnen til at denne oppgaven har et historisk blikk fremfor et samtidsmessig et.

4. Innledende analytisk

Jeg har nå redegjort for det tematiske og teoretiske grunnlaget for den analytiske delen av denne oppgaven. Nasjonsbygging og etnografi, filmspråklig historieformidling, og nybølgen som fenomen med egne mål og hensikter er de sentrale punktene som underbygger denne analysen. I tillegg kommer denne oppgaven til å drøfte hvordan ulike politiske holdninger og tilhørigheter presenteres i filmene. Grunnen til dette er at en undersøkelse av politisk fremstilling omtrent er essensielt dersom man forholder seg til tematikker om nasjonsbygging og historie i etterkrigstidens politisk turbulente Taiwan.

Selve den analytiske delen av denne oppgaven vil være strukturert etter ulike utgangspunkt for analyse. For å drøfte filmenes forhold til tematikkene som nevnt ovenfor vil filmstil og narrativ struktur være viktige utgangspunkt. Analysen vil foregå fra både et kognitivt teoretisk perspektiv og teoretiske perspektiver relatert til historisk atmosfære og nasjonsbygging. Dette vil være det overordnede utgangspunktet for all drøfting av tematikk, struktur, stil, nasjonale og etnografiske aspekter, samt taiwansk historisk politikk. Første del av analysen skal se nærmere på filmenes struktur og hvordan taiwansk historie formidles. Denne delen av oppgaven vil fokusere på hvordan filmenes narrativ påvirker og former historiefortellingen (også i historisk betydning) i tillegg til å drøfte hva denne typen narrativ formidling ble fører til. Til tross for filmenes mange typisk realistiske egenskaper, både i narrativ og i stil, kommer jeg ikke til å utføre noen eksplisitt realistisk analyse av filmenes uttrykk. At filmene har et overordnet realistisk uttrykk vil likevel være av relevans for poeng som påpekes i løpet av analysen.

En kjent diskusjon som dukker opp i diskursen rundt den taiwanske nybølgefilmen er spørsmålet om hvorvidt filmstilen er inspirert av japansk filmstil og regissører som Yasujiro Ozu. Både Hou Hsiao-Hsien og Edward Yang har fått sine stilistiske valg sammenliknet med stilen til den Japanske regissøren, eksempelvis av Gary Needham (Needham, 2006). Dette er ikke en diskusjon denne oppgaven skal drøfte videre.

Den neste delen av analysen vil handle om de visuelle elementene som er med på å skape det historiske miljøet filmene skal handle om. I første omgang betyr dette at filmenes mise-en-scène skal analyseres for å forstå hvordan taiwansk historie presenteres gjennom innredningen av sett, inkludert historiske objekter og kostymer, i tillegg til språkvariasjoner som dukker opp. I tillegg til dette vil det også blir gjort en slags komparativ analyse mellom virkelige

historiske hendelser og de rekonstruksjonene filmene inneholder der dette er relevant. Oppgavens siste analytiske del vil fungere noe samlende for delene ovenfor, der resultatene av analysen så langt vil bli koblet opp mot tematikken nasjonsbygging og nasjonal film på en mer presis måte. Hensikten er å få et mer overordnet blick på hva som kan sies å være hensikten med historieformidlingen i disse filmene og om de kan sies å fungere nasjonsbyggende. Her trekkes funn fra de tidligere analytiske kapitlene inn for å belyse spørsmålene rundt nasjon og historie på en ny måte. Før oppgaven tar fatt på disse analytiske kapitlene ser jeg det som nødvendig å raskt gå gjennom handlingen i de to filmene og gi en oversikt over settingen filmene foregår i.

A City of Sadness

Begge disse filmene er filmer satt tilbake i tid, til tiden etter andre verdenskrig i Taiwan. Men filmene tar for seg ulike perioder av de turbulente tiårene med krigsrett og autoritært styre som fulgte krigen. *A City of Sadness* åpner med lyden av Horihito av Japans stemme som over radioen annonserer Japans overgivelse i andre verdenskrig, noe som også førte til at Taiwan ble gitt tilbake til Kina som etter krigen gjenopptok borgerkrigen mellom Republikken Kina og Kinas kommunistparti, er krig republikken til slutt tapte og som førte til deres offisielle retrett til Taiwan i 1949. Det er nettopp denne perioden, fra andre verdenskrigs avslutning og ut 1940-tallet, filmen tar for seg, med hverdagslivet til en familie i fokus og fastlandets borgerkrig og den lokale uroen som bakteppe. Filmen følger i hovedsak familien Lin gjennom disse årene. Familiens patriark er Lin Ah-lu (Li Tian-lu). Filmen følger ikke Ah-lu selv, men veksler omtrent hele filmen mellom tre av Ah-lus fire sønner, eldstesønn Lin Wen-hueng (Chen Sung-young), den stumme og døve yngstesønnen Lin Wen-ching (Tony leung), og Lin Wen-leung (Jack Kao). Den fjerde sønnen forsvant på Filippinene under andre verdenskrig.

Mens lyden av Hirohito fortsetter over første kamerautsnitt, ser vi Wen-hueng som utfører Jingxiang, en tradisjonell kinesisk røkelsesbønn, i påvente av fødselen av barnet sitt. Wen-hueng styrer til daglig en bar kalt «Lille Shanghai», og opptrer gjennom filmen nokså apolitisk. Han styrer i hovedsak med hverdagslivet og baren, men følger også opp de to brødrene sine. Wen-leung jobbet som tolk for Japan i Shanghai under krigen og ble senere arrestert av KMT under mistanke om forræderi. Dette førte til at han ved filmens start ligger innlagt på sykehus, svært svekket både fysisk og mentalt, og med traumer fra krigen og fengselsoppholdet. Han blir til slutt frisk igjen, men finner tilbake til tidligere kollegaer fra mafiaen i Shanghai, og begynner å jobbe sammen med de om å få smuglet japanske penger og narkotika ut av Taiwan. Wen-hueng finner til slutt ut av dette og setter en stopper for det, noe

som fører til at Shanghai mafiaen tilrettelegger for en arrestasjon og fengsling av Wen-leung. Denne gangen blir skadene påført av KMTs tortur under fengsling betydelig større. Når Wen-leung til slutt slipper ut lever han resten av filmen, og tilsynelatende livet, med store mentale nedsettelse. Wen-heung ender til slutt opp i slåsskamp med en av Shanghaimafiaens medlemmer som fikk Wen-leung fengslet på et kasino, og sammenstøtet ender til slutt med at Wen-hueng blir skutt og drept av mafiaen på stedet. Den siste broren i filmen, Wen-ching, holdes i stor grad utenfor de nevnte handlingene med sine brødre. Han blir gjerne ikke inkludert, eller eventuelt glemt, mye grunnet at han hverken kan høre eller snakke. Gjennom filmen driver han med fotografi, og utveksler brev og møter med Hinome (Xin Shufen), en sykepleier på det lokale sykehuset som også er søsteren til Wen-chings gode venn Hinoiei (Wu Yi-fang). I etterkant av 228 hendelsen i 1947 blir både Wen-ching og Hinoiei arrestert for mistanke om å støtte kommunistene på fastlandet, men blir til slutt løslatt. Hinoiei, som faktisk støtter kommunismen, starter en motstandsbevegelse med tilholdssted i de nærmeste fjellene, og får overtalt Wen-ching til å la være å risikere livet ved å bli med. Isteden dra Wen-ching tilbake til byen og gifter seg til slutt med Hinome. De får barn, og støtter Hinomes bror i fjellene når de kan frem til hele motstandsbevegelsen stil slutt blir funnet og drept. Som følge av dette arresteres Wen-ching på nytt, nå med mer konkrete beviser på den ulovlige støtten. Ved filmens slutt han dermed Lin familien blitt betydelig mindre, og sterkt preget av det autoritære KMT. Wen-heung er død, Wen-ching er fengslet for mange år, Wen-leung trenger konstant tilsyn etter torturskadene, og de tre brødrenes koner sitter igjen alene med barn og patriarken Ah-lu. KMTs autoritære politikk er aldri direkte utforsket i filmen, men er heller det aspektet som skaper grunnlaget for det dramaet filmen utforsker. Andre grunnlag for dramatik, slik som personlige konflikter og intriger mellom sentrale personer er nesten ikke-eksisterende. Vi kan si at filmen baserer seg på middelklasse mennesker i et unormalt og ustabil miljø.

A Brighter Summer Day

A Brighter Summer Day setter handlingen sin noe senere enn *A City of Sadness*. Denne filmen åpner i 1959, og følger hovedkarakteren Xiao Si'r (Chang Chen), som går på «junior high», og familien og vennene rundt han gjennom ett til to år. Filmene begynner med at Xiao Si'r har gjort det dårlig nok på skolen til å måtte gå over til nattskole istedenfor normal dagskole. I 1960 er Xiao Si'r og vennen Cat (Chi-tsan Wang) på rømmen fra en sikkerhetsvakt som har jaget dem ut fra et filmstudio de har spionert på om natten. Xiao Si'r stjeler en lommelykt og beveger seg tilbake til skolen der han i lommelyktlyset får et glimt av Sly (Hung-Yu Chen) og

en jente som kysser. Vi hører videre om to rivaliserende ungdomsgjenger som holder til i området skolen omfavner. Gjengene går under navnene «217 gang» og «Little Park Boys», og selv om Xiao Si'r ikke er direkte medlem av noen av gjengene så har han flere venner og bekjente som enten er medlem av eller står nært Little Park Boys. Dermed har også Xiao Si'r et visst forhold til Little Park Boys gjengen. Lederen av Little Park Boys, Honey (Lin Hong-ming), har vært på rømmen etter å ha drept et 217 medlem for å prøve seg på kjæresten hans Ming (Lisa Yang). Derfor er Sly en slags midlertidig leder for Little Park Boys. Sly og Xiao Si'r blir snart uvenner etter Xiao Si'r mener det var Sly og kjæresten Jade (Hsiao-Tsui Tang) han så kysse den ene natten.

Etter en tur til helsesøsteren på skolen møter han Ming som har skadet kneet, og blir bedt av legen om å følge henne tilbake til timen hennes. Dette blir starten på vennskapet og romansen mellom Xiao Si'r og Ming. Etter hvert kommer plutselig Honey tilbake samtidig som Sly forsøker å få arrangert en vennskapelig konsert, der blant annet Xiao Si'rs venner Cat og Deuce (Bosen Wang) kan synge, og som begge de to gjengene er invitert til. Det er et slags forsøk på fredsmegling. Samtidig tillater Honey at Xiao Si'r kan date Ming, til tross for at Ming var Honeys kjæreste før han forsvant. Under konserten går Honey en tur med 217 leder Shandong (Alex Yang) for å snakke om gjengkonflikten men ender opp med å dø etter han blir kastet foran en bil. Resten av Little Park Boys tror ikke at hendelsen var en ulykke og iverksetter en hevnaksjon som fører til at mange av medlemmene av 217 blir drept, inkludert Shandong. Sly og and medlemmer av Little park Boys forsvinner i etterkant for å unngå motaksjoner og straff. Rundt denne tiden blir også Xiao Si'rs far arrestert og torturert av politiet grunnet sin tilknytning til Shanghai og CCP før han og familien emigrerte til Taiwan.

Xiao Si'r og Ming fortsetter sitt forhold, men det blir tydelig at Ming ofte flørter med andre gutter og menn noe Xiao Si'r ikke liker. Etter et frustrert utbrudd på skolen blir Xiao Si'r utvist, men lover både Ming og foreldrene sine å bestå neste overgangseksamen tilbake til dagskolen. Helt uforventet kommer Sly tilbake, og uvennskapet mellom han og Xiao Si'r rettes opp før Sly avslører av Ming og Ma (Chih-Kang Tan), en student som nylig begynte på skolen, dater. Sly går over til å date Jade, Slys tidligere kjæreste isteden, men en sen kveld ute avslører Jade at jenta han så med Sly den natten (i starten av filmen) faktisk ikke var henne, men Ming. Xiao Si'rs frustrasjon blir større, og etter å ha truet Ma i hjemmet hans henter han en kniv hjemme Cat og venter på Ma utenfor skolen. Isteden møter han Ming og de to begynner å krangle mens de beveger seg mot torget. Det ender med at Xiao Si'r knivstikker Ming gjentatte ganger og hun dør midt på plassen. Xiao Si'r dømmes til 15 års fengsel. Filmen avslutter i Xiao Si'rs hjem der vi ser hans tydelig triste mor henger opp

skoleuniformen han. Samtidig begynner en radiosending som annonserer de studentene som har gjort det best på dette semesterets eksamener og moren bryter sammen i gråt.

Hvorfor historisk setting?

Det er ingen selvfølge at Taiwansk nybølgefilm, eller et utvalg nybølgefilmer som faktisk er tilfellet, skulle trenge å ta for seg fortiden. Mange av nybølgefilmene, også fra Hou Hsiao-hsien og Edward Yang, var samtidsfilmer som gjerne problematiserte det moderne samfunnet i Taiwans storbyer i konteksten av økt industrialisering, tettere bånd til det globale handelsmarkedet, og endringen i kultur og politikk. Likevel er flere filmer fra bevegelsen, inkludert de to filmene fremhevet i oppgaven, satt til den nære fortiden i Taiwan.

Det er ikke et mål med denne oppgaven å gi noe definitivt svar på akkurat hvorfor disse to filmene har lagt sine handlinger til denne fortiden, selv om dette spørsmålet vil bli diskutert avsluttende i oppgaven. Hensikten er først å fremst å undersøke hvordan Taiwansk historie kommuniseres og fremstilles, og følgende hva dette fører til, så kan det på grunnlag av dette diskuteres hvorfor dette er gjort. Likevel er det enkelte omstendigheter i tidsrommet rundt filmenes produksjon som viser at om ikke annet så var denne typen tilbakeblikk nå faktisk mulig og ønsket. Først er det relevant å trekke frem, som jeg tidligere har beskrevet, at det fra 80-tallet av, og spesielt etter lettelsene av sensurlover i 1987, ble lettere å fortelle om landets fortid på en mer virkelighetsnær måte. Det å fortelle om og vise de sidene av det autoritære regimet som hadde vært brutale var ikke lenger umulig, så plutselig var muligheten for mer kritiske blikk, eller i det hele tatt en anerkjennelse av denne til tider brutale historien mulig. Selve muligheten er altså er rent praktisk grunn til hvorfor, da det er forståelig at en slik mulighet nødvendigvis også fører til at denne typen verk blir laget.

Dette betyr samtidig at filmene som ble laget på 40, 50 og 60-tallet aldri stilte seg kritisk til noe som helst av aktuell politikk. Dermed hadde disse periodene aldri noen form for realistisk, kritisk samtidsfilm. Selv 60-tallet sunne realisme var aldri noen hardtslående, kritisk realisme av den sorten man gjerne forbinder med samfunnsrelatert realisme. I navnet «sunn realisme» ligger dette egentlig innbakt. Realismen var sunn i den forstand at den ikke var utfordrende, kritisk eller avslørende, men heller nostalgisk til landbrukssamfunnet, kjernefamilien, klassisk romanse og landskapsidyll. Når det gjelder 40-tallets Taiwan, som *A City of Sadness* omhandler, fantes det knapt noen betydningsfull filmindustri på øyen, og hverken sunn realisme eller dialektfilm. Det er disse to punktene jeg på dette stadiet ønsker å trekke frem. At mer realistisk fortelling om fortiden fra 80-tallet av ble rent praktisk lettere å få laget, og at realistiske fortellingen om disse periodene heller ikke hadde eksistert i noen

betydningsfull grad i de faktiske periodene det er snakk om. De gir ingen tydelig svar på hvorfor realistisk historisk setting ble bruk i flere nybølgefilmer, men det viser både at muligheten nå var der, og at katalogen av filmer som allerede dekket dette var liten, eller ikke-eksisterende.

5. Narrativ struktur

Tekst som formidlingsmetode

Et viktig aspekt å undersøke ved filmene er hvordan de er strukturert som narrativ. Oppgavens hensikt er å undersøke spørsmålene hvordan blir formidlet og hva dette fører til, og da er en undersøkelse av selve strukturen på disse filmfortellingene et godt startpunkt for videre analyse. Jeg ønsker å starte analysen av narrativ struktur med utgangspunkt i David Bordwells begreper sjuzett (syuzhet) og fabula for å undersøke hvordan filmen velger å vise eller ikke vise informasjon, og hvordan kunnskap om handlingen formidles til tilskueren. I denne oppgaven er ikke er ren analyse av sjuzett og fabula det viktige poenget i seg selv, men gjennom analyse av dette aspektet ved filmens struktur er det også mulig å se på hvordan den faktiske historien, ikke filmfortellingen, formidles. Filmens fabula er selvsagt fiktiv av definisjon grunnet filmens natur, men jeg ser det både som mulig og hensiktsmessig å trekke inn det vi kan kalle den historiske fabulaen inn i analysen. Med historisk fabula mener jeg i denne oppgaven den faktiske taiwanske historien. Jeg har valgt å kalle det historisk fabula for å belyse hvordan forholdet mellom filmens fabula og taiwansk historie er. Den historiske settingen er i det store og det hele tross alt autentisk, selv om handlinger og hendelser på personnivå i stor grad er fiktivt og strukturert rundt fiktive karakterer. Oppgaven skal derfor nå se nærmere på hvordan selve historien, i form av gjenkjennelige historiske forhold og hendelser, kommer frem gjennom filmenes håndtering av sjuzett og fabula. Hvordan fremheves den historiske settingen gjennom narrativ struktur, og i hvilken grad?

Ingen av de to filmene fremstår ved første møte som filmer som først og fremst ønsker å formidle historisk fakta. Altså har de ingen gjennomgående fortellerteknikk, enten det er tekstlig, verbalt eller visuelt som har til hensikt å informere publikum og historiske personer, hendelser eller politiske avgjørelser. Dette betyr likevel ikke at denne typen direkte historiske formidlende teknikker ikke eksisterer i noen som helst grad. La oss først se på filmenes bruk av tekst som historieformidling. Med dette mener jeg ikke tekst som en del av filmuniversets mise-en-scène, det anser jeg heller som nettopp mise-en-scène, men tekst informasjon formidlet direkte (fra film til publikum), enten over bildene (av filmen) eller over tekstplakater.

Litt over tre minutter inn i begge filmene dukker de første historieformidlene tekstene opp på skjermen, og innholdet forteller omtrent den samme historien. I *A City of Sadness*

dukker tekster opp over bildet av rommet der Wen-hueng justerte lampen før han går inn i fødestuen.

«On August 15th 1945, Japan announced its unconditional surrender. Taiwan was liberated following 51 years of Japanese occupation. The wife of the older brother, Lin Wen-heung, gave birth to a son. They named him Kang-ming, which means Light.» (Hou, 1989).

Dette sier første tekstinnslag i *A City of Sadness*. Første tekstinnslag i *A Brighter Summer Day* dukker opp over en svart bakgrunn mens Xiao Si'r og faren spiser på vei hjem fra møtet som bekrefter Si'rs mislykkede forsøk på å komme inn på dagskolen.

«Millions of mainland Chinese fled to Taiwan in 1949 with the Nationalist government after its defeat in the civil war by the Chinese Communists. Their children were brought up in an uneasy atmosphere created by their parents' uncertainty about the future. Many formed street gangs to search for an identity and to strengthen their sense of security.» (Yang, 1991).

Som nevnt har disse tekstene noen åpenbare likheter. De forteller begge om tiden kort etter Japans kolonitid tok slutt og starten på et selvstendig styrt Taiwan begynte, dette til tross for at filmene selv handler om forskjellige perioder. Teksten i *A City of Sadness* legger grunnlaget for sin egen fortelling sin begynnelse, nemlig med det faktum at i 1945 overga Japan seg og Taiwan ble gitt tilbake til Republikken Kina. Her starter også filmens historie som formidlet gjennom radiobeskjeden fra Hirohito som åpner filmen, og fortsetter i perioden ut 40-tallet om mennesker som levde under perioden som følge av hendelsene formidlet i teksten.

Teksten i *A Brighter Summer Day* gjør det samme, men bygger opp bakgrunnen for sin fortelling sin historiske kontekst med det faktum at strømmen med mennesker fra fastlandet i 1949 førte til en periode med usikkerhet, fremtidsskeptisisme og en søken blant ungdom etter andre former for samhold og sikkerhet. Det er nå tydelig at de innledende tekstene (innad i filmene) forholder seg til to ulike historiske hendelser som, dersom det ikke allerede var klart ved filmenes åpningsbilder og lyd, konstaterer filmenes historiske bakteppe og setting.

Likheten er klar, men det er ikke den eneste. Tekstene har også til felles at de til tross for sine relativt begrensede ordbruk også koblet disse historiske punktene opp mot filmenes egne karakterer. Etter *A City of Sadness* informerer om Japans overgivelse, går den plutselig over til å informere om at en av filmens hovedkarakterer sin kone fødte et barn og at de kalte barnet for «Lys». Teksten dukker opp ved slutten av sekvensen som introduserer en

barnefødsel, men uten teksten hadde vi enda ikke fått vite hverken hva mannen eller barnet het. Men det er ikke egentlig der faktiske informasjonen som er interessant i denne sammenhengen, at hovedkarakteren har et navn finner vi uansett snart ut av, og at hans kone fødte et barn samme dag som Hirohitos tale er allerede formidlet i de foregående scenene. Det er interessante er at denne korte, nokså forglemmelige teksten kobler faktisk historie og fiktiv historie sammen. Filmens fabula (og historiske fabula) etableres samtidig med at filmens karakterer knyttes direkte til taiwansk historie gjennom ordene. De samme gjør teksten i *A Brighter Summer Day*. Historisk kontekst forklares, samtidig som gjengforholdene Si'r blir en del av og han og familiens usikre tilværelse og fremtid etableres som et faktisk resultat av de historiske forholdene. Den fiktive fabulaen knyttes dermed direkte inn med historien. Faktisk kan det sies at den taiwanske historien i dette tilfellet, nemlig utvandringen fra fastlandet i 1949, er selve grunnlaget for filmens fiktive fabula, og at de to er uadskillelige.

Spørsmålet er da hva dette gjør med filmen, eller hvorfor det er gjort som det er. Den historiske informasjonen tekstene tilføyer er på ingen måte ukjent for noen med grunnleggende kunnskap om Taiwans moderne historie, og spesielt ikke for publikummere som selv er fra Taiwan. Da ville informasjonen vært åpenbar. At filmene kan ha tilrettelagt for internasjonale tilskuere er meget mulig ettersom den Taiwanske nybølgen både satset og fikk gjennomslag internasjonalt mot slutten av 80-tallet, og faktisk i spesielt stor grad med nettopp *A City of Sadness* som vant gulløven i Venecia. Tekstene i filmenes presisjon av nokså allmenn historie kombinert med etablering av sentrale karakterers personlige og sosiale situasjon har nok også et annet motiv, nemlig at filmenes skapere mener at kombinasjonen av historie og karakterer er et sentralt tema. Det er hverken de historiske faktum eller vage introduserende forhold som er det viktigste, men sammenhengen mellom dem. *Dette er en film som knytter menneskelige forhold og opplevelser til vår nære historie* kunne det nesten like gjerne ha stått, for det er forholdet mellom de to som skal vise seg å være viktig.

Begge filmene bruker tekstinnslag igjen mot slutten av filmene. I *A City of Sadness* står det: «December 1949. Mainland China is lost. The Nationalist government moves to Taiwan. Taipei becomes provisional capital.» (Hou, 1989). I *A Brighter Summer Day* står det:

«In the summer of 1961, Xiao Si'r recieved the death sentence from the District Court of Taipei. Being the first juvenile homicide case in Taiwan under Nationalist government rule, the case and sentence were widely debated. The District High Court

later commuted his sentence to 15 years in prison. Xiao Si'r was released from prison shortly before his 30th birthday.» (Yang, 1991).

Hvis vi kobler disse avsluttende tekstene mot tekstene i starten av filmene skapes en sammenheng i det historiske perioden som ligger bak filmene. Den avsluttende teksten i *A City of Sadness* påpeker samme år og forflytting av mennesker og statsapparat som åpnings teksten i *A Brighter Summer Day* beskriver. Altså plukker *A Brighter Summer Day* opp historien gjennom tekst der *A City of Sadness* avslutter den. Årstallet og tilstrømningen av mennesker markerer ikke bare skillet mellom de to filmenes spenn av historisk omfang, men et skille i forholdene og tilstandene på øyen. To perioder som begge filmene tar for seg. En periode markert av kaos og uro før den offisielle retretten til øyen i 1949, og en periode markert av nytt autoritært styre og en utforming av Taiwan som nasjon.

At den taiwanske historien er der er en ting, den ligger som en del av filmenes fabula, og følger de faktiske forholdene i landet så godt det lar seg gjøre, men hvordan den formidles er en annen. Det er hensiktsmessig med en kort analyse av filmenes narrative struktur for å finne ut hvordan historie formidles i filmene. De store historiske detaljene og historisk fakta er ikke filmenes fokus, men gjennom filmenes fortellinger kommer taiwansk historie alltid frem gjennom bakgrunn, atmosfære, karakterer, og konkrete hendelser. En oversikt over hvordan disse to dramaene er strukturert gir et innblikk i hvordan informasjon om karakterer og deres liv utfolder seg, og dermed også hvordan det historiske landskapet presenteres sammen med og rundt dem.

Filmene følger en nokså lik struktur når det gjelder forholdene mellom fabula og sjuset. Begge filmfortellingene beveger seg fremover i tid, og de fleste pek mot fortiden og tidligere hendelser er gjennom dialog, eller det Bordwell kaller «recounting» (Bordwell, 1985, s. 78). Altså har filmene få flashbacks eller flash forwards som skaper noen dramatiske omrokkinger i sjuset. Av Bordwells firedelte inndeling av hvordan handling presenteres tidsmessig i film, faller begge disse filmene inn under variant D, suksessive hendelser har suksessiv presentasjon (Bordwell, 1985, s. 77). La oss nå, med de allerede diskuterte tekstbildene i bakhodet, se på hvordan filmene er strukturert, og hvorvidt sjuset og fabula omfatter noen betydelig forskjell i tid, eller om tidsrommet er det samme.

Struktur – *A City of Sadness*

Vi begynner med *A City of Sadness* og dens sjusett. Som tidligere etablert begynner filmen nokså presist klokken 11 på formiddagen 15. august 1945. Dette vet vi fordi det er da Hirohitos tale sendes over radioen og Japans overgivelse i krigen er et faktum. Like presist er det ikke mulig å plassere filmens avslutningstidspunkt, men vi vet at det er flere år senere, og sansynligvis i løpet av 1948 en gang. Dette er fordi 228 hendelsen fra 1947 er med i filmens fortelling, og fordi Wen-ching og Hinoie rekker å få et barn mot slutten av filmen en stund etter 228 hendelsen, etter de har støttet Hinoie i fjellene økonomisk. Tiden mellom august 1945 og det vi kan regne med er 1948 er rammeverket til filmens sjusett. Unntakene er noen få tilbakeblikk både visuelt og verbalt. La oss først se nærmere på hvordan *A City of Sadness* forholder seg til taiwansk historie, i konteksten av filmens sjusett.

A City of Sadness flyter nokså usynlig fremover i tid, mens fortellingen om det tre brødrene og familien rundt dem blir fortalt. Med dette mener jeg at tiden mellom scener sjeldent er tydeliggjort, og at det derfor ofte er umulig å vite om overgangen fra en scene om kvelden til en scene på dagtid kun har forflyttet seg noen timer fremover i tid, eller om faktisk flere dager har plass imellom scenene. La oss se nærmere på et eksempel fra filmen. Etter Wen-ching og Hinoie har besøkt Shizuko etter nyheten om at faren hennes, den japanske direktøren i byen, har forsvunnet i sin demente tilstand. Vi introduseres først til problemstillingen gjennom tekstnotatet Hinoie og Wen-shing bruker for å kommunisere. Først ser vi de to skrive, deretter kommer teksten opp på skjermen som et eget tekstbilde før det klippes til et bilde av Shizuko og faren ved togstasjonen. Over dette bildet begynner stemmen til Shizuko å forklare situasjonen. Lyden av hennes stemme stammer fra neste scene, som det klippes til etter togstasjonen, med Hinoie og Wen-ching sittende med rundt et bord med Shizuko. Første scene det her er snakk om er i et rom der Hinoie introduserer Wen-ching til sin mentor og en journalist fra fastlandet sammen med en tredje mann. Mens de tre andre mennene diskuterer situasjonen på fastlandet og utviklingen på Taiwan etter Chen Yi ble guvernør på øyen, begynner Wen-Ching og Hinoie å kommunisere via en notatblokk om situasjonen med Shizuko og faren. Det klippes først til teksten de skriver, så til det som viser seg å være et tilbakeblikk til Shizuko og faren hennes (før han drar). Videre klippes det til de to mennene i samtale med Shizuko. Vi vet at det relativt korte klippet av Shizuko og faren er et tilbakeblikk fordi nyheten hevder at Shizukos far hadde komplikasjoner tidligere samme dag. I tillegg sier Shizuko selv, i scenen rundt bordet, at faren pakket kofferten sin og dro tidligere denne morgenen. Hoppet fra da Wen-ching og Hinoie skriver til scenen hos Shizuko

er et helt normalt temporalt hopp for filmen. En vanlig elipse i tid enkelt og greit, som tilsynelatende hopper alt fra en halvtime til noen timer fremover i tid, og hopper over tiden Wen-ching og Hinoiei bruker på å forflytte seg mellom de to stedene. Det uvanlige, for denne filmen, er tilbakeblikket som setter i gang (og som bør anses som et resultat av) Shizukos gjenfortelling av farens oppførsel. For å bruke Bordwells begrepet om narrativ så skapes «enactment» (scenen på togstasjonen) som et resultat av Shizukos «recouting» av hendelsene (Bordwell, 1985, s. 79-80). Det fører til en temporal omrokking av hendelsene filmen viser visuelt, noe som er uvanlig internt i filmen. Resultatet av dette er større tilknytning til de sentrale karakterene, i dette tilfellet Shizuko. At filmen bruker tid på å visualisere hennes gjenfortelling gjør at hennes karakter både blir mer sentral, men ut i fra hennes posisjon som japansk kolonist blir også filmens tematisering av denne delen av taiwansk historie fremhevet på samme måte som med inkluderingen av Hirohitos tale i åpningssekvensen.

Det dette eksempelet ikke handler om taiwansk historie direkte, selve hovedtematikken for denne oppgaven, så la oss se nærmere på noen eksempler av narrativet i filmen som direkte dreier seg som historiske omstendigheter og hendelser, og se på hvordan filmene strukturerer sjusetten rundt dette. Det er spesielt en historisk hendelse, og omstendighetene før og etter dette som står sentralt i fortellingen i *A City of Sadness*, nemlig 228 hendelsen. I forhold til andre filmer som tar for seg historiske hendelser, et tiltenkt «typisk» historiedrama, så er narrativet i *A City of Sadness* strukturert veldig annerledes (i forhold til hvordan en viktig og sentral historisk hendelse presenteres). En så sentralt historisk hendelse som 228 hendelsen, som utløste opptøyer og langvarig konflikt, og som til slutt var med på å utløse den langvarige krigsretten på øyen samme år, kunne det vært naturlig at en film som handler spesifikt om denne tidsperioden plasserer sentralt og beskriver og forklarer i detalj. Faktum er at hendelsen ikke vises, kun etterdønningene.

Selv om selve hendelsen ikke vises i et rekonstruert format (til publikum), så omtales hendelsen av karakterer i filmen. Det begynner i filmens kapittel «Political Unrest», der Hinoiei og vennegjengen, i tillegg til Hinome og Wen-ching, sitter rundt et bord og spiser og prater, knappe 40 minutter inn i filmen. Mens landskapsbildet som introduserer scenen enda står på skjermen begynner en av mennene å prate. Samtalen går:

«The mainland police killed a cigarette vendor, did you know that? Yes, I heard. You too? Yes. The local people were furious. The whole street was very tense. Really furious. Things were quite explosive. The cigarettes were brought in as

contraband...by a senior official. Bribery is rife. They pursue the little fish but leave the big fish alone.» (Hou, 1989).

Mennene rundt bordet prater om 228 hendelsen, og kvinnen som ble drept for å selge sigaretter, noe som ikke var lovlig for andre enn staten på den tiden. Samtalen fortsetter mens mennene sammenlikner tiden under Japan, og den nye tiden under Kina. De klager på mangel og økt pris på ris, og ser store problemer med arbeidsløsheten i Taiwan. De anser det nye styret som korrupt, og sammenlikner styret med en privat bedrift, kun ute etter penger. En av mennene hevder også at selv om de vant krigen (i referanse til krigen mellom Kina og Japan/andre verdenskrig) så kommer fortsatt tiden videre til å være vanskelig. Det siste vi hører er at mennene kritiserer Chen Yi, daværende leder på øyen, og påpeker at de undertrykte folkemassene er nødt til å stå opp for seg selv før filmen gjør et uforventet grep. Wen-ching, som nå sitter litt bakenfor bordet sammen med Hinome, setter på musikk. Mens musikken starter overfører de samtalen, og filmens fokus skifter til Hinome og Wen-ching som begynner å diskutere sangen med en blanding av skrevne notater og tegnspråk. Scenen avslutter med et tilbakeblikk til en opptreden av sangen mens Wen-ching var liten. Noe mer sier ikke filmen om 228 hendelsen eller uroen i etterkant før nesten 40 minutter senere.

Neste del av filmen som forholder seg til 228 hendelsen følger etter sekvensen med Wen-heungs vonde (urelaterte) drøm. Det klippes fra Wen-heung som ordner te til et utsnitt av det Taiwanske landskapet fra høyden der sykehuset ligger og lyden av tromming høres fra avstand. 16 sekunder inn i klippet bryter lyden av en radiosending inn i lydbildet. Stemmen tilhører Chen Yi, daværende leder på øyen, og han begynner med å referere til en hendelse i Taipei den 27., dagen før, som førte til et dødsfall. Han hevder menneskene ansvarlige for dødsfallet allerede er tatt hånd om av loven, og at en skadet kvinne får den hjelpen hun trenger. Vi ser Hinoiei og Wen-ching er på sykehuset, og i samtale med Hinome sier Hinoiei til søsteren sin at de (han selv og Wen-ching) er nødt til å komme seg til Taipei. En voice-over av Hinomes dagbok bryter inn, der hun forteller at Taiwan nå er under krigsrett og kort om møtet med broren og hennes bekymring overfor han. Vi ser hun sitte å skrive før hun i tillegg uttrykker bekymring for selve Taiwan og sier: «One war has just ended [andre verdenskrig/andre kinesisk-japanske krig; egen kommentar]. Is another about to begin?». Sett fra nåtiden er det rimelig å tolke Hinomes siste spørsmål som en ganske streng kommentar fra filmens side når det gjelder uroen og konflikten som herjet på øyen. Den kinesiske borgerkrigen ble aldri en full krig på i Taiwan, men forholdt seg til fastlandet. The White Terror under KMT i Taiwan er heller ikke klassifisert som noen krig. Til tross for dette er

ordet krig spesifikt brukt i Hinomes voice-over, sansynligvis i referanse til den kommende uroen på øyen som radiobeskjedene på dette tidspunktet i filmen relaterer seg til. Det er absolutt grunnlag for å tolke denne ordbruken som en slags kommentar til publikum, som om filmen sier *dødsfallene, motstandsjakten og det strenge regimet som utviklet seg skapte like store problemer som en fullverdig krig på øyen*. Med andre ord sammenliknes The White Terror perioden med nok en krig for innbyggerne på øyen.

Videre klipper filmen til kvelden og vi blir vitne til et kaos som utspiller seg ved sykehusets inngang. En sint mobb med fakler og pinner forøker å ta seg inn på sykehuset, mens rop som «Death to the mainlanders!» kan høres på lydsporet. De blir imidlertid stoppet av sykehuspersonalet samtidig som sårede hjelpes inn for å motta hjelp. I det mobben beveger seg bort kommer nok en radiomelding fra Chen Yi inn på lydsporet. Etter en kort påminnelse om gårsdagens tiltak sier Chen Yi at nye tiltak nå kommer. De handler om at deltagere i protestene rundt på øyen ikke skal arresteres eller straffes, og at fengslede skal frikjennes. I tillegg skal sårede og døde får behandling og erstatning uavhengig av etnisitet eller yrke. Til slutt forteller han om en spesialkomite blant annet bestående av sivile, som har som mål å bearbeide uroen i landet. Etter dette ser vi Wen-ching og Hinome på trappen til sykehuset, og Wen-ching skriver nok en gang i notatblokken sin før han til slutt besvimer. Mens Wen-ching bæres inn gjør filmens nok et temporalt hopp, denne gangen til 10. mars og bildet av et hustak i soloppgangen. Igjen dukker lyden av Chen Yis radiostemme opp på lydsporet. Han snakker om gårsdagens gjeninnføring av krigsrett (derav vissheten om datoen), før han går over til å presisere at rykter om spioner er falske, og at innbyggere som elsker fred og ikke har noe å skjule heller ikke har noe å frykte. Vi ser Wen-ching møte Hinome for å prate og et tilbakeblikk til Wen-chings togtur med Hinoiei midt under ropprørene. I sekvensene videre beveger narrativet videre inn i tiden med krigsrett og vedvarende uro i landet. Etter Wen-chings tilbakeblikk blir vi vitne til Hinoieis skade og senere flukt til fjellene med sine venstreorienterte kamerater, Wen-chings første arrest og senere giftemål med Hinome, og massakeren av Hinoiei og mennene i fjellet. Filmen runder til slutt av etter Hinomes fødsel med en forklaring om at de støttet Hinoiei i fjellene så godt de kunne, noe som til slutt førte til Wen-chings andre arrest og Hinome som alenemor, kun i selskap med den nå kraftig handikappede Wen-leung og faren i familien etter Wen-heung ble drept i et tidligere sammenstøt med mafiaen fra Shanghai angående Wen-leungs tidligere smugleprosjekt. Filmfortellingen lar altså oss som tilskueren til slutt sitte igjen med en nokså sørgelig konklusjon. Én av de tre brødrene som filmen introduserer dør, en annen får en lengre fengselsstraff for å støtte kommunister, og en siste har blitt mishandlet av politiet til den

ugjenkjennelige og trenger konstant oppsyn. Familiefaren sitter igjen med sønnes koner og barn. Filmens avslutter dermed narrativet med å fremheve en grusom realitet. Det viser hvordan både mafiavirksomhet og kommunistjakt fra KMT førte til tusenvis av dødsfall og splittede familier. Denne familien i filmen var aldri spesiell eller kjent heller, implisitt er de langt ifra de eneste familiene som led samme skjebne.

Som tidligere forklart, og som gjennomgangen av det narrative forløpet også beskriver, så står ikke 228 hendelsen, som uten tvil er svært viktig for filmens fortelling, spesielt sentralt visuelt i filmen. Fra mennene først snakker om drapet på sigarettselgeren i Taipei og frem til Wen-ching og Hinoie møtes igjen og snakker om det Wen-ching har opplevd da han reiste mot Taipei med Hinoie har det gått nesten to uker, fra 27. februar til 10. mars, men filmen har brukt omtrent 50 minutter. I tillegg er rommet filmens sjusett utspiller seg i fysisk distansert fra Taipei, selve området som utløste konflikten i tillegg til å være øyens maktsentrum. Den faktiske taiwanske historien har sånn sett sin kjerne i Taipei, mens filmens sjusett har sin kjerne i den mindre landsbyen handlingen utspiller seg i. I henhold til Bordwells konsept om sjusett og fabula avgrensers filmens sjusett fortellingen rundt 228 hendelsen og utfallet (Bordwell, 1985, s. 57). Informasjonen om 228 hendelsen og den påfølgende tiden med uro og opprør (som filmen gir direkte til tilskueren) er ikke stor. Rent visuelt bli vi vitne til mobben ved sykehuset, mobben som terroriserer Wen-ching i tilbakeblikket til togturen med Hinoie, Wen-chings tid i arresten, og massakren av Hinoie og gruppen som har søkt tilflukt i fjellene. Gjennom lyd og dialog gir filmen mer informasjon, ikke bare med mennene som diskuterer hendelsen, men gjennom radiosendingene av Chen Yi, og gjennom Hinomes dagbok og tanker gjennom filmen. Likevel er detaljert informasjon om statlige og militære tiltak ikke-eksisterende, og filmen unnlater å vise eller omtale sentrale offentlig figurer og makthavere. Det er ikke uvanlig at filmer om viktige historiske perioder i hvert fall delvis viser flere synspunkter eller utsagn fra begge sider av saken i sine gjenfortellinger. Eksempelvis har *The Battle of Algiers* (Pontecorvo, 1966) flere scener som følger den franske obersten Mathieu i sin kamp mot den revolusjonære gruppen filmen egentlig følger. I *A City of Sadness* er all audiovisuell kommunikasjon om hendelsen og uroen direkte knyttet til filmens karakterer og deres opplevelser, enten det er ting de har hørt, opplever eller ser på avstand. Sekvensene i kapittelet av filmen rundt 228 hendelsen er strukturert etter radiosendingene og informasjonen de tilføyer, og de temporale hoppene skjer gjerne ikke lenge etter at en av radiobeskjedene er ferdige, før det så hoppes til neste innenfor tidsrammen på nesten to uker. Dette er i tråd med tidsrommet mellom faktisk beslutninger som ble gjort

historisk. For karakterene, som bor i en landsby et stykke unna Taipei, er disse hoppene i tid de naturlige punktene hvor ny informasjon dukker opp, og dermed er det mulig å konkludere med at filmen distribuerer informasjon til tilskueren i takt med at rollefigurene får den eller opplever den.

Utfallet fra hendelsen, og også en rekke andre mindre hendelser, opptøyer, maktmisbruk og liknende, var til slutt den lange perioden med krigsrett fra mai 1949. Filmen har ingen intensjon om å formidle i noen detalj om den videre fremtiden i landet, men avslutter filmen i den nokså nære fremtiden etter 228 hendelsen, og etablerer situasjonen fremfor å beskrive eller analysere den i detalj. Forfølgelsen av kommunistene tydeliggjøres gjennom Hinoieis opphold og dødsfall i fjellene i tillegg til Wen-chings to arrestasjoner, og styresmaktenes korrupsjon og uforsvarlige håndtering av landet kommer frem gjennom dialog, men også radio(beskjedene), som hvis man vet om de faktiske forholdene ikke var så godhjertede eller sanne som Chen Yi fremstilte dem. Og nettopp dette med å ha kontroll på den taiwanske historien er et viktig poeng, idet man forstår at filmen i første omgang var skapt av og for Taiwan.

A City of Sadness konstruerer altså sitt narrativ rundt informasjon hovedpersonene selv får, og lar være å hoppe i tid og rom for å tilrettelegge for mer detaljert informasjon til tilskueren. Et viktig moment er hvordan forskjellen i forkunnskap hos tilskueren påvirker hvordan informasjonen i filmen oppleves. Skjemaene hos en tilskuer med kunnskap om tidsperioden i Taiwan gjør muligheten for å involvere seg i fortellingen mye lettere. Filmen informerer ganske minimalt, men for en person som vokste opp i etterkrigstidens Taiwan eller for tilskuere med kunnskap om perioden vil eksempelvis dialogen til mennene rundt bordet ha mye større betydning enn at en sigarettselger ble drept. Med kunnskap om tiden har eksempelvis Chen Yis vennlige ord over radioen om at opprørere og andre ikke vil bli straffet en helt annet betydning når man først hører dem. Sannheten var at tusenvis ble drept av statlig politi og militær den nærmeste perioden etter 228 hendelsen, noe filmen selv også viser litt av etter hvert som Hinoieis flukt til fjellene og Wen-chings arrest blir en del av fortellingen. Måten filmen er strukturert rundt hendelsen og urettferdighetene heller enn å gjøre et nøye studie av politikk og kjente historiske personer, kombinert med den begrensede informasjonsformidlingen om tiden, som alt speiles gjennom karakterene og ikke direkte til publikum, gjør at filmen oppfordrer en aktiv forståelse og utforskning av historien hos tilskueren. En annen måte å se denne strukturen på er som et informasjonsunderskudd for tilskuere som ikke kjenner den taiwanske historien, mens informasjonen til de som enten

levde gjennom denne tiden eller kjenner historien er nok til å raskt forstå hva ting dreier seg om. En tilskuer, og da spesielt en vestlig tilskuer uten spesiell kunnskap om denne perioden og hendelsen i Taiwan vil skjønne lite, eller kanskje ingenting om detaljene og ikke minst langvarigheten av situasjonen i landet. Hypotesene en mer uvitende tilskuer oppretter i møte med fremstillingen av historiske omstendigheter og hendelser blir ikke nødvendigvis besvart, spesielt ikke årsaker og detaljer, og dermed øker gjerne interessen for å få svar på disse spørsmålene etter filmens slutt. Tilskuere som kjenner til historien vil ha lettere med å la tankene gå til menneskene og samfunnet rundt, og refleksjon rundt den taiwanske historien.

Struktur – *A Brighter Summer Day*

A Brighter Summer Day bygger opp sitt narrativ og karakterdrama på stort sett den samme måten *A City of Sadness* gjør det. Sømløse små og større hopp i tid finner karakterene i nye rom til nye tider, uten at presise tidsrammer presiseres eller oppleves som nødvendige. Denne filmen, på samme måte som *A City of Sadness*, formidler taiwansk historie på flere ulike måter og gjennom flere virkemidler som skal utforskes senere, men den handler også om en konkret historisk hendelse, dog i noe mindre grad enn *A City of Sadness*. Hendelsen det her er snakk om er et drap på et marked på Guling Street i Taipei, en langt mindre kjent hendelse, og også en med mye mindre relevans i historien, men likevel en historisk hendelse (i en historisk kontekst som filmen presenterer). Hvis *A City of Sadness* kan sies å ha en oppbygning til historiske hendelse gjennom sjusett med mennene som diskuterer den døde sigarettselgeren, så har *A Brighter Summer Day* ingen slik oppbygning. Denne filmen lar heller ikke hendelsen og utfallet fra den ta opp like mye av narrativet som i *A City of Sadness*, noe som også gir mening med tanke på hvor (enormt) mye mindre historisk og politisk viktig dette drapet var enn drapet på sigarettselgeren flere år tidligere.

Det kan likevel sies at *A Brighter Summer Day* har en viss oppbygning av forholdet mellom de to karakterene, Xiao Si'r og Ming, som er involvert i drapshendelsen. Den umiddelbare forskjellen mellom fremstillingen av en historisk hendelse og omstendighetene rundt i de to filmene er tiden de opptar historisk og hvorvidt de faktisk vises som en del av filmens sjusett. I motsetning til *A City of Sadness*, som unngår å vise hendelsen i sentrum av historien, er drapet på Ming sin egen scene i filmens siste del. Som tidligere beskrevet følger *A City of Sadness* karakterene sine opplevelser og den informasjonen de får gjennom disse, men i motsetning til *A City of Sadness* er hovedkarakterene i *A Brighter Summer Day* selv delaktig i

hendelsen. To relativt like perspektiver, begge bundet til karakterene, gir nødvendigvis ulike fokus på hendelsene. Siden sjusett følger karakterene så tett i begge filmer er det mulig å si at den taiwanske historien som faktisk kontekst i filmene gir plass til karakterfortellingene filmene formidler. Historisk formidling er et produkt av karakterenes opplevelser og filmenes skildring av dette.

Drapet i *A Brighter Summer Day* har en nokså liten plass i historien. Regissør Edward Yang skal etter visstnok ha husket hendelsen fra nyhetene i sin egen barndom, og det er rimelig å anta at hendelsen hadde en nokså stor personlig påvirkning på han til tross for at hendelsens plass i historien ikke er stor. Filmen selv utdyper lite om historien rundt. Filmens sjusett følger Xiao Si's venner, familie og politiet etter hendelsen, men det er kun i filmens siste bruk av tekstplakater at noe mer historisk detalj faktisk blir formidlet om hendelsen. Som sitert tidligere presiserer tekstplakaten detaljer om Xiao Si's straff og det faktum at rettsaken var den første drapssaken som involverte en mindreårig i landet. All annen informasjon og opplevelser av hendelsen og utfallet (i narrativet) skildres gjennom filmens karakterer og dramaet som er bygget rundt dem. Dette vil bli diskutert videre i kapittelet som tar for seg hendelsens rekonstruksjon.

De to filmene omhandler virkelige hendelser og omstendigheter, men et eksplisitt fokus på gjenfortelling og rekonstruksjon av historiske hendelser er ikke et stort fokus i noen av dem. Filmens sjusett legges nært karakterer til tross for at fabula, i en mer historisk overordnet forstand, involverer betydningsfulle politiske og sosiale omstendigheter i landet. Historie skildres i begge filmene gjennom karakterdrama heller enn opplysning og fakta, og historie blir dermed heller en kontekst, en slags bakgrunn, fremfor et fokus i seg selv. Dette kommer oppgaven tilbake til senere.

6. Filmenes stil – en måte å se historie på

En sentral idé i André Bazins teori om filmatisk realisme er at ved virkelighetsnær fremstilling av gjenstander og hendelser, og ved bruken av oversiktlig og virkelighetsnær fremstilling av tid og rom blir muligheten for refleksjon over egen tilværelse og samfunnsmessige aspekter lettere for seeren. Altså, om filmer ønsker å skape debatt eller ettertanke rundt aspekter ved det virkelige liv, så må de også representere det virkelige liv på en troverdig måte. Om man er enig eller uenig i denne tolkningen av seerengasjement og muligheten for refleksjon ved møte med film er en debatt for er mer teoretisk drøftende oppgave, men siden det i tilfellet av disse filmene uten tvil er tatt i bruk en rekke realistiske virkemidler og analysen også omhandler temaer som nasjonsbygging og historisk refleksjon ser jeg på Bazins forståelse (av realismen) som et viktig poeng å ha med seg i bakhodet gjennom denne analysen til tross for at det ikke vil blir gjort noe analyse av filmene opp mot realismeteori direkte. Dette kapittelet skal se mer overordnet på stiluttrykkene heller enn deres funksjon i enkeltscener.

Så hva gjør egentlig filmene med sin filmstil? Hvordan var det nytt, hvordan blir det brukt, og hvorfor? Selve kamerabruken, lyssettingene og utsnittene i disse to filmene er nokså lik. (Det finnes selvsagt forskjeller, og disse vil bli utforsket og diskutert litt senere i dette kapittelet). Siden mye av stilvalgene er nokså like er det hensiktsmessig å først se på de aspektene som er felles for filmene, og i stor grad også felles for alle nybølgefilmer fra samme periode. Det første og kanskje mest merkbare stilaspektet er den store mengden totale og ultratotale utsnitt, og som konsekvens den ekstremt sparsommelige bruken av nærbilder. Det kan ved første øyekast nærmest virke som at dersom ultratotale eller totale utsnitt var praktisk mulig under innspillingene, så ble det gjort. Dette stemmer selvfølgelig ikke helt. De ultratotale og totale utsnittene brukes likevel flittig, og gang på gang brukes denne type utsnitt i scener som i mer stilistisk konvensjonelle filmer gjerne ville vært filmet som halvtotale eller halvnære utsnitt, for eksempel dialoger mellom to personer. En utsnittsskala som går fra halvtotalt til ultratotalt er normen i disse filmene. Faktisk må man nesten 15 minutter inn i *A City of Sadness* før man finner et utsnitt som i sin totale varighet fungerer som et halvnært utsnitt i en scene der Hinome skriver i dagbokens sin på sykehuset der hun jobber. Denne typen shots er nokså sjeldne i begge filmene. Oftest når halvnære eller enda nærmere utsnitt brukes for å vise mennesker så skjer dette som et resultat av bevegelse, gjerne av karakteren i filmen heller enn kameraet. Dette gjør at kameraet i filmene, og da også vi som tilskuere, får en ganske observerende (og passiv i fysisk forstand) rolle. Karakterer blir vist nærmere fordi de

beveger seg mot eller fra hverandre og på tvers av rom. Kamera i filmene følger aldri etter en karakter uten at de klippes.

Allerede tredje shot i *A City of Sadness* eksemplifiserer dette. Etter det først har vært klippet til rommet hvor Wen-heungs kone føder, klippes det så tilbake til rommet der Wen-heung utførte den tradisjonelle bønnen tidligere. Vi ser Wen-heung stående ved siden av en eldre mann i en stol like utenfor døren til rommet mens to sykepleiere flytter seg ut av rommet for å hente vann. Det er etter dette at Wen-heung beveger seg mot kameraet for å gå og hjelpe de to sykepleierne med vannet. I det han nærmer seg kameraet beveger han seg (naturlig) inn til en halvnært utsnitt mens kameraet begynner å panorere mot venstre for å følge Wen-heung inn i et nytt stillestående utsnitt like ved en ny døråpning hvor vi kan se en av sykepleierne hente vannet. Denne lengre tagningen varierer fra totalutsnitt i starten, til halvnært i det Wen-heung passerer, før det avslutter med en blanding av halvtotalt og halvnært men Wen-heung fikser på en lampe. Til slutt går han ut av bildet igjen etter rop om at barnet er født, og denne gangen følger ikke kameraet etter. Én enkelt tagning er altså gjennom tre distinkte typer utsnitt, uten at kameraet gjør noe mer enn en enkel panorering. En tagning tidlig i *A Brighter Summer Day* er utført på samme prinsipper. Tagningen begynner med kameraet plassert et sted i stuen i huset der familien til Xiao Si'r bor og vi ser i et totalutsnitt Xiao Si'r som våkner opp og setter seg på sengekanten i det lille sovekottet sitt. Videre panorerer kameraet mot høyre, forbi foreldrenes soverom, før det faller til ro i et utsnitt som ser gjennom spisestuen og kjøkkenet, helt bort til baderomsdøren. Her begynner bevegelsen hos karakterene. Xiao Si'r kommer joggende inn i bildet og beveger seg i hele området mellom kamera og baderomsdør, mellom halvnært og totalt. Etter Xiao Si'r går forbi kameraet og ut av bildet kommer en av søstrene hans gående ut av badet og beveger seg etter hvert mot kameraet, men hun henvender seg til broren. De to nevnte tegningene er nokså like i hvordan billedkomposisjonene er håndtert, men også i hvordan karakterers bevegelse blir brukt for å lede blikket og for å endre fokusområder underveis i tagningene. Det må påpekes at det jeg nå har kalt en tagning i *A Brighter summer Day* faktisk har et nesten usynlig kutt like etter panoreringen mot badet. Klippet er ment som klipp også, for når Xiao Si'r kommer joggende inn i bildet er han plutselig påkledd, selv om han kun får få sekunder siden satt i undertøyet på sengekanten. Likevel fungerer denne sekvensen på de samme prinsippene som eksempelet fra *A City of Sadness*.

Lange tagninger

Lange tagninger kombinert med store, ofte totale utsnitt er et av de tydeligste stilistiske virkemidlene i begge filmene og det har en spesiell virkning. Ser vi denne typen overordnet stilbruk i konteksten av Baziniansk realisme så gir det mening at denne typen stil er valgt dersom filmene har en ønske om å formidle historie i tillegg til filmfortelling. Lange tagninger, og dermed en treg klipperytme, kombinert med store utsnitt er oversiktig med tanke på tid og rom, og leder ikke tilskuerens blikk på like påtrengende måter som nærbilder, zoom, eller hyppig klipping mellom ansikter og objekter (gjør). Så la oss se nærmere på hvordan filmenes utsnitt og treg klipperytme formidler historie, og filmfortelling.

Et godt eksempel å starte med er et av de innledende utsnittene i *A Brighter Summer Day*, like etter vi har sett Xiao Si'r og farens hans besøke skolen hvor de får vite at Si'r ikke kommer inn på dagskolen. Bildet er et utsnitt der kameraet er plassert midt på en vei med store trær på hver side, det som ser ut som en inngjerdet hage til høyre og en par veier ut til evr sin side litt lenger nede i tillegg til en kryssende vei helt bak i bildet. Vi ser en bil kjøre nedover veien, vekk fra kameraet. En annen bil er parkert på venstre side, og en dame og et lite barn er på vei vekk fra kameraet langs veikanten ved den parkerte bilen. Lenger nede feier en mann gaten for blader i nærheten av en syklist og en kjerre som en på vei mot kamera. Etter hvert svinger syklisten inn ved hagen, og når kjerren nærmer seg samme punkt oppdager vi plutselig to syklister til som nærmer seg fra bak kjerren og sykler mot kamera. Det er Si'r og faren på vei hjem fra skolen. Når de er nærme nok til at vi gjenkjenner dem klippes det til neste bildet. Bilder er på skjermen i omtrent ett og et halvt minutt, lenge nok til å introdusere filmens sentrale medarbeidere, som skuespillere, kinematograf, regissør og produsenter, i tekst nederst i bilder over asfalten. Utsnittet er ved første øyekast kanskje ikke spesielt interessant, og for en tilskuer som kanskje fortsatt jobber med å finne en god plass i setet er bildet tilsynelatende kun filmens innledende rulletekst. Men i dette ene utsnittet introduserer filmens tre ulike ting, og grunnet utsnittstypen og mangelen på klipping eller annen veiledende stilbruk må vi som tilskuer selv observere og ta inn over oss denne informasjonen. Det første, og mest åpenbare, er introduksjonen av filmens sentrale medarbeidere, altså rulleteksten. Det andre dette utsnittet introduserer er filmfortellingens sted, hvor handlingen foregår. Filmens aller første par utsnitt har introdusert innsiden av en skole, hvor mye av handlingen selvfølgelig foregår, men hvorvidt handlingen foregår på landet, i bysentrumet eller et annet sted er ikke klart gjennom utsnittene fra innsiden. Bildet av veien presenterer utkanten av Taipei sentrum. Det er en asfaltert vei, i et område med hus og hager, der folk

både sykler, går og kjører, og der menneskene er kledd i skjorte og bukse, eller skjørt og bluse. Vi blir introdusert til et det som minner om en forstad, tydelig distansert fra et hektisk bysentrum, samtidig som trafikken langt i bakgrunnen indikerer at vi likevel er langt i fra å være på landet. Menneskene, objektene og omgivelsene fastslår antagelsen fra scenen inne på skolen om at denne filmen handler om middelklassen utenfor et bysentrum. Det siste dette lange utsnittet formidler til seeren, et punkt som er enda mer relevant i konteksten av denne oppgaven, er filmens historiske kontekst. Filmen har allerede avklart etter tittelbildet at vi befinner oss i sommeren 1959, men utsnittet av veien er første glimt av den politiske situasjonen på denne tiden. Bilen som står parkert til venstre i bildet er en militær Jeep, og underveis i tagningen kjører en militær kolonne forbi på den kryssende veien bakerst i bildet. Den autoritære, maktbaserte statens tilstedeværelse er subtil, men merkbar, og blandes inn i miljøet av forstadshager, stråhatter, solparaplyer og hestekjerrer som også fyller bildet. Utsnittets mangfold av klær, kjøretøy og omgivelser formidler det sosiopolitiske miljøet til den seeren som tar inn over seg bildet og selv søker etter detaljer. Det tvinger tilskueren til å selv hente inn informasjon om kontekst, historie og karakterer heller enn å forklare gjennom voice-over, store mengder tekst eller dialog.

Repetisjon av motiver

A City of Sadness baserer seg i stor grad på de samme prinsippene jeg nettopp har gått over, selv om begge filmene flere ganger implementerer panorering og tilting av kamera for å følge bevegelse. Et annet stilvalg, som også er mulig å finne i begge filmene, men som er tydeligere tatt i bruk i *A City of Sadness* er gjenbruken av utsnitt gjennom filmene. Begge filmene har flere eksempler på motiver og utsnitt som brukes om igjen når karakterer befinner seg i samme rom eller omgivelser på nytt igjen, men spesielt tydelig er motivet av inngangen til sykehuset i *A City of Sadness*. Første møte med sykehusets inngangsparti er nesten et kvarter inn i filmen, og vi observerer inngangen på en normal dag med mennesker i gangen, mennesker ved skranken og mennesker som forlater sykehuset. Kameraet er, som det kommer til å være i alle seks repetisjonene av motivet, plassert inne i sykehusets gang slik at vi ser nedover gangen, ut inngangsdøren og ser en mur og en steintrapp på utsiden. Den nøyaktige plasseringen varierer, noen ganger nærmere, og noen ganger litt til siden for gangens sentrum, men alltid plassert i gangen pekende utover. Andre møte med sykehusets inngang plasserer kameraet litt til siden fra midten av gangen, vinklet slik at fokuset ligger litt mot en av dørene til høyre i bildet. Vi ser snart frøken Shizuko, en av de japanske innbyggerne i byen, komme

inn på sykehuset bærende på en tøykurv og et sverd i slire som hun skal gi til Hinome. Det blir tydelig hvorfor kamera har et ørlite fokus mot døren til høyre når Shizuko spør en av de ansatte om hvor Hinome er, og i det hun går for å finne henne blir det klart at Hinome befinner seg i et rom i retning høyre for kameraet, gjennom døren. Tredje gang motiver av inngangspartiet dukker opp er når Wen-leung, som tidligere i filmen lå forvirret og syk der, kommer tilbake med en takkegave til de ansatte som hjalp han med å hvile og bli frisk. Denne gangen er kamera plassert litt til venstre for midten av gangen, og linsen det er filmet med har større zoom, slik at døren som var sentral forrige gang, nå bare så vidt er med i bildet helt ved høyre kant. Grunnet zoomen på utsnittet ser vi Wen-leung i et halvtotalt utsnitt, utenfor denne døren med en pakke i hendene, mens en av hans venner fra Shanghai røyker litt i bakgrunnen. Innzoomingen gjør den påfølgende dialogen med Hinome mer fremtredende, og lar oss også observere et korps som beveger seg ned steintrappen på utsiden mer detalj. Etter dette tar det ganske lang tid før motivet dukker opp igjen, ikke før rett etter 228 hendelsen har begynt er vi tilbake ved sykehusets inngang. Her er kameraets posisjon og innstilling veldig lik som første gangen, bare litt nærmere, og vi ser Wen-ching og Hinoie komme for å be Hinome bli med til Taipei grunnet innføringen av krigslov og voldshendelsene på øyen. Denne gangen er kameraet litt bevegelig, og følger Wen-ching sine bevegelser mot kamera før Hinome kommer inn i bildet. Femte gangen motivet dukker opp en kort tid etter fjerde, da voldshendelsene har spredt seg til byen i filmen og sinte gjenger og livredde sivile løper løpsk både i byen og på landet. Utsnittet er likt som første gangen, men denne gangen er det mørkt ute. En sint og voldelig gjeng jager en gruppe mennesker mot inngangen, mens ansatte og andre sivile forsøker å få hentet sårede inn for å få hjelp. Sykehusdirektøren klarer til slutt å få stanset gjengen utenfor fra å komme inn på bakgrunn av at et sykehus ikke skal være et sted for vold. Sjette og siste gang motivet brukes er mot slutten av filmen, etter at Wen-ching og Hinome har giftet seg. De besøker sykehuset for at Hinome skal føde, i et utsnitt som er likt som første gangen.

Repetisjonen av motivet av sykehusets inngang er et bevist stil- og strukturvalg. Det forankrer flere av filmenes sentrale hendelser og tematikker til én plass, samtidig som det gjør prosessen med å forstå at vi er tilbake på sykehuset lett for tilskueren. Flere andre rom på sykehuset brukes gjennom filmen, men motivet av inngangen er gjerne det første vi ser før det eventuelt klippes til andre rom. Etter første møte trenger ikke tilskueren lenger tolke bildet for å vurdere hvor handlingen utspiller seg, og kommer til å utspille seg, men kan isteden fokusere på menneskene og lyden som fyller bildet. Den tydelige gjenbruken blir en visuell forankring for tilskueren, og et sted som knyttes både til viktige hendelser som Wen-leungs

innleggelse, opprørene, og radiosendinger, men også til Hinome som person gjennom at det er hennes arbeidsplass. Repetisjonen og bruken av en såpass tilfeldig location sier noe om det hverdagslige ved de menneskene filmen følger. Det er bare et sykehus. Der en av karakterene jobber, og noen av de besøker. Det er ikke et rådhus, en rettssal, en politistasjon eller en offentlig møteplass til tross for filmens forhold til viktige historiske og politiske hendelser, og det er kanskje nettopp det som er poenget, det å styrke følelsen av at filmen tar utgangspunkt i tilfeldige middelklassemenesker.

Klipp, lyd og bilde – 228 hendelsen

Forrige kapittel så på hvordan filmene strukturerte sine narrativ rundt historie, og dermed hvordan historie kommer frem som en del av filmenes narrativ. Vi har etablert at filmene vektlegger karakterene sine opplevelser og den informasjonen som kommer frem gjennom dem. La oss nå ser nærmere på hvordan filmenes kinematografiske grep, lyden og klippingen er med å forme det historiske inntrykket i de samme kapitlene av filmene som diskutert i kapittelet over.

Vi begynner med *A City of Sadness*. Et sentralt virkemiddel i filmens fremstilling av hendelsene er lyd, fremfor bilder. Vi blir først kjent med 228 hendelsen gjennom gruppen menn som prater om det de har hørt om kvinnen som ble drept i Taipei for å selge sigaretter ulovlig. Fra hva filmen selv har gitt oss har vi som tilskuere på dette tidspunktet ikke noe mer informasjon om dette en mennene selv. Samtalen dveler heller ikke over selve hendelsen, men utvikler seg til å handle om landet som helhet, arbeidsløsheten, korrupsjonen og det generelle følelsen av en usikker fremtid. Samtalen har heller ingen brå eller oppsiktsvekkende start, og er presentert med samme kinematografiske midler som de fleste andre gruppesamtaler i filmen. Litt fra avstand, oversiktlig og statisk. Underveis i denne scenen med mennenes samtale tar filmen i bruk stilistiske grep som drastisk endrer scenens fokus (på historisk formidling). Mens samtalen om usikkerheten i landet fortsetter, og mennene snakker om at de lidende massene må stå opp for seg selv, klipper plutselig filmen til et halvnært utsnitt av Hinome og Wen-ching som sitter bak mennene ved en musikkspiller som Wen-ching setter i gang. Mens folkesangen «Loralei» basert på en tysk legende begynner å spille ser vi Wen-ching og Hinome observere og lytte til samtalen som foregår, mens lyden av samtalen sakte men sikkert blir overdøvet av musikken på lydsporet. Wen-ching og Hinome begynner etter hvert å diskutere sangen, som Wen-ching, fordi han er døv, ikke kan høre, og filmens lydbilde

er nå helt fokusert på interaksjonen mellom de to. Den politiske samtalen har forsvunnet i bakgrunnen.

Dette skiftet i fokus er et bevisst valg, og et skifte som er rettet direkte mot tilskueren. At lyden av mennenes samtale forsvinner til fordel for musikken er ikke en del av et realistisk lydbilde, men er grep gjort av filmskaperne. Sekvensen bytter ført visuelt fokus, gjennom klipping, og deretter sonisk fokus, gjennom lydmiksing. Det er tydelig at samtalen faktisk er mulig å høre for Hinome før den fades ut. Så hva gjør dette med filmens fortelling? Først og fremst så er dette et skifte vekk fra diskursen om taiwansk historie i filmens narrativ. Samtalen mellom mennene, som er framstilt som og fungerer som et portrett av en aktuell politisk samtale i tiden filmen er satt til blir avbrutt til fordel for musikk og musikkdiskusjon mellom to sentrale karakterer. Lydskiftet spesielt er rettet direkte mot tilskueren siden lydbildet ikke henger sammen med en realistisk lydmiks i scenen (som beskrevet ovenfor). Det er tydelig at fokuset vekk fra den historisk orienterte samtalen er gjort av en grunn. Vår oppmerksomhet rettes mot det hverdagslige ved musikkdiskusjonen istedenfor. Det som tidligere i oppgaven er skrevet om filmenes gjennomgående formidlingsmetode med å unngå det aller meste av direkte forklaring av historie er godt eksemplifisert gjennom denne normale samtalen, men også gjennom skiftet bort fra den. Filmen følger som sagt også sine sentrale karakterer tett, og informerer gjerne om historisk faktuelle hendelser og politikker gjennom deres opplevelser, og denne scenen er ikke et unntak. Wen-ching er som en av de tre gjenlevende brødrene i filmen en sentral karakter i narrativet, og som både døv og stum opplever han kun de historiske omstendighetene gjennom visuelle opplevelser og til dels tekstsamtaler med menneskene rundt seg. Så at filmen i etterkant av å klippe til utsnittet av Hinome og Wen-ching bevisst lar lydsporet gå fra den samfunnspolitiske samtalen over til musikken gir mening. Fokuset skifter fra mennene, og da også den Taiwanske historien, til noe en mer personlig opplevelse mellom Hinome og Wen-ching. Wen-ching for Hinomes oppmerksomhet gjennom musikken, og Hinome lar sin egen oppmerksomhet gå fra gruppesamtalen til Wen-ching og musikken han satt på. Men *A City of Sadness* er ikke bundet til noen bestemte regler og perspektiv og opplevelse av lyd. Altså har skiftet i lydsporet betydning også utenfor den relativt enkle skiftet i menneskelig perspektiv, det henvender seg til seeren. Bruken av lyd er dermed tosidig, på den ene siden gjør det at perspektivet holder seg tett på filmens mest sentrale personer, mens det på den andre siden holder fokuset på taiwansk historie til et minimum og skaper et humant pusterom midt i en politisk diskusjon. Gjennom denne scenen, og ved flere andre anledninger, minner filmen oss som tilskuere på at det eksisterer liv og interesser også utenfor de store politiske og historisk viktige kreftene som

eksisterer i landet. Vi får et lignende glimt inn i hverdagens gleder i scenen rett etter Hinomes dagbokstemme forteller om Wen-chings arrest helt mot slutten av filmen. Det klippes fra dette til en gruppe mennesker som sitter i familiens bar og ler og koser seg mens de spiller kort. Til tross for urettferdigheten under det autoritære styret går altså alltid livet som normalt for noen, om så bare i kortere øyeblikk her og der.

Lyd, og skifter i lydsporet, er altså et viktig stilgrep under filmens første introduksjon til 228 hendelsen, men lyd fortsetter å være sentralt i formidlingen videre. Lyden av radio er gjennomgående, fra filmens første scene med Hirohitos tale, men enda viktigere, fra Chen Yis første tale over radioen rundt midten av filmen. Mye av informasjonen som omfatter Taiwansk historie skildres, som jeg allerede har fastslått, gjennom karakteropplevelser, men flere av disse opplevelsene er nettopp gjennom lyd. Kapittelet i filmen med tittel 228 hendelsen, som har sykehussekvensen med mobben utenfor som sentrum, inneholder hele tre radiobeskjeder fra Chen Yi over en periode på nesten to uker. Utenom lyd fra omgivelsene inneholder kapittelet også ett av flere interne monologer fra Hinomes dagbok. Lydsporet kombinert med kjente utsnitt knytter også de temporale hoppene sammen for å skape orden på tiden. Første radiosending av Chen Yi klipper fra naturen til overlegen innendørs, og så til den nå kjente motivet av sykehuskorridoren. Imens dette utsnittet står begynner Hinomes interne dagbokmonolog, deretter klippes det Hinome som skriver i dagboken, så til Hinome i et rom midt på natten, og så tilbake til sykehusmotivet der den angripende mobben har jaget sårede sivile. Gjennom de to lydklippene så langt i kapittelet, først Chen Yi og så Hinome, har situasjonen over få minutter med spilletid eskalert og hoppet i tid fra den første radiosendingen annonsering av situasjonen frem til faktiske opptøyer i gatene i den lille byen hvor filmen utspiller seg. Få minutter senere klipper filmen igjen til et nøytralt utendørs motiv, og igjen lyder stemmen til Chen Yi over lydsporet, her hopper filmen nok en gang frem i tid til etter Wen-ching og Hinoieis opplevelser på toget. Det er spesielt denne delen av filmen, der 228 hendelsen virkelig setter i gang og eskalerer, som dras fremover av stemmene på lydsporet. I den senere delen av filmen, der den historiske utvikling i Taiwan for fullt fortsetter i bakgrunnen, går filmspråket tilbake til et litt rolige tempo likt som i filmens første deler. Det er også viktig å påpeke at rent kinematografisk er det lite forskjeller mellom fremstillingene av de sekvensene som omhandler historiske hendelsene. Utsnittene forblir store og oversiktlige, og det er heller klipperytmen som setter opp tempoet litt i de mer intense delene av filmen, slik som sekvensen der 228 hendelsen blir annonsert over radio.

Klipp, lyd og bilde – Drapet på Guling Street

Hvis lyd er leder filmspråkets presentasjon av sentrale historiske hendelser i *A City of Sadness*, så er det det visuelle filmspråket som leder an i hvordan *A Brighter Summer Day* forteller sine tilskuere om det sentrale drapet i filmen. Dette skyldes i første omgang av *A Brighter Summer Day* ikke tar i bruk radiostemmer og voice-over på samme måte. Voice-over er ikke-eksiterende, men radiolyd benyttes til musikk og til å knytte det dramatiske sammen i en sirkelkomposisjon gjennom to radiosendinger som ikke relaterer seg til hverken drapssaken eller noen annen historisk hendelse eller omstendighet. Denne delen av analysen vil fokusere på selve drapshendelsen og omstendighetene direkte relatert til denne. Filmen tar i bruk stilelementer på flere måter gjennom filmen i sin skildring av mer generelle historiske forhold, og dette er noe oppgaven kommer tilbake til i neste del. La oss nå se på den stilbruken i konteksten av drapet på Guling Street.

Etter vi ser Xiao Si'r besøke huset til Cat og henter kniven vi tidligere har sett klippes det til et utsnitt av himmelen. Det gjøres også et temporalt hopp; vi ser månen skinne i nattehimmelen. Det klippes til Xiao Si'r på gaten, og så etter en til andre siden av gaten der Ming til slutt går forbi og oppdager Xiao Si'r. Hun prøver å få kontakt med han i det det klippes tilbake til Xiao Si'r en kort stund. Sekvensen som handler om drapet starter med nattehimmelen, men størstedelen av fremstillingen tar del i neste tagning i sekvensen der det klippes til torget på Guling Street og Xiao Si'r som forsøker komme seg unna før han blir tatt igjen av Ming. Selve scenen involverer en lengre diskusjon før Xiao Si'r til slutt stikker Ming gjentatte ganger med kniven og hun dør midt på torget. Diskusjonen og drapet forgår i én lang tagning på torget etterfulgt av et klipp til et ultratotalt utsnitt av Xiao Si'r stående over Mings døde kropp mens folk rundt sakte begynner å skjønne at noe er galt. Den lange tagningen som fyller mesteparten av scenen bruker et mer intimt filmspråk en det som ellers er vanlig i filmen. De to karakterene går først inn til et halvtotalt utsnitt men ettersom krangelen mellom de to eskalerer flytter Ming seg og kameraet følger etter inn til et halvnært utsnitt når Xiao Si'r følger etter. Ming flytter seg enda en gang nærmere kamera og utsnittet blir til et halvnært utsnitt, denne gangen kun med Ming i bildet. Slik holder utsnittet seg mens Xiao Si'r til slutt raskt lener seg frem og stikker Ming og vi ser de to i en slags omfavnelser mens Ming sakte faller mot bakken. Her klippes det videre til det ultratotale utsnittet av plassen med de to i sentrum av bildet. Utsnittets nærhet til karakterene eskalerer med konflikten på en måte som er unik innad i selve filmen. Rent filmspråklig peker derfor scenen seg ut som et emosjonelt høydepunkt. Klippet til det ultratotale utsnittet bærer også med seg store følelser ettersom at

den unike nærheten vi nettopp har observert plutselig blir revet vekk, både fysisk gjennom drapet og visuelt. Dette skiftet mellom nærhet og avstand har selvfølgelig også en spesiell betydning i det at Ming og Xiao Si'r faktisk var nært knyttet sammen emosjonelt gjennom deres nylig inngåtte forhold. I denne scenen lar filmstiler også seeren komme nærmere paret på en langt mer intim og engasjerende måte.

To historiske hendelser

I diskusjonen om *A City of Sadness* har jeg snakket om Taiwansk historie som utspiller seg over tid, altså er historisk situasjon, men hvis man sammenlikner denne drapshendelsen med 228 hendelsen i *A City of Sadness*, en situasjon som også er en drapssak på åpen gate, er forskjellene store. Det største forskjellen er noe jeg allerede har vært inne på med tanke på hva slags filmspråklige som blir brukt i formidlingen av disse hendelsene. Drapet på Guling Street vises visuelt, mens 228 hendelsen får vi bare høre om gjennom dialog eller radiosendinger. Så hvorfor er dette tilfellet? Et viktig moment ved de to hendelsene er deres plass i Taiwansk historie. 228 hendelsen markerer starten på en lang periode med uro og krigsrett i landet, og kan sees i direkte tilknytning til perioden i Taiwan omtalt som «The White Terror». Altså har hendelsen dype røtter inn i landets sosiopolitiske historie videre. Drapet på Guling Street har derimot en mindre innflytelse på landets videre historie. Ja, hendelsen var den yngste drapssaken i sin tid og ble omtalt og fulgt opp av media (Renjian, 2016), men ble langt ifra noen historisk sentral hendelse på linje med 228 hendelsen. Ut ifra dette er det derfor forståelig at *A City of Sadness* plasserer sin fortelling mer i konteksten av et historisk vendepunkt fremfor å sette et spesielt fokus på én kjent hendelse. Den politiske uroen, arrestasjonene og opptøyene er visualisert i filmen gjennom karakterenes opplevelser, mens informasjon som binder landet situasjon sammen formidles gjennom radio og intern monolog. Drapet på Guling Street er avgrenset i forhold. Et annet viktig moment er at Edward Yang valgte å la *A Brighter Summer Day* handle om de faktiske karakterene som er involvert i drapssaken, og det blir derfor naturlig å vise handlingen. Begge filmene følger karakterene sine perspektiver gjennom filmene, men bare *A Brighter Summer Day* handler om karakterer som er direkte delaktige i hendelsene. Visualiseringen av drapet kombinert med det faktum at vi har fulgt karakterene i nærmere fire timer på dette punktet i filmen gir en viss sjokkeffekt ved hele fremstillingen. Det er karakterer vi som tilskuere på dette tidspunktet kjenner, og som vi ikke har noen spesiell forutsetning for å vite at kommer til å være delaktig i en drapssak mellom dem. Dette endrer seg, som tidligere diskutert i tidligere kapittel, dersom

man kjenner til drapssaken. Mest aktuelt er nok dette for den Taiwanske befolkningen selv, som både forstår hva den originale tittelen betyr («Drapet på Guling Street») og muligens kjenner til saken og historien rundt. Med begge filmene i tankene er det tydelig et skille i de to hendelsenes historiske plassering og relevans, og det er denne relevansen kan være årsaken til de forskjellige fremstillingene, altså lydbasert kontra bildebasert, av hendelsene. En svært kjent hendelse, spesielt i Taiwan, vil allerede ha visuelle assosiasjoner hos menneskene som er kjent med hendelsen. Det finnes både bildemateriale fra opptøyene 28. februar 1947, og et stort minnesmerke i Taipei med informasjon om hendelsen og viktigheten av den i tillegg til bilder. Det er noe praktisk talt alle i Taiwan har et forhold til. Drapet på Guling Street har ikke den samme posisjonen i befolkningens felles minne, og en visualisering av drapet gir derfor både mer mening, siden langt færre eller ingen har minner eller bilder fra stedet, og en slik visualisering har mye mindre risiko for å kunne fremstå som upassende eller feil siden den kun involverte noen få personer.

7. Visualisert historie – historisk atmosfære

Anthony Smith snakker om etnisk atmosfære som essensielt for historiefremføring på film, og spesielt i konteksten av historie som noe nasjonsbyggende (Smith, 2005, s. 51). Hvis historie er knyttet til felles minner, normer, identiteter, språk og historier, så må dette i filmer visualiseres for tilskueren. Anthony Smith snakker om oppbygning av etnisk atmosfære i forbindelse med historiefremføring i film i konteksten av nasjonalfølelse og fellesskap (Smith, 2005, s. 51). Smith snakke om karakterutvikling, historisk rekonstruksjon, billedlige tablåer, periodisk tilbehør, etnolandskap og mennesker, men for å avgrense dette kapitlets omfang vil jeg her se nærmere på historisk rekonstruksjon, periodisk tilbehør og språk og hvordan dette skapes og fremføres i de to filmene. Med andre ord, hvordan visualiseres taiwansk historie i filmene, både i bilde og lyd. Filmenes interiør, kostymer, og props skaper omgivelsene i enhver film, og i filmer som plasserer sine fortellinger i fortiden, slik tilfellet her er, så er tidsriktigheten og den kulturelle riktigheten til filmene mise-en-scène desto viktigere for å skape det troverdige miljøet som trengs.

Rekonstruksjon

La oss begynne med historisk rekonstruksjon slik Smith beskriver det, noe som både kan gjøres med både hendelser og steder. Når det gjelder noen rekonstruksjoner av historiske hendelser i filmene, så er det ikke veldig mye å ta tak i, spesielt ikke av større, viktige historiske hendelser med konkret tidsmessig omfang og med konkret geografisk plassering. Store viktige hendelser i den historiske perioden filmene tar for seg kunne tenkes å være den offisielle rettetten av KMT til Taiwan, første offisielle besøk av general Chen Yi på øyen, eller selve hendelsen som utløste 228 hendelsen. Men ingen av disse tingene vises som rekonstruksjoner av de faktiske hendelsene, enten er de ikke nevnt rett ut eller så foregår de i bakgrunnen. På en andre siden av saken så er det en selvfølge at store deler av filmene ikke er noen form for rekonstruksjon, men heller deler av karakterdramaet som utspiller seg mellom karakterer og deres omgivelser. Få av karakterene kan sies å være rekonstruksjoner eller representasjoner av historiske mennesker, og dermed er også mye av det de gjør og opplever også fiktivt, men plassert i en kontekst basert på omstendigheter der historiske hendelser påvirker omgivelsene og tilværelsen. Så hva er disse? Vi kan begynne med å studere de to

karakterene i den ene av de to filmene som har en helt konkret tilknytning til historiske hendelser, og se på filmenes fremstilling av dem og den rekonstruerte hendelsen de er del av.

Det er snakk om hovedpersonene i *A Brighter Summer Day*, Xiao Si'r (eller Chang Chen) og Ming (Liu Min). Karakteren Xiao Si'r er basert på en 16 år gammel gutt ved navn Mao Wu, som var medlem av en gjeng kalt «Biyu Gang» og som i 1961 drepte 15 år gamle Liu Min med en speiderkniv utenfor en dør på Guling Street i Taipei (Renjian, 2016). Denne karakteren, og oppbygningen mot dette drapet og guttens tilknytning til gjengmiljøer er det filmen i hovedsak handler om, selv om en rekke andre hendelser og problematikker dukker opp rundt hovedkarakterene og venner og familie rundt dem. Filmen har ikke som mål å rekonstruere tenåringsguttens eller drapshendelsen nøyaktig slik det var i virkeligheten, og dette er heller ikke gjort. Faktisk er ikke drapet og dramatikken rundt dette egentlig fremhevet noe mer enn andre, nokså urelaterte hendelser i filmen, det er kun en del av det. Enkelte tilskuere ville kanskje kunne kjenne igjen settingen med gutten, skolen og gjengmiljøet og trekke konklusjonen at dette har noe å gjøre med det virkelige drapet å gjøre, men det er ingen selvfølge. For tilskuere som leser mandarin er saken derimot noe lettere, ettersom filmens tittel oversettes direkte til engelsk som «Youth Homicide Incident on Guling Street». Altså har et publikum som forstår mandarin, og som er fra Taiwan, stor grunn til å forstå hva filmen bygger opp til, mens publikum fra resten av verden sansynligvis ikke vil ha denne forkunnskapen eller filmtittelen. Filmens engelske tittel er hentet fra teksten til en Elvis sang, og bygger heller opp under den kulturelle tilknytningen Taiwan hadde til vesten på den tiden, noe jeg skal komme tilbake til senere.

Selv om selve drapet og karakteren Xiao Si'rs utvikling før drapet ikke står i noe umiddelbart fokus, eller er presentert som noen definitivt gjenfortelling av en mordsak så er det interessant å se på hvordan både karakteren, og de rundt han, og drapet blir fremstilt. Xiao Si'r er altså ikke noen filmatisert versjon av den virkelige Mao Wu, som heller aldri var noen stor offentlig profil, men er en karakter inspirert av og løst basert på han. Når det gjelder drapet og omstendighetene, før, under og etter det så gjelder det samme. Så la oss se på forskjellene og hvordan det hele er rekonstruert i konteksten av historieformidling. Hendelsen og historien rundt den formidlet gjennom film kunne nok aldri blitt en helt historisk korrekt rekonstruksjon grunnet begrenset informasjon om hendelsen og forholdene og livet til de involverte partene. Likevel er likhetene mellom personenes alder, drapet på Guling Street, og guttenes tilknytning til gjengmiljøer helt tydelige pekepinne på at dette er en rekonstruksjon

som henter det den kan fra de virkelige omstendighetene som skapte debatt rundt ungdommers strafferammer på den tiden.

Filmene har en stor fellesnevner når det gjelder rekonstruksjon og ting de begge unngår. Ingen av filmene velger å rekonstruere livene eller utseende til store, sentrale personer i den Taiwanske historien etter krigen. Gutten bak Xiao Si'r er som nevnt en mindre historisk figur, men er likevel den største mellom begge filmene. Man kan fristes til å si at *A City of Sadness* har inkludert både Chen Yi og keiser Hirohito gjennom sine radiosendinger som er med i filmen, men dette blir ganske enkelt feil. Sendingene rekonstruerer hverken liv, personlighet eller utseende, og de er heller ikke rekonstruksjoner til å begynne med, men faktiske radiosendinger. Det at filmene frastår det å fortelle om svært kjente mennesker, og hendelser for den sags skyld, kombinert med begge filmenes vinkling av historie gjennom middelklassens egne opplevelser understreker den påstanden om at ingen av filmene har som første prioritet å formidle taiwansk historie som fakta eller troverdig rekonstruksjon. Derimot ligger fokuset på historisk kontekst og mennesker opplevelser og liv gjennom den aktuelle historien. En av måtene denne konteksten skapes og opprettholdes, foruten om at flere karakterer sine liv påvirkes av historiske hendelser i narrativet, er gjennom filmenes mise-en-scène og språk.

«Periodisk tilbehør» – Kostymer

La oss se etter eksempler på mise-en-scène elementer som plasserer filmene i de tidsperiodene og kulturelle konteksten som de ifølge narrativene skal tilhøre, altså sent 40-tallet for *A City of Sadness*, og 1959 og 1960 for *A Brighter Summer Day*. Vi kan begynne med å se på klær karakterene går i. Spesielt har *A City of Sadness* flere gode eksempler på garderobevalg som ikke bare er tidsriktige, men riktige i settingen av Taiwan. Vi begynner derfor der, med klær. En artikkel originalt publisert i China Times, og senere gjenpublisert i Taiwan Today, påpeker at det i løpet av den Japanske kolonitiden, og spesielt tover 1930-tallet, ble oppfordret av de Japanske myndighetene å både produsere og kle seg i mer vestlige klær, som kjoler og dresser, noe som på dette tidspunktet hadde begynt å få fotfeste over tradisjonell Japansk mote også i Japan (Wu, 2011). En motkultur med ønske om å bevare kinesiske klær, spesielt tradisjonelle, penere klær oppstod, og innen KMT retrett til Taiwan i etterkant av kolonitiden hadde sporene etter Japansk mote i stor grad forsvunnet til fordel for vestlig inspirerte kjoler og dresser, men i tillegg tradisjonelle bomullsklær brukt av Taiwanere som ikke hadde

ankommet fra fastlandet.

Las oss begynne med *A City of Sadness*, der vi finner eksempler på alle de klestypene nevnt i slutten av forrige avsnitt. Selv om flere typer klær er tatt i bruk i filmene, så er det ikke vilkårlig hvem som bruker de ulike klesstilene. De tradisjonelle bomullsklærne ment for hverdagsbruk er kanskje aller mest gjenkjennelig hos hovedkarakteren Wen-heung, eldstebror og eier av baren «Little Shanghai». I det fleste scenene i filmer ser vi han kledd i en kortermet, tynn hvit bomullsskjorte med dyp hals og knapper, og uten noen krage, og i mørke bomullsbukser. I tillegg går han med et slags bredt stoffbelte like over buksekanten, både for å holde klærne på plass, men også for å oppbevare sigaretter og andre småting i. Klærne er i tråd med tradisjonelle bomullsklær på øyen, og det er ikke overaskende at en middelklasse mann i arbeid bruker et slikt antrekk i uformelle sammenhenger. Likevel er det få andre karakterer i filmen som bruker denne typen bomullsskjorte uten krage. De fleste bruker en mer vestlig eller moderne japansk type skjorte med krage som er svært like i formen som dress skjorter vi er vant med i dag. Det mest nevneverdige unntaket er Wen-leung under hans opphold i fengsel, der han bruker en langermet bomullsskjorte uten krage, og kommunistgruppen med Hinoiei i fjellene som bruker det samme. Skjorter med krager og også vestlige dresser er langt mer utbredt i filmen, og sees både i formelle sammenhenger, som når Wen-heung bruker det i feiringen tidlig i filmen, under besøket til Wen-leung på sykehuset, eller når han måter mafiagruppen fra Shanghai etter Wen-leung har blitt mishandlet takket være dem, men også i en rekke hverdagslige situasjoner blant flere karakterer. Tradisjonelle kinesiske og taiwanske penere antrekk dukker også opp, men kun hos enkelte karakterer eller i noen få scener. Familieoverhodet i Lin familien, Ah-lu er alltid sett i en tradisjonell kinesisk silkeskjorte med knapper. Det er viktig å påpeke at dette ikke er et plagg fra tradisjonene til de innfødte på Taiwan (se Taiwan e-Learning and Digital Archives Program, u.å.) men et tradisjonelt kinesisk plagg etter den kinesiske kulturen i Taiwan. Samme plagg dukker opp hos andre eldre karakterer som ikke driver med noen form for fysisk arbeid. Lederen av mafiagruppen Wen-leung blir involvert med er et eksempel, da han har på seg en slik skjorte i møtet med Wen-heung i etterkant av Wen-leungs løslatelse. Silke som stoff går igjen i vester hos enkelte av mafiamedlemmene fra Shanghai også. Utover disse eksemplene så er skjorter, dresser og gensere er det mest synlige plagget blant filmens mannlige karakterer. Så hva med kvinnene? I filmen sees kvinnelige karakterer omtrent alltid i enten kjoler eller skjørt, med enten skjorter og gensere som overdeler eller en form for bluse. Klærne er gjerne av bomull og i vestlig inspirert stil fremfor tradisjonell kinesisk eller japansk. Også blant de kvinnelige karakterene er det brukt mer tradisjonelle klær, spesielt

kinesiske. I feiringen tidlig i filmen ser vi både kvinner og menn i de tradisjonelle kinesiske kjolene og skjortene med stive, korte, tettsittende krager og med knapper som gjerne går ned på høyre side. Direkte japanske klær er det lite av, til tross for at filmene finner sted kort tid etter okkupasjonen. For det første handler ikke filmen i noen stor grad om japanske karakterer, og for det andre var det aldri noen overveldende japanske klesstil i Taiwan (Wu, 2011). Det tydeligste unntaket er hos filmens eneste snakkende japanske karakter, Shizuko. Hun gir en kimono som avskjedsgave til Hinome før hun skal forlate øya. Vi blir aldri vitne til at noen kler seg i denne.

Et spørsmål å stille blir nå om klesdraktene i filmen har noen betydning i fortellingen, utover det at de er korrekte i forhold til tid og kultur. Selv om klær som identifikasjon på klasse, yrke, nasjonalitet eller annet blir i hovedsak ikke tatt opp i filmen, så er det én scene som belyser det faktum at klær skaper en viss oppfatning om hvem noen er. Scenen det er snakk om er scenen hvor Wen-heung konfronterer Wen-leung angående hans illegale smugleroperasjoner med mafiaen fra Shanghai. Wen-leung jobber med noen smuglervarer på natten i varelageret til Wen-heung idet Wen-heung selv kommer innom. Han sjekker pakken en av mennene holder og etter å oppdage hva pakken inneholder drar han Wen-leung til siden. Wen-heung begynner å skjelle ut Wen-leung over virksomheten hans, og etter Wen-leung prøver å forsvare seg med at han selv kan ta ansvaret blir Wen-heung enda mer sint ettersom det spesifikt står på alle kassene hans at «Lin Wen-heung har siste ansvar for alle pakker». I løpet av denne utskjelling kommer Wen-heungs kone inn, litt i et forsøk på å roe ned mannen, og legger et slåbroksliknende plagget over skuldrene hans. Like etter skifter Wen-heung fokuset mot Wen-leungs klær, og sier sint «And you dress like those types from Shanghai.» mens han drar og rister i dressen til Wen-leung. «The latest fashion! Layabout.» følger han opp med. Kontrasten mellom Wen-heungs arbeidsskjorte og dressen og sixpencen til Wen-leung er tydelig, og i denne sekvensen blir det også tydelig at de ulike klærne blir oppfattet ulikt. Fra Wen-heungs utbrudd kan vi forstå at man kler seg ikke i en slik dress og en slik hatt uten å skape en tilknytning, faktisk eller ikke, til de kriminelle miljøene fra Shanghai. Oppfølgingen til Wen-heung har også betydning her. For han, som representerer en arbeidende middelklasse, er det ikke naturlig å se broren kle seg i nye, moderne dresser, som i tillegg assosieres med både kriminalitet og latskap, om vi skal gi Wen-heungs siste siterte ord noen legitimitet. Denne koblingen mellom den moderne dressen og latskap stammer nok mere fra forståelsen til Wen-heung om det arbeidet som assosieres med kriminaliteten, altså mindre fysisk. Interessant nok er plagget Wen-heungs kone legger over skuldrene hans i ganske tradisjonell kinesisk eller japansk stil, noe som gjør at den kulturelle betydningen bak denne

kleskonflikten blir satt enda mer på spissen. Det viktigste med denne korte scenen, og det den belyser er at klærne i filmen har betydning, både for karakterene, for konflikten, og for historisk korrekthet. Menneskegrupper, enten de er sosiale, nasjonale eller kulturelle er assosiert med ulike plagg, og når ulikhetene er så tydelige som i scenen over blir mulige konflikter enda raskere trukket frem.

A Brighter Summer Day tar naturligvis også i bruk klær på sine karakterer, men variasjon og sosial eller kulturell betydning er mindre selvfølgelig enn i *A City of Sadness*, men ikke mindre betydningsfull. Kanskje viktigst av alt har ikke denne filmen noen form for direkte bemerkning av klær i konteksten av sosiale forskjeller blant karakteren i fortellingen. Mye av filmen følger skoleelever, der guttene går i beige-grå skjorter og bukser, og jentene går i hvite skjorter og svarte skjørt, ikke uvanlig for tiden filmen er satt til (DiFonzo, 2020, s. 114). Skjorter og dresser sees på andre menn i filmen, spesielt i mer formelle scener som i selskapet tidlig i filmen der de voksne kvinnene også går i kjoler i kinesisk stil, mens de yngre jentene går i mer kulturelle nøytrale kjoler. Disse kjolene i kinesisk stil er omtrent det eneste plagget i filmen som har noe særlig preg av enten kinesisk eller japansk kultur. I scenene som følger barna i skolealder utenfor skolesammenheng er klærne svært nøytrale og i typisk vestlig stil. T-skjorter, jeans og bomullsbukser, skjorter i ulike mønstre og noen gensere preger utseende i store deler av filmens scener utenfor skolen. Jentene går gjerne i skjorter og skjørt uansett, om ikke i kjoler. At skjorter er såpass fremtredende på filmens mannlige karakterer er ikke uforventet. Plagget var veldig vanlig i Taiwan på 50-tallet (DiFonzo, 2020, s. 69). Ett plagg kan være verdt å trekke frem i filmen, og det tilhører lederen av ungdomsgjengen Little Park Boys, som til slutt kommer tilbake etter å ha forsvunnet en stund. Han går alltid kledd i full marineuniform, inkludert hatt. Selv om plagget ikke blir diskutert innad i filmen er det verdt å trekke frem her fordi det er plagget som skiller seg mest ut. Betydningen til plagget kan kobles til makten han holder over gjengen, spesielt fordi han militære uniform gir inntrykk av mer legitim makt sett i kontrast med skoleuniformene som de fleste av de yngre gjengmedlemmene bruker til daglig. På bakgrunn av disse observasjonene kan vi konkludere med at klesbruken i *A Brighter Summer Day* er tidsriktig, men nokså uniform på tvers av de mange karakterene. Sett i forhold til *A City of Sadness* er klesstilen, spesielt i tilfeller utenfor skolesammenhengen, tydelig mer inspirert av vestlig kultur og mote. Jeans og hvite t-skjorter i moderne løstsittende bomull bærer umiddelbart et vestlig preg i enkelte av scenene. Det er grunner til dette, spesielt det at landet ved tiårsskiftet til 60-tallet faktisk var mye mer mottagelig for vestlig mote kultur. Spor av dette ligger i filmenes mise-en-scène og språk.

«Periodisk tilbehør» - Objekter, rom og amerikansk kultur

Vi kan dele inn objekter og rom i to ulike kategorier av hvordan de skaper en historisk atmosfære i filmene. Som tidsriktig gjenstand og omgivelse, og som det unikt taiwanske. Som vi skal se skaper den historiske atmosfæren til Taiwan i disse to filmene gjennom helheten av en rekke visuelle elementer som fyller både bakgrunn og forgrunn i filmene. Vi har allerede gjennom forrige delkapittel om bruk av kostymer i filmene vært innom ett av elementene som er med på å definere riktige historiske perioder visuelt, men klær er selvfølgelig ikke det eneste. Det essensielle med den visuelle fremstillingen av historiske perioder i filmene er kombinasjonen av ulike typer dekor og historiske artefakter som sammenlagt skaper en troverdig bilde av Taiwan. Grunnet landets vanskelige historie betyr dette gjerne er blanding av steder og gjenstander som er typisk japansk og typisk kinesisk. Vi begynner med det typisk japanske, som er gjenstander og steder som er blitt igjen etter kolonitiden som avsluttet like før *A City of Sadness* finner sted, og kun knappe 15 år før *A Brighter Summer Day* finner sted. Jeg har skrevet tidligere om gavene Shizuko gir til Hinome før hun forlater øyen for å dra tilbake til Japan. Disse gavene er åpenbare historiske artefakter som ikke bare symboliserer, men stammer fra den Japanske kolonitiden. Shizuko selv er på mange måter, gjennom sin karakter, selv et historisk artefakt ved at hun er en av kun to synlige japanske og japansktalende karakterer i filmen, en kulturell gruppe som på denne tiden var på vei ut fra øyen. Gavene hun gir er et japansk sverd, til Hinomes bror, og en kimono til Hinome, to gjenstander som har sterk tilknytning til Japansk kultur og historie. En annen japansk gjenstand, eller struktur, som vi finner i begge filmene er de tradisjonelle japanske skyvedørene i flere av filmenes bygninger. Dette er tegn på at byggene har vært innredet, og mulig bygget under kolonitiden. Dørene kan blant annet sees i huset Wen-heung møter Shanghai mafiaen i i *A City of Sadness* og i huset til Xiao Si's familie i *A Brighter Summer Day*. Xiao Si'r har faktisk sengen sin bak en slik skyvedør, i noe som ligner mer på et kott enn et soverom. Ellers er huset fullt av disse tynne skyvedørene. Det er også viktig å huske at familien til Xiao Si'r ikke er av japansk slekt fra kolonitiden, med innvandrere fra Shanghai i perioden *A City of Sadness* omhandler. Japanske sverd, liknende det gitt i gave til Hinome i *A City of Sadness* dukker opp igjen i *A Brighter Summer Day*. I denne filmen spiller de også en mye mer sentral rolle, faktisk er denne typen sverd, og kniver, viktig i to ulike sammenhenger i filmen. Først brukes flere av disse Japanske sverdene i gjengoppgjøret der Little Park Boys tar seg inn i biljardhuset på nattetid og dreper flere menn med sverdene. I denne sekvensen går også angriperne kledd i noen veldig distinkte stråhatter og store regnfrakker. Dette skyldes

nok mest av regnstormen som raser utenfor den natten i filmen, men det er umulig å benekte at kostymet ikke har en viss assosiasjon med poppkulturelle inntrykk av gamle Japanske samuraikrigere. En japansk kniv blir senere i filmen brukt i det klimaktiske drapet på Guling Street av Xiao Si'r når han dreper Ming. Det er disse tingene, skyvedører, sverd, kimonoer og noen plakater og skilt, spesielt i *A City of Sadness*, som er mest tydelig Japansk i filmenes mise-en-scène.

Utenom dette består filmenes mise-en-scène av en blanding av kinesiske og vestlige gjenstander og strukturer. Vi har allerede vært gjennom blandingen av vestlige og kinesiske klesplagg i filmene, men denne samme blandingen finnes i ulik grad i de to filmene når det gjelder andre elementer av mise-en-scène også. Det er interessant å se økningen av vestlig, og spesielt Amerikansk kulturell innflytelse mellom de to filmene kontra det typisk Kinesiske. *A City of Sadness* har, foruten klesplaggene, få elementer i sin mise-en-scène som stammer fra vesten eller Amerika. Omgivelsene er enten preget av Japansk kultur, Kinesisk, eller nøytrale universale omgivelser, som sykehuset i betong med metallsenger og hvitt bomullssengetøy. De kinesiske står sterkt i *A City of Sadness* sin mise-en-scène. Store deler av all skrift på plakater og skilt i filmens bakgrunn er på kinesisk, og vaser, duker, bord og andre møbler har i flere scener design som stammer fra Kinesisk kultur. Noen tydelige elementer hentet fra vestlig eller Amerikansk kultur finner man ikke. Dette endrer seg når vi kommer til *A Brighter Summer Day*. Her lener den kulturelle blandingen i filmens mise-en-scène seg mye mer mot det vestlige og Amerikanske enn i *A City of Sadness*. I den ene butikken i nabolaget hvor Xiao Si'rs mot møter faren hans etter hans løslatelse fra politiet henger det magasiner i bakgrunnen. Mange av motivene på magasinforssidene er av tilsynelatende Taiwanske kvinner og kan godt være motemagasiner eller liknende. To magasiner skiller seg likevel ut, og de er lettere å sette inn i en korrekt historisk tidslinje som opprettholder den historiske atmosfæren. Den ene magasinet viser et svart-hvitt bilde av en større militæroppsetning, med store lastebiler i front, det andre er et portrettbilde i farger av John F. Kennedy. Selv om tidslinjen i filmen er noe uklar så vet vi at den begynner i 1959 grunnet tekstbildet i starten, og avslutter rundt sensommeren 1961 dersom drapet i filmen er ment å finne sted på tidspunktet den virkelige hendelsen som inspirerte filmfortellingen fant sted, nemlig juni 1961 (Renjian, 2016). Scenen med magasinbildene dukker opp etter at tre fjerdedeler av filmfortellingen har gått forbi, og kombinert med magasinbildene kan scenen plasseres på et tidspunkt sent i 1960 eller tidlig 1961. Bildet er militæroppsetningen er selvfølgelig umulig å si med sikkerhet hva er, men det er god grunn til å tro at magasinet tar opp saken angående Kinas militærkampanje

i Burma som strakk seg fra november 1960 til februar 1961. Enten dette, eller den da pågående Vietnamkrigen. At Taiwanske magasiner og nyheter på denne tiden fulgte spesielt godt med på Kinesiske militære kampanjer er en selvfølge grunnet landets historie. Bilde av John F. Kennedy passer godt inn i tidslinjen dersom Burmakampanjen er den som er bildet. Han vant valget i USA 8. november 1960 og ble innsatt 20. januar 1961. Kennedymagasinet er ikke bare en gjenstand i filmen som kobler filmen konkret til riktig tid, men også en påminnelse om at landet på denne tiden stadig rettet øynene mer mot vestlig politikk og kultur. En slik antydning finnes ikke i *A City of Sadness* sitt portrett av 40-tallets Taiwan.

Likevel stopper det ikke her, den økte interessen for amerikansk kultur er gjennomgående, ja nesten et tema, i *A Brighter Summer Day*. Filmens Taiwanske tittel er som tidligere nevnt en direkte referanse til ungdomsdrapet på Guling Street, mens filmens engelskspråklige tittel er en referanse til noe helt annet, nemlig sangen «Are You Lonesome Tonight?». Sangen er originalt fra USA 1926, og skrevet av Lou Handman og Roy Turk og inneholder teksten «...a brighter summer day.», men i filmens tilfelle er tittelen uten tvil en referanse spesifikt til Elvis Presley sin nyinnspilling av sangen i april 1960 (Ratliff, 2020). Ikke bare passer dette tidsmessig med filmens tidsramme, men en av filmens karakterer, Xiao Si's venn Cat, er storfan av Elvis og synger gjennom filmen flere fonetiske transkripsjoner av Elvis sanger, blant annet «Are You Lonesome Tonight?». Når Xiao Si'r besøker Cat, noe han gjør flere ganger i filmen, er det flere tegn av vestlig kultur og påvirkning. Cat har flere plakater av Elvis på rommet sitt i tillegg til flere bånd med musikken hans. En viktig detalj her er at plakaten på veggene er engelskspråklige, et språk Cat selv ikke forstår. Den amerikanske musikken er altså populær nok til å bli mottatt og opptatt av uten å faktisk forstå språket. Dette er også grunnen til at Cat får hjelp av sin søster til å skrive ned fonetiske transskripsjoner av Elvis sanger så han kan synge de. Også i kaféen hvor Cat, Deauce og resten av bandet synger amerikanske sanger er de visuelle sporene fra Amerika tydelige. Det er i disse scenene spesielt at vi ser guttene i amerikanske jeans og hvite t-skjorter med håret dratt bakover i glatte hårprodukter. Vi ser også de samme guttene i amerikanske Converse sko flere ganger i filmen. En annen visuell detalj, og en det er viktig å påpeke at ikke bare er til stede under disse sangkveldene, men permanent i kaféen, er flaggene om henger i bånd ned fra taket. På rekke og rad henger tre distinkte flagg, det Taiwanske, det Amerikanske, og FN-flagget. Filmens fortelling gir ingen direkte svar på hvorfor denne pynten er til stede i kaféen, og den tydelige innflytelsen av amerikanske kultur er heller ikke forklart eksplisitt i filmen. Her er den Taiwanske historien, og for så vidt den amerikanske historien og kjennskap til

disse til hjelp. Selv om Taiwan i dag er et land som får andre land og internasjonale institusjoner anerkjenner fullt, så har det ikke alltid vært slik. Kina har vært representert av to land gjennom tidene: Taiwan fra 1945-1971, og deretter Kina. Begge filmene foregår altså under perioden der Taiwan var et legitimt medlem av FN, og det forklarer derfor litt hvorfor flagget er representert på kaféen i *A Brighter Summer Day*. En annen historisk detalj er det politiske forholdet Taiwan hadde med USA på denne tiden, rundt 1960. USA og Taiwan hadde i 1954 inngått en felles forsvarstraktat som skulle styrke samarbeid om fred i den vestlige stillehavsregionen («Mutual Defence Treaty Between The United States and the Republic of China; December 2, 1954», u.å.). Traktaten varte til 1979. Ser vi disse to tingene i sammenheng, kombinert med det faktum at amerikansk kultur etter andre verdenskrig generelt sett har spredt seg i hele verden, så er grunnene til den økte amerikanske innflytelsen i *A Brighter Summer Day* tydeligere. Like forståelig blir også hvorfor forskjellen mellom de to filmene på dette punktet er så stor. Dermed er det ingen overraskelse at filmens mise-en-scène og fortelling inkluderer såpass mye amerikansk kultur og mote som den gjør.

Språk

Det er ikke bare mise-en-scène eller rekonstruksjon av historie som skaper en historisk atmosfære, selv om disse elementene er helt essensielle. Språkbruk, mennesker, væremåter og holdninger i filmene er med på å bygge opp historisk atmosfære i samarbeid med filmenes mise-en-scène. Så la oss ser nærmere på disse tingene Anthony Smith mener skaper selve menneskene i historien. Vi begynner med språk og *A City of Sadness*. Denne filmen har klart mest å by på når det gjelder språklig variasjon av de to filmene.

Språk er en viktig faktor for at et publikum skal kunne klare å leve seg inn i hvor, og når, en film foregår. En film føles ikke helt norsk ut uten at menneskene snakker norsk, og gjerne med riktig dialekt ut ifra hvor i landet filmen foregår, og på samme måte er oppleves ikke en film som Taiwansk uten sin egen korrekte bruk av språk. I dag er det flere offisielle språk i Taiwan, og spesielt to av dem, Taiwansk Mandarin og Taiwansk Hokkien snakkes av de fleste innbyggere. Mandarin varianten stammer fra innflytningsbølgen etter andre verdenskrig og den strenge promoteringspolitikken av språket under krigsretten, mens Hokkien varianten stammer fra kinesiske immigranter fra flere hundre år tidligere. I tillegg eksisterer flere ur språklige dialekter som tilhører øyens urbefolkning. På slutten av 40-tallet, der *A City of Sadness* finner sted var situasjonen noe annerledes. Mandarin var først offisielt språk i 1945, og ble så å si tvunget på den eksisterende befolkningen under styret til KMT.

Det er tydelig, og burde kanskje være enda tydelige for norske tilskuere, at språkvariasjon i Taiwansk film derfor kan være en viktig faktor i oppbyggingen av historisk atmosfære, avhengig av hvor og når filmen foregår på Taiwan. Så la oss se på *A City of Sadness* og språkvariasjonene som brukes der. Filmen bruker fem ulike språk gjennom sin spilletid. Hokkien («Taiwansk», fra tidligere Han kinesiske immigranter), Japansk, Shanghainesisk (en i dag litt utdatert dialekt fra Shanghai), Mandarin og Kantonesisk brukes gjennom filmen (Ding, 2021, avsn. 6). Poenget med å ta hensyn til språklige forskjeller i film, slik *A City of Sadness* gjør, er å skape ytterligere historisk troverdighet. Språkene er derfor ikke snakket vilkårlig, men følger gjerne karakterenes bakgrunn eller sosiale og kulturelle status i landet. Det meste av filmen snakkes i Hokkien. Hele familien Lin snakker dette språket, og mange av de andre landsbyboerne bodde på øyen under kolonitiden gjør det samme. I tiden filmen foregår var dette et av de mest snakkede språkene på øyen, til tross for at Japansk hadde vært offisielt språk under kolonitiden. De Japanske språket brukes ikke overaskende av Shizuko, barn av en Japansk familie som har bodd hele livet sitt på øyen. Utover dette brukes ikke Japansk i noen stor grad. Kevin Ding kommer likevel med en god observasjon i sin artikkel angående filmen, der han påpeker at søskenparet Hinome og Hinoie er tydelig «Japanisert» etter sin oppvekst under kolonistyre, til tross for at de også er Han-kinesere (Ding, 2021, avsn. 13). Mindre ting som at Hinome bruker Japanske låneord og Japanske kalenderdatoer i sine dagbok-voiceovers er tydelige tegn i følge Ding. De andre kinesiske språkene, som Mandarin, Shanghainesisk og Kantonesisk brukes mindre i filmen. Mest åpenbar er bruken av Shanghainesisk av mafiaen fra Shanghai som kommer i konflikt med Lin familien gjennom Wen-leungs arbeid med dem. En scene som virkelig presiserer mangfoldet av språk i filmen, og som både Ding og Nornes og Yeh henter frem (se Nornes & Yeh, 2014), er scenen der Wen-heung besøker Shanghai mafiaen for å forhandle om situasjonen som har oppstått. I scenen snakkes tre forskjellige språk. En tolk oversetter Wen-heungs Hokkien til Kantonesisk, før en annen tolk oversetter fra Kantonesisk til Shanghainesisk slik at mafiasjefen forstår spørsmålet. Ikke bare fører dette til spenning i pausene der samtalen oversettes, slik Ding påpeker, men scenen belyser det faktum at språkene ikke bare ble brukt av ulike mennesker til samme tid, men også at språkene er forskjellige nok til å trenge tolk for å oversette. Språkbruken i denne filmen er ikke åpenbar for alle tilskuere. Som med alle språk, språkvariasjoner og dialekter så kan forskjellene være vanskelige å oppdage for noen som er fremmed for hele språkgruppen, i dette tilfellet Kinesiske språk. Utenforstående forstår språkforskjellene i scener der tolker er involvert, men andre nyanser i språket, som med Hinomes låneord er så å si umulig å få med seg om man ikke kan språkene. Dermed er det

språklige elementet av den historiske atmosfærens rekonstruksjon et element som har langt større betydning for de som kjenner språkene. Dette betyr ikke at språket ikke er viktig, heller tvert imot. Språklig presisjon, spesielt i en historisk periode så mangfoldig i språk og kultur som Taiwan på 40-tallet, gjør filmen enda mer tidsspesifikk og hever autentisiteten betraktelig.

Uten å glemme *A Brighter Summer Day* vil jeg påpeke at også denne filmen tar i bruk flere ulike språk, men noe mindre utbredt enn i *A City of Sadness*. Filmene bruker i hovedsak Mandarin, som rundt 1960 for alvor var blitt frontet som offisielt språk i Taiwan, Min Nan, en kinesisk språkvariant fra sør-Kina, Shanghainesisk, og Engelsk. Mandarin brukes av de aller fleste karakterer i filmene, mens Min Nan og Shanghainesisk brukes i enkelte tilfeller blant familiemedlemmer i Xiao Si's familie ettersom de er immigranter fra Shanghai etter andre verdenskrig. Engelsk brukes kun i de amerikanske sangene som Cat og Deuce synger på fritiden. Språkene er blitt litt annerledes siden *A City of Sadness* sitt 40-tall. En av grunnene vil være landets økte fokus på Mandarin i disse årene, men en annen, kanskje mer korrekt grunn er det at Xiao Si's familie er immigranter og dermed ikke har noen grunn til å snakke Hokkien, men heller Mandarin og andre kinesiske språkvarianter. Uansett blir resultatet det samme. Språknyansene skaper troverdighet til perioden og til opphavet til karakterene filmene handler om. Igjen nesten umulig å plukke opp for utenforstående, men like viktig for de som kjenner språkene. Den historiske atmosfæren *høres* riktig ut i filmene.

Kulturelle praksiser eller væremåter

Et siste ting å se nærmere på når det gjelder aspekter som bygger opp den historiske atmosfæren er det kulturelle. Det gjelder flere ting, men blant annet praksiser og interesser. Vi kan kalle det væremåter i dette delkapittelet for å være presise, og også her kan vi finne spor av de ulike kulturene som var med å forme et Taiwan i utvikling. Deler av Japansk kultur henger igjen i flere innendørsscener, men det er avhengig av hvilke omgivelser karakterene befinner seg i. Jeg har allerede snakket om innredning og designet av flere av husene i filmene som bærer sterkt preg av den Japanske kolonitiden, med skyvedører, stråmatter som teppe og annet, og i noen av disse husene ser man også at tradisjonell Japansk praksis blir tatt i bruk når man går inn eller oppholder seg i husene i filmene. Dersom samlingspunktet i stuen, gjerne et stuebord, ikke har stoler setter karakterene seg ned i sokkene med beina i kryss rundt bordet. Dette ser vi både i scenen hvor Wen-heung snakker med Shanghai mafiaen i *A City of Sadness*, og i scenen hvor gruppen med menn snakker om drapet som utløste 228 hendelsen i

Taipei. Det å sitte på bakken eller på puter på denne måten er en velkjent kulturell tradisjon i Japan, og en som naturlig nok ble tatt med videre til Taiwan under kolonitiden, men ikke en spesielt typisk kinesisk tradisjon. Dette blir enda tydeligere sett i sammenheng med *A Brighter Summer Day* som med sin fortelling 10/15 år senere ikke har en eneste scene som inneholder den japanske gulvposisjonen rundt bord. Alt peker på at praksisen ble sakte men sikkert faset ut. Selv i *A City of Sadness* er ikke denne japanske bordtradisjonen en konstant faktor. Stoler sees i de fleste hjem og samlingssteder også i denne filmen.

8. Nasjonsbyggende film? Nasjonalistisk film?

Det er ingen tvil om at *A City of Sadness* og *A Brighter Summer Day* forholder seg til virkeligheter i den Taiwanske historien. Detaljer, hendelser og mennesker fra Taiwansk historie er med å forme de fiktive fortellingene enten det foregår mest i bakgrunnen, som med de voldelige konfliktene i *A City of Sadness*, eller mer direkte, som når Xiao Si'r fungerer som kopi av gutten bak en virkelig i drapssak i *A Brighter Summer Day*. Der Japansk kultur og væremåte preger noe av tilværelsen i *A City of Sadness* preges *A Brighter Summer Day* av en søken blant ungdom etter vestlig og Amerikansk kultur. Gjennom denne oppgaven har jeg allerede studert hvordan Taiwansk historie formidles på ulike måter i de to filmene, både visuelt og gjennom narrativ, og jeg har også undersøkt hva disse valgene fører til i opplevelsen av denne fremstillingen. Likevel er det et siste punkt av interesse igjen, et punkt som ofte er spennende når det gjelder filmer som ser tilbake til fortiden, nemlig om filmene utfører noen form for nasjonsbyggende eller nasjonalistiske oppgaver. I Taiwans tilfelle spesielt er tidsperiodene filmene tar for seg tydelig perioder i starten av et nytt og selvstendig land, og dermed blir spørsmål om nasjonsbyggende og nasjonalistiske aspekter ved filmene desto viktigere. Det er det dette kapittelet skal se på, i sammenheng med tidligere nevnt litteratur angående nasjon og film.

«Nationalism is the ideological movement for the attainment and maintenance of unity and identity of a human population sharing a historic territory.» skrev Ernst Gellner in sin forklaring av nasjonalisme som konsept (Gellner i Hjort, 2005, s. 88). Gjennom Gellner og Benedict Anderson er tydelig at samhold og felles identitet beskrives som sentrale faktorer for at man i det hele tatt skal kunne snakke om nasjonalisme. Felleskap i språk, på en måte som gjør at alle forstår alle innad i nasjonen peker også frem som sentralt av Anderson (Anderson i Smith, 2005, s. 47). Så hvordan forholder filmene seg til disse påstandene om nasjonalisme? Gellers sitat snakker om fellesskap og delt historisk territorie. Det er snakk om en forståelse for at nasjonens innbyggere står samlet (både i kultur og språk), og at de «alltid» har vært tilhørere av det territoriet de opptar geografisk. Taiwan har siden de gamle Kinesiske dynastiernes overtagelse av øyen ikke vært preget av noen interne konflikter som har skapt noen fare for splittelse av territorier på øyen. Heller ikke i moderne tid har dette vært tilfellet, men heller hvorvidt hele øyen, og da også hele det Kinesiske fastlandet, tilhører enten den Taiwanske styresmakten eller den Kinesiske. Det er derfor enkelt nok å påstå at når det gjelder de som alltid har bodd på Taiwan, som her vil si den Taiwanske urbefolkningen, så er

det ingen tvil og geografisk territorial tilhørighet. Problemet, selvfølgelig, er at Taiwansk urbefolkning de siste hundre årene ikke har hatt noe flertall på øyen, og dermed heller ikke noen kulturell eller språklig dominans. Et Taiwan i moderne tid, som fremstilt i filmene, dreier seg derfor ikke om noen dem, men om et menneskehav med ulik kulturell og historisk bakgrunn. Dette er ikke i et forsøk på å undergrave identiteten til nasjonens tidligste befolkning, men basert på realiteten av øyens moderne sammensetning av mennesker.

Med variasjonen i kulturell og språklig arv såpass tydelig til stede i etterkrigstidens Taiwan, og da også i filmene, er det umiddelbart tydelig at filmene ikke gjør noe for å opprettholde noen form for eksisterende nasjonalisme på øyen. Gellner og Andersons presentasjon av nasjonalisme stemmer bare ikke med realiteten. Men dette betyr ikke at filmene ikke kan vinkle et ståsted som peker mot en ønsket nasjonalisme ut fra det multikulturelle Taiwan som faktisk blir avbildet. Taiwan hadde i etterkrigstiden tross alt en ganske tydelig nasjonalistisk politikk, i hvert fall språklig, der Mandarin skulle fremhever som den eneste språket på øyen. Målet ble på en måte nådd, da man som tidligere nevnt i dag har Mandarin som ett av to dominerende språk på øyen. Man skulle tro filmene ville ha vinklet en form for støtte overfor denne typen politikk dersom nasjonalistiske holdninger var en del av filmproduksjonenes grunnlag, men er det egentlig sann? Jeg har allerede studert språkbruken i filmene i denne oppgaven og den er tro til Taiwansk historie i all sin språklige variasjon. Viktigere er at holdningen til språk fra filmenes side aldri virker dømmende eller førende på noen som helst måte. Det gjøres aldri et poeng ut av når ulike språk snakkes, foruten om når oversettelser gjennom tolker blir en nødvendighet i fortellingen. Eksempelvis er det nesten ingen karakterer i de to filmene som kommer med noen reaksjon, hverken positiv eller negativ når det gjelder språket noen andre snakker, heller ikke i den minneverdige tolksekvensen hos mafiaen i *A City of Sadness*. Det er ett unntak, og det er et viktig et. Det gjelder sekvensen i *A City of Sadness* som rommer Wen-chings flashback om turen han hadde med Hinoie som han gjenforteller til Hinome. Wen-ching sitter på et tog som blir stanset av Taiwanske nasjonalister som både er fiendtlige overfor Japanske borgere, og immigranter fra Kina som prater Mandarin. Men filmens presentasjon av hendelsen, som nesten får Wen-ching drept etter at han ikke klarer å svare grunnet at han er døvstum, forholder seg aldri sympatisk overfor de aggressive nasjonalistene. Dette er mest tydelig gjennom at hendelser forteller gjennom Wen-ching, og til dels Hinoieis perspektiv, med kryssklipp tilbake til nåtidens samtale mellom Hinome og Wen-ching der vi er vitne til en tydelig redd og frustrert Wen-ching som gjenforteller det hele. De nasjonalistiske antagonistene ses derimot fra enten nøytrale blikk eller fra Hinoieis POV med klipp tilbake til

Hinoieis dømmende og dypt sårede ansiktsuttrykk. Det er ingen tvil om at Wen-ching og Hinoiei, samt Hinome som hører fortellingen, tre av filmens hovedkarakterer, ikke har mye til overs for denne nasjonalistiske volden som raser gjennom landet på 40-tallet. Filmen presenteres de negative reaksjonene til karakterene, både når det skjer og i ettertid, mens den nasjonalistiske mobben kun blir fremstilt i sin aggresjon og gjennom sine voldshandlinger. En liknende episode finnes også i *A Brighter Summer Day*, der Xiao Si's far blir tvunget inn til avhør hos politiet som på tidlig 60-tallet fortsatt jobbet under den svært autoritære politikken til KMT. Politiet er ikke ute etter hvilket språk faren snakker, som mobben i *A City of Sadness* var, men de torturerer mannen psykologisk med å gjentatte ganger be han skrive hele natten i detalj om sitt liv i detalj samtidig som han ikke får sove, røyke, og tilsynelatende heller ikke spise. Politiet leter etter hull i forklaringene på hvem han kjenner og assosieres med, og det er tydelig at de leter etter måter å knytte han til mennesker som ikke støtter opp under KMTs politikk. Fra det vi vet om Xiao Si's far er det tydelig at det er han og konas emigrasjon fra Shanghai og mennesker han har møtt der som er årsaken til politiets ubegrunnede mistanker. Avhørene gir et tydelig bilde på hvordan den Taiwanske staten på denne tiden brukte tortur som pressmiddel i jakten på alle som ikke passet inn med deres visjon av Taiwan, eller deres nasjonalistiske og spesielt politiske holdning. Også i dette tilfellet legger filmen sin sympati hos de berørte og bruker nesten all sin tid i denne sekvensen sammen med faren mens han pines gjennom intetsigende avhør. I kontrast fremstilles avhørsoffiseren kun som en mann som beordrer og krever.

Handlingen og dialogen som vist i filmene tar heller ingen stilling som antyder noen form for total, fellesskapelig historie som omfatter alle menneskene på øyen frem til der handlingene finner sted. Dette henger igjen sammen med den virkeligheten filmene gjenspeiler, nemlig at det faktisk var en bred variasjon med mennesker og kulturer på øyen, både på 40, 50 og 60-tallet. Dette til tross for KMTs jakt etter kommunister og visjon om felles språk i Mandarin. Japanske etterkommere, urbefolkning, Taiwanske Han-kinesere, nye immigranter fra fastlandet og mer var alle en del av folkegruppen som oppholdt seg på Taiwan i denne tiden, selv om fordelingen var ulik og respekten og rettighetene definitivt var ulik. Det er dermed ingen grunn til å anse de to filmene som nasjonalistiske. Det Taiwan de forteller om hva hverken språklig eller kulturelt uniformt, og filmene presenterer ingen nasjonalistiske synspunkter og holdninger som noe annet enn voldelige, som i sekvensene på toget og under avhøret.

Så filmene bærer altså ikke preg av nasjonalisme, men presenterer faktisk heller den typen holdning som ondartet eller direkte voldelig i perioden landet vokste frem til det det er i dag. Denne typen kritikk og kritiske blikk på det politiske styret av Taiwan var som sagt innledende i oppgaven ikke mulig før sensurregler ble løftet på 80-tallet. Med andre ord er disse filmene relativt tidlig ute med å gjenspeile noe av den brutale, autoritære virkeligheten på øyen i tiårene etter andre verdenskrig. Å se tilbake med et ærlig blikk var dermed lov, men har filmene også en slags nasjonsbyggende agenda ved å velge å gjøre dette? En måte å styrke følelsen av Taiwan som nasjons for publikum i filmenes samtid eller å finne en form for fellesskap i kaoset som fulgte krigen. Kuan-Hsing Chen skriver i *The Oxford Guide to Film Studies* følgende:

«What was new about the TNC [Taiwan New Cinema, egen bemerkning] since the 1980s in relation to previous cinematic production was essentially this reclamation of the 'real' home space from which to construct the popular memory of people's lives on the island, especially in the post-war era.» (Chen, 1998, s. 558).

Chens påstand handler om en visualisering av noe gjenkjennelig Taiwansk. Et «ekte» hjemlig rom som kan hjelpe å konstruere et minne om folks liv. Chen bruker ordet «reclamation» i dette sitatet, og peker dermed på det faktum at visualiseringen av disse «ekte» omgivelsene og miljøene var noe Taiwansk film var nødt til å ta tilbake i en viss grad. Vi husker fra Hongs litteratur om Taiwans filmhistorie hvorfor dette var en realitet. De tidlige dialektfilmene forsvant på 70-tallet grunnet sensur, mens de nye «sunne» realismefilmene fra dette tiåret blir beskrevet av Hong som filmer «...in which the notion of change – progress, movement – is caught in a perpetual state of stagnation wherein film aesthetics is trapped by nationalist ideology.» Filmene i årene før nybølgens fremvekst, og opphevelsen av de strenge sensurreglene i landet, blir beskrevet som filmer baser på en politisk estetikk av Hong. Dette var filmer som til tross for sin realisme i navn var preget av ideelle visualiseringer av harmoni mellom det gode livet på landet og den uunngåelige moderniseringen. Enkelt forklart var det ikke virkelighetsframstillinger folk flest kunne kjenne seg igjen i, kanskje kan det knapt kalles virkelighetsframstillinger i det hele tatt. Det vi må ta med oss fra sitatet fra Kuan Hsing Chen er at nybølgens filmer, inkludert *A City of Sadness* og *A Brighter Summer Day*, gjorde bevisste forsøk på å presentere en virkelighet som var gjenkjennelig og nær folk flest. De eldre filmene fra periodene disse filmene omtaler hadde aldri muligheten til å fremstille sin egen samtid på en slik måte gjennom sensuren.

Så hvordan ble da disse da disse «ekte» gjenkjennelige rommene som folk flest

kjenner seg igjen i skapt? Jo, det er nettopp gjennom de virkemidlene og fortellermåtene denne oppgaven allerede har tatt for seg. Yingjin Zhang skriver i «Screening China» om Hou Hsiao-hsien i kontrast til Kinesisk fastlandsfilm at «...Hou always situates his films in a clearly demarcated frame of space and time. The historical dimensions thus contextualizes ethnographic elements in his films and demythifies the grand notion of a unified Chinese culture.» (Zhang, 2002, s. 248). Som jeg tidligere i presentert gjennom oppgaven gjelder disse prinsippene også for Edward Yang og filmen *A Brighter Summer Day*. Det er tydelig både gjennom Chen og Zhang at folk flest sine opplevelser, presentert gjennom presise etnografiske elementer og minner var en viktig del av hvordan disse Taiwanske nybølgefilmene presenterte fortiden i Taiwan. Jeg har tidligere poengtert hvordan klær, møbler, språk, props, og væremåter er representert i de to filmene, og hvordan dette bygger opp et legitimt, realistisk og korrekt bilde av en tidligere tid i Taiwan rent visuelt. Selv de narrative grepene som denne oppgaven har diskutert bygger opp under Chens forståelse av denne typen film. Når filmer som *A City of Sadness* og *A Brighter Summer Day* vinkler sine fortellinger gjennom opplevelsene til normale middelklasse mennesker, som i større eller mindre grad opplever omstendighetene og realiteten rundt virkelige historiske hendelser så er det nettopp fordi det er som Chen sier, fungerer som en «reclamation of the 'real' home space from which to construct the popular memory of people's lives». Det er ikke vinklet fra politiske ledere eller kjente motstandere av regimet på den tiden, men fra en familie som driver en bar i en landsby og en immigrantfamilie fra Shanghai, mennesker det finnes titusenvise av i Taiwan. Det er ingen tvil om at filmene visualisering og fortellermetode av denne fortiden treffer et felles minne og en felles forståelse av perioden.

Zhang skriver at denne fremstillingsmetoden «demythifies the grand notion of a unified Chinese culture». Jeg har allerede stilt meg enig i et slikt utsagt ovenfor angående filmenes mangel på nasjonalistisk kraft. Ikke fremmes noen fellesspråklig politikk som noe bra, og det legges ikke lokk over kulturelle ulikheter i filmenes fremstilling. Men selv om filmene ikke kan sies å være nasjonalistiske, som i konteksten av Taiwan betyr støttende til den politikken KMT drev i tiårene etter krigen, så kan de fortsatt ha en nasjonsbyggende effekt for det fortsatt unge landet. Hvordan bærer filmene preg av det å være nasjonal film? Jeg har skrevet innledende i oppgaven om Guo-Juin Hongs bok «Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen», som han åpner med følgende påstand: «National cinema is never a self-enclosed territory that excludes the transnational: the transnational is the precondition of the national.» (Hong, 2011, s. 4). Det er altså snakk om at det transnasjonale, som Taiwan i moderne historie

har hatt mye av både språklig og kulturelt, blir en del av det nasjonale. Et slags fellesskap i ulikhetene. Mette Hjort i «Cinema & Nation» setter derimot et større fokus på likheter, der det ikke nødvendigvis holder at filmer tar i bruk et felles språk for nasjonen eller bruker korrekte locations, noe som heller faller inn under banal nasjonalisme (se eksempelvis *Verdens Værste Menneske* (Trier, 2021), *Pauline at The Beach* (Rohmer, 1983) og andre filmer der handling og tematikk ikke er nasjonsspesifikt), men at de også må vekke en nasjonal følelse for å virkelig være nasjonal film (Hjort, 2005, s. 105). Ser vi disse to påstandene i konteksten av de to filmene denne oppgaven dreier seg om kan ting bli litt vanskelig. Er det filmenes multikulturelle spor som props, kostymer, musikk og språk som har en samlende nasjonsbyggende effekt i tråd med det Hong skriver, eller har det kanskje ikke det grunnet språkbarrierene som er spesielt tydelige i *A City of Sadness*, og hva skaper egentlig denne nødvendige nasjonale følelsen Hjort presiserer som nødvendig i nasjonal film. En nasjonal følelse, eller i det minste en nasjonsspesifikk følelse vil naturlig nok oppstå der publikum møter nasjonsspesifikke hendelser og omstendigheter, som er tilfellet i filmene. Det vil bare være et Taiwansk publikum som har en så stor nasjonal tilknytning til 228 hendelsen og det autoritære politistyret i de påfølgende tiårene. Hjort snakker også om aktuelle, nasjonale tematikker og tidløse tematikker og hvordan dette gjerne blandes for å belyse både aktuelle nasjonale hendelser, som de i filmene, samtidig som tidløse tematikker opptar mye av handlingene (Hjort, 2005, s. 107). Det er mulig å koble filmene til denne tematiske tilnærmingen ganske enkelt. Tross alt blir de nasjonale tematikkene kombinert med mer tidløse tematikker som kjærlighetsdramatikk, smugleroperasjoner, ungdommers fritid og familierelasjoner. Men enten man sier seg enig med enten Hong eller Hjort, er det virkelig filmenes fremstilling av en flerkulturell virkelighet eller en tematisering av nasjonal historie som gjør at filmene kan sies å ha en nasjonsbyggende effekt? Jeg vil påstå at ja, på én måte er det det, men la oss først gå over enda et standpunkt i den kompliserte diskusjonen om hva som kjenner og definerer nasjonal film.

Susan Hayward kategoriserer, som andre, nasjonalisme og nasjonalistisk film som fortellinger og uttrykk som jobber med å skape felles minner, kultur, og historie, men hun tar til orde for en ny global trend i det hun anser som nasjonal film. Denne nasjonale filmen Hayward snakker om gjenspeiler de samme tankene Hong skriver om, nemlig at minoritetsgrupper, enten politiske, kulturelle eller etniske, lager historier og diskurser om seg selv som en del av nasjonen på en måte som samtidig virker samlende for alle de ulike menneskene som faktisk er del av nasjonen. Hun kaller det paradoksalt i konteksten av nasjonalisme som baserer

felleskapet på likhet, ikke ulikhet (Hayward, 2005, s. 94-95). Igjen er det altså snakk om et felleskap basert på ulikheter. Nasjonal film bør, ifølge Hayward, male et bredt teppe av identiteter og idéer som eksisterer i samfunnet (Hayward, 2005, s. 101). Det er tydelig at Hong og Haywards forståelse av nasjonal film likner, samtidig som Zhangs tidligere påstand om hvordan Hou Hsiao-hsien oppløser myten om et forent Kina også faller inn under samme tankesett. Hjort hevder derimot at også tematisk tilknytning må til for å heve filmene over banal nasjonalisme. Jeg vil ta til orde for at alle disse standpunktene er gyldige, og at de to filmene denne oppgaven er opptatt av, sett i lys av disse påstandene, både kan og bør anses som nasjonsbyggende film.

Det største spørsmålet blir kanskje i forhold til Haywards påstand om at nasjonal film bør skapes gjennom at minoritetsgrupper driver nasjonsfølelse og nasjonsstemmen frem i et fellesskap, samtidig som at den globale trenden støtter dette. Ved første øyekast er det ingen minoritet involvert i disse til filmene. Hou Hsiao-hsien og Edward Yang var aldri en del av minoritetsgrupper, og få eller ingen av karakterene i de to filmene er heller konkrete eksempler på minoriteter, og spesielt ikke i noen grad som gir de en ledende stemme for filmene som helhet. Ja Shizuko i *A City of Sadness* er Japansk, og tilhører gjennom familien den tidligere Japanske kolonimakten, men filmen gir henne liten agenda til tross for at hun fremstilles utelukkende i en positivt og forståelsesfullt lys. Hinoie og hans venner, og til dels også Hinome og Wen-ching som sympatisører, tilhører en kommunistisk politisk minoritet som også får en mer tydelig stemme og forståelse i filmen. Det samme kan sies om mandarintalende beboere i samme film som åpenbart blir utsatt for forfølgelse og vold etter hvert som situasjonen utvikler seg. Men filmen fremstår aldri som noen reell minoritetsfilm, og i *A Brighter Summer Day* er minoriteter ikke en del av fortellingen, kun interne konflikter mellom immigranter fra fastlandet og tidligere Taiwanesisk befolkning, spesielt belyst gjennom ungdomsgjengenes konflikter. Den tolkningen jeg selv vil frem til her, den minoriteten som filmene taler klart mest for, er det den Taiwanske befolkningen som ikke har fått tale og reflektere fritt de tiårene etter krigen. Med andre ord nesten hele den Taiwanske befolkningen som levde under sensur. Nei, det er ikke en minoritet hvis man ser på antall, men det er en befolkning, en gruppe, som under KMTs styresett og sensur før 80-tallet aldri hadde muligheten til å uttrykke seg og reflektere ærlig over de tiårene filmene tar for seg. Opphevelsen av sensuren og produksjonen av disse filmene gir en stemme og mulighet for offentlig refleksjon for den enorme delen av befolkningen som i mange år ikke kunne. En mulighet til å skildre fortiden slike den faktisk ble opplevd av mange. Ikke bare gir dette et transnasjonalt blikk som Hong er opptatt av, gjennom skildring av både immigrantfamilier,

Taiwanesere og Japanere, men det vinkler gjennom et felles minne som er det største gjengangere i hva som kjennetegner nasjonal film. Filmene handler om mennesker som levde gjennom disse årene og som var påvirket av hendelsene, men som i veldig stor grad aldri var noen historisk viktige personer innen den Taiwanske historien. Historien blir dermed et aktuelt tema i filmene, uten at det tar over hele handlingen i filmene. Pierre Sorlin skriver konkluderende i sin bok om italiensk nasjonal film følgende:

«The evolution of community feelings is linked to the unstable, perpetually moving relationship between the social organization, the institutions, and the set of symbols (linguistic, visual and aural) which human beings use to make sense of the world that surrounds them. This process is itself determined by the existence of absence of a standardized, shared system of reference. The cinema was part of a cluster of tools which enabled the Italians to build a picture of themselves, both individually and as members of a group.» (Sorlin, 1996, s. 170).

Selv om Sorlin i dette tilfellet snakker om italiensk film, mener jeg hans utsagn er høyst relevant i konteksten av *A City of Sadness* og *A Brighter Summer Day*. Dette felleskapet som knyttes sammen stadig skiftende institusjoner, organisasjoner og kanskje viktigst av alt de felles symbolene er nettopp det jeg ser blir formet gjennom disse filmene. Når gjenkjennelige og familiære språk, historier, konflikter, klær, og hverdagslige forhold formidles gjennom fortellinger skapes det et fellesskap blant de som kjenner seg igjen. Disse filmene jobber med disse felleskapene på flere plan, og når filmene først kunne være mer ærlige i fremstillingen av (statlige) institusjoner, konflikter og leveforhold fra 80-tallet av er det liten tvil om at filmene ender opp med å ha en nasjonsbyggende effekt. Filmene var med på en ny bølge av åpen, offentlig diskusjon av landets fortid.

9. Konklusjon

Når det gjelder spørsmålet om hvor fremtredende eller viktig den taiwanske historien er i filmene så er det vanskelig å gi noe enkelt svar, for det spørs hvordan man ser og tolker filmene. Dersom vi kun ser den taiwanske historien som en påvirkende kraft til hvordan karakterdramaene utfolder seg så vil ikke den taiwanske historien ha spesielt stor betydning i *A Brighter Summer Day*. Det er hovedsakelig karakterrelasjoner og problemer rundt skolehverdagen som drar handlingen fremover, ikke den politiske historien i landet. Unntaket er den delen av filmen som følger Xiao Si's far sin jakt etter arbeidspapirer til kona, og når han senere blir arrestert av politi for mistenkt tilknytning til CCP, men dette er aldri filmens sentrale fortelling. I *A City of Sadness* har den taiwanske historien derimot mye mer påvirkning på karakterene og handlingen direkte, og kan absolutt anses som viktig i filmen. Både konflikten mellom Shanghai mafiaen og Wen-heung og Wen-leung og forfølgelsen av Hinoiei og Wen-ching er direkte koblet til historiske omstendigheter og hendelser i Taiwan. Taiwansk historie er derfor både viktig, men også et fremtredende element av filmfortellingen.

Videre stilte jeg spørsmålet om hvorvidt filmene bruker den taiwanske historien kun som et bakteppe for dramaene eller om filmene forsøker å lære bort noe om historien? Det er åpenbart at den taiwanske historien fungerer som et bakteppe og en akselerator av dramafortellingene, spesielt i *A City of Sadness* som vist ovenfor, men også i *A Brighter Summer Day* der en rekke av de mindre konfliktene og problemstillingene, som eksempelvis de to ungdomsgruppene splittet etter fastlandsimmigranter eller ikke, er knyttet tett til historiske forhold. Spørsmålet blir da om den taiwanske historien *kun* er brukt på denne måten eller om filmene har et slags undervisende element, der det å formidle kunnskap om historie er sentralt. Jeg har utforsket dette i oppgavens analytiske del som tok for seg narrativ struktur, og det er i grunn bare de ulike tekstplakatene i filmene som bedriver noen form for historieformidling som kan anses som undervisende på noen måte. Undervisende da i den betydning at konkrete fakta blir formidlet direkte til seeren, ikke mellom karakterer i filmene. Disse tekstplakatene oppleves i liten grad som å bygge opp noen form for overordnet undervisende budskap i filmene, men heller som enkle fakta som hjelper til å forankre filmfortellingene i en reell historisk kontekst.

Det siste av underspørsmålene jeg stilte innledende var hvordan de historiske aspektene presenteres gjennom narrativ og stil. Dette har store delen av oppgavens analytiske

del gått til å undersøke. Dette spørsmålet er også tett knyttet til oppgavens hovedproblemstilling: *Hvordan formidles taiwansk historie gjennom A City of Sadness og A Brighter Summer Day?* Så la oss kombinere de to. Filmene har flere fellestrekk når det gjelder hvordan taiwansk historie og historiske aspekter presenteres. Sentralt for begge filmene er at informasjonen som kommer frem om taiwansk historie, og opplevelsene relatert til dette alltid skildres gjennom karakterene i filmen. Unntaket er de få tekstplakatene med noe informasjon, men ellers oppleves de historiske periodene gjennom øynene og ørene til karakterene i filmen. Et annet fellestrekk er at karakterene i filmene følger alle er middelklasse mennesker uten noen spesiell status eller suksess som plasserer dem over eller under noen andre karakterer i den sosioøkonomiske rangstigen. De kan, og bør, sees som representasjoner av «folk flest». Gjennom stilgrep formidles den taiwanske historie i stor grad gjennom bruk av tidsriktig bruk av interiør, props og kostymer. Japanske skyvedører i hjemmene til Han-kinesiske familier visualiserer noe unikt taiwansk, mens klesstiler og bilder av Elvis Presley og John F. Kennedy knytter filmene til konkrete tidsperioder. Også språk gjør filmene til det unikt taiwanske. På tvers av filmene snakkes både japansk, engelsk og flere ulike kinesiske språk som hokkien, mandarin og kantonesiske. Spesielt disse kinesiskspråklige variasjonene skaper autentisitet for et taiwansk publikum. Taiwansk historie blir formidlet gjennom opplevelser, eller som en opplevelse. Det er ingen konsekvent og gjennomgående forklaring på taiwansk historie, utfallet og betydning av hendelser eller politiske detaljer, kun opplevelser fra historisk viktige og sensurerte perioder presentert gjennom hverdagslige familier. Konsekvensene, problemene og vanskelighetene som resulterte fra disse historiske periodene speiles gjennom filmenes karakterer, deres omgivelser og deres dialog.

Så hva fører dette til? Gjennom å formidle historie på den måten filmene gjør, ved å gjenskape en opplevd virkelighet gjennom hverdagens perspektiver visualiseres nasjonens historie og minner i åpen, offentlig diskurs. Denne typen fellesskaplig visualisering og forståelse av fortiden er essensiell for noen form for nasjonsforståelse og nasjonal følelse blant er folkegruppe, og drives kontinuerlig gjennom ulike media i alle land. I et land som Taiwan som i flere tiår hadde hatt begrensede muligheter for ærlige og realistiske fremstillinger av sin samtid og fortid blir denne typen filmfortellinger desto mer tydelige nasjonsbyggende verk. «Memory, then, is bound to place, a special place, a homeland. It is also crucial to identity. In fact, one might almost say: no memory, no identity, no identity, no nation.» skrev Anthony D. Smith i sin refleksjon over nasjonalisme (Smith, 1996, s. 383). *A City of Sadness* og *A Brighter Summer Day* vekker nettopp dette minnet, bundet til sted, tid og

hjemland. Det er filmer som gir en identitet til de opplevelsene som er den taiwanske etterkrigshistorien. De er ikke bombastiske nasjonale verk som setter «oss» mot «dem» eller høyner Taiwan til noe mer enn det faktisk er, men som en del av de frie mediene på 80-tallet lot filmene det taiwanske publikum minnes om hvem de er og hva de har opplevd. Før historien kan blir prosessert, diskutert og dømt i den offentlige rom må den først huskes. Disse filmene husker.

10. Referanseliste

Litteratur

- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film* (1. utg.). University of Wisconsin Press.
- Chen, K. (1998). Taiwanese New Cinema. I J. Hill & P. C. Gibson (Red.), *The Oxford Guide to Film Studies* (1. utg., s. 557-561). Oxford University Press.
- Chi, R. (2004). A World of Sadness?. I E. A. Kaplan & B. Wang (Red.), *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* (1. utg., s. 65-89). Hong Kong University Press.
- DiFonzo, N. L. (2020). *The Evolving Fashion of Taiwan From 1949-1987: Expression, Consumption, and Futurity* [Masteroppgave]. University of Oregon.
- Ding, K. J. (2021, 2. september). *Languages as Cultural Signifier in A City of Sadness*. Medium. <https://medium.com/@kevinjding/languages-as-cultural-signifier-in-a-city-of-sadness-9d185aacc41d>
- Hayward, S. (2005). Framing National Cinemas. I M. Hjort & S. Mackenzie (Red.), *Cinema & Nation* (1. utg., s. 88-101). Routledge.
- Hjort, M. (2005). Themes of Nation. I M. Hjort & S. Mackenzie (Red.), *Cinema & Nation* (1. utg., s. 103-117). Routledge.
- Hong, G. (2011). *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen* (1. utg.). Palgrave Macmillan.
- Hung, H., Iizuka, Y., Bellwodd, P., Nguyen, K. D., Bellina, B., Silapanth, P., Dizon, E., Santiago, R., Datan, I. & Manton, J. H. (2007). Ancient jades map 3,000 years of prehistoric exchange in Southeast Asia. *PNAS*, 104(50), 19745-19750.
<https://doi.org/10.1073/pnas.0707304104>
- Kellner, D. (1998). New Taiwan Cinema in the 80s. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 42, 101-115.
- Mackenzie, S. (2005). Mimetic Nationhood: Ethnography and the national. I M. Hjort & S. Mackenzie (Red.), *Cinema & Nation* (1. utg., s. 241-255). Routledge.
- Mutual Defence Treaty Between The United States and the Republic of China; December 2, 1954. (u.å.). I *Avalon Project*. https://avalon.law.yale.edu/20th_century/chin001.asp

Needham, G. (2006). Ozu and the colonial encounter in Hou Hsiao-hsien. I D. Eleftheriotis & G. Needham (Red.), *Asian Cinemas: A Reader & Guide* (1. utg., s. 369-382). Edinburgh University Press Ltd.

Needham, G. & Wu, I. (2006). Film Authorship and Taiwanese Cinema. I D. Eleftheriotis & G. Needham (Red.), *Asian Cinemas: A Reader & Guide* (1. utg., s. 359-367). Edinburgh University Press Ltd.

Nornes, A. M. & Yeh, E. Y. (2015). *Staging Memories: Hou Hsiao-hsien's A City of Sadness* (1. utg.). University of Michigan. <http://dx.doi.org/10.3998/maize.13469763.0001.001>

Ratliff, B. (2020, 10. april). From Elvis in Taipei. *Current*.
<https://www.criterion.com/current/posts/6902-from-elvis-in-taipei>

Renjian, G. (2016, 1. desember). «Guan Renjian's Viewpoint» The Murder and Murder of Teenagers Returning to Guling Street. *Newtalk*. https://newtalk-tw.translate.google.com/news/view/2016-12-01/79632?x_tr_sl=zh-CN&x_tr_tl=en&x_tr_hl=en-US&x_tr_pto=nui

Schlesinger, P. (2005). The Sociological Scope of «National Cinema». I M. Hjort & S. Mackenzie (Red.), *Cinema & Nation* (1. utg., s. 19-30). Routledge.

Smith, A. (2005). Images of the Nation: Cinema, art and national identity. I M. Hjort & S. Mackenzie (Red.), *Cinema & Nation* (1. utg., s. 45-57). Routledge.

Smith, A. D. (1996). Memory and modernity: reflections on Ernest Gellner's theory of nationalism. *Nations and nationalism*, 2(3), 371-388.

Sorlin, P. (1996). *Italian National Cinema 1896-1996* (1. utg.). Routledge.

Taiwan e-Learning and Digital Archives Program. (u.å.). *The Clothing of Taiwan's Indigenous People – Men and Women's Clothes*. TELDAP.
https://culture.teldap.tw/culture/index.php?option=com_content&view=article&id=153:the-clothing-of-taiwans-indigenous-people-men-and-womens-clothes&catid=156:lives-and-cultures

Tay, W. (1994). The Ideology of Initiation. I N. Browne, P. G. Pickowicz, V. Sobchack & E. Yau (Red.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* (1. utg., s. 151-158). Cambridge University Press.

Wu, I. (2006). Tokyo love story and NY bagels: East-West cultural encounter in Edward Yang's Taipei Story. I D. Eleftheriotis & G. Needham (Red.), *Asian Cinemas: A Reader & Guide* (1. utg., s. 384-391). Edinburgh University Press Ltd.

Wu, J. (2011, 1. april). Changing faces of Taiwanese Fashion. *Taiwan Today*.

<https://taiwantoday.tw/news.php?unit=18&post=24448>

Zhang, Y. (2002). *Screening China* (1. utg.). University of Michigan.

Filmer

Chen, K. (Regissør). (1983). *Growing Up* [Film]. Central Motion Pictures Corporation.

Guan, H. (Regissør). (2020). *The Eight Hundred* [Film]. Beijing Diqi Yinxiang Entertainment.

Haynes, T. (Regissør). (2015). *Carol* [Film]. The Weinstein Company.

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

Hou, H., Tseng, C. Jen, W. (Regissører). (1983). *The Sandwich Man* [Film]. Central Motion Pictures Corporation.

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

Kubrick, S. (Regissør). (1987). *Full Metal Jacket* [Film]. Warner Bros.

Malick, T. (Regissør). (2005). *The New World* [Film]. New Line Cinema.

Nolan, C. (Regissør). (2000). *Memento* [Film]. Newmarket Capital Group.

Pontecorvo, G. (Regissør). (1966). *The Battle of Algiers* [Film]. Igor Film.

Rohmer, É. (Regissør). (1983). *Pauline at The Beach* [Film]. Les Films Ariane.

Rønning, J & Sandberg, E. (Regissører). (2008). *Max Manus* [Film]. B&T Film.

Spielberg, S. (Regissør). (2012). *Lincoln* [Film]. Dreamworks Pictures.

Trier, J. (Regissør). (2021). *Verdens Værste Menneske* [Film]. Oslo Pictures.

Yang, E. (Regissør). (1991). *A Brighter Summer Day* [Film]. Yang & His Gang Filmmakers.

Yang, E. (Regissør). (1985). *Taipei Story* [Film]. Evergreen Film Company.

Yang, E. (Regissør). (2000). *Yi Yi* [Film]. 1+2 Seisaku Iinkai.

Yang, E., Yi, C. I-Chen, K., T-chen, T. (Regissører). (1982). *In Our Time* [Film]. Central Motion Picture Corporation.

Zhangke, J. (Regissør). (2000). *Platform* [Film]. Artcam International.

