

NIELS BJØRN

VERDENS BEDSTE STORBY- FILM

Når talen falder på storbyfilm, bliver nogle bestemte værker ofte nævnt. Det er film som *Metropolis* (1927) af Fritz Lang, *Asfaltjunglen* (1950) af John Huston, *Manhattan* (1979) af Woody Allen og *Blade Runner* (1982) af Ridley Scott. Fælles for filmene er for det første, at de tilhører den filmhistoriske kanon i vores del af verden, og for det andet, at de drager tilskuerens blik til sig med spektakulære billeder af storbyen.

De nævnte film falder inden for bestemte filmgenrer. *Metropolis* og *Blade Runner* er *science fiction film*, hvor storbyen er visualiseret som en dystopisk fremtidsscenografi. *Asfaltjunglen* er en *film noir*, der som andre noir-krimier fra den tid oser af stemningsfyldte nattegader og kontrastfyldte sort-hvide billeder. Og *Manhattan* er et *romantisk drama*, formet som en hyldest til den aflange ø i byen New York City. Alle fire film frembringer stærke storbybilleder ved at højne selve byens fysikalitet som et relief for tilskuerens blik. Bygninger og gader prioriteres i billederne, men når det kommer til stykket, er filmene ikke interesserede i at skildre de forskellige byer, de er interesserede i at konstruere omhyggelige billeder, der repræsenterer helt klare og bestemte *ideer* om byen. I *Metropolis* fremstilles byen som en fascistisk struktur, hvilket er nødvendigt for de ideer om undertrykkelse, filmen arbejder med. I *Asfaltjunglen* fremstilles byen som et moralsk morads, og i *Manhattan* præsenteres byen som et slaraffenland af (romantiske) muligheder.

Og det ender med at blive et problem: Storbyen er til stede i filmene som en forestilling, en komplet, men ensrettet kulisse, der repræsenterer en enten utopisk eller dystopisk idé: Scifi diskuterer forskellige begreber, idealer og forestillinger; i film noir er storbyen stedet for kriminalitet, seksualitet og vold, og i komedier og dramaer som *Manhattan* repræsenterer byen et drømmeunivers for de fiktive figurer såvel som for tilskueren. I ingen af filmene eller genrerne gælder, at byen er til stede som faktisk sted. Hverken *Metropolis*, *Blade Runner*, *Asfaltjunglen* eller *Manhattan* er interesseret i at undersøge, hvad en by er for noget. Trods en ofte avanceret visuel fremstilling af byuniverser formår filmene og genrer som scifi og film noir derfor kun at reproducere allerede kendte forestillinger om det urbane, ikke at udfordre dem. At filmene er glimrende film og ofte trækkes frem som eksempler, når talen falder på storbyfilm, ændrer derfor ikke på, at de når det kommer til stykket slet ikke er interesserede i byen.

Storbynomade i Mongoliet

Så lad os i stedet vende os mod nogle helt andre film, der ofte overses i litteraturen om storbyfilm, men som jeg vil hævde, er de virkelig interessante byfilm. Nedenfor vil jeg gennemgå eksempler på film, som på forskellige raffinerede måder undersøger det moderne urbane og laver rum i tilskueren til refleksion over, hvad en by i dag er for noget.

Et eksempel er den danskproducerede dokumentarfilm fra 2002, *The Wild East – portræt af en storbynomade*, instrueret af Michael Haslund-Christensen. Som titlen siger, er filmen et portræt af en ung mand, Jenya, der lever et nomadisk liv i byen, men den er i lige så høj grad et portræt af selve byen, som Jenya bor i, Mongoliets hovedstad Ulaan Bataar. Filmen er struktureret på en måde, som uhyre enkelt, men præcist blotlægger en række strukturer og processer, som udgør nogle specifikke urbane vilkår i Ulaan Bataar. Filmen beskriver nemlig Jenya som en mand, hvis eksistens er dybt afhængig af et interaktivt samspil med byens systemer, processer og muligheder.

Jenya bor med kæreste og baby i en lejlighed, og han forsørger sin lille familie ved at arbejde som daglejer. For at kunne fungere som daglejer er hans mobiltelefon en simpel nødvendighed. Via den er han hele tiden i kontakt med et netværk af personer, som giver ham tips om, at fx i dag mangler tarmfabrikken arbejdskraft, eller lige nu er der penge at tjene på torvet ved at laste får. Det gælder om at være i stand til at rykke hurtigt og være først på pletten for at få jobbene, og i en by uden megen offentlig transport udgør taxaer for Jenyas livsmåde en lige så nødvendig bestanddel som mobiltelefonen. Ulaan Bataar er en flad by, som breder sig over et stort areal, og i flere scener i filmen sidder Jenya og hans kammerat på bagsædet af en taxi og taler i mobiltelefon. På den måde beskriver filmen Jenya som en mand, hvis liv afhænger af adgangen til to teknologier og to forskellige systemer i byen: taxikørsel og mobiltelefoni.

The Wild East er i den forstand en film, som beretter om nogle specifikke vilkår og omstændigheder, der gør sig gældende ved livet i Ulaan Bataar. Filmen portrætterer byen som et sted, hvor trafiksystemer, topografi, økonomiske systemer og teknologiske processer griber ind i hinanden og udgør en samlet urban virkelighed for hovedpersonen Jenya.

Stillet over for film som *Blade Runner* og *Manhattan* er der i *The Wild East* en helt anden måde at gå til storbyen på. *The Wild East* er interesseret i at undersøge, hvordan livet leves og former sig i en helt specifik by. Hvad er det for betingelser og vilkår, Ulaan Bataar-borgerne lever under? Hvordan og i hvor høj grad forandrer nye teknologiske udviklinger menneskets adfærd, byens processer, topografi og sociale systemer? Hvor *Metropolis* fremviser byen som idé i kraft af en bastant materialitet, italesætter *The Wild East* byen som et sted, hvor en række forskellige processer (fx af kommunikation, trafik, handel, socialitet, politik etc.) mødes og virker med og mod hinanden og sammen med byens fysikalitet udgør et plastisk hele. Denne måde at anskue byen på – altså at betragte den som et rum for både processer og fysikalitet snarere end kun fysikalitet, dvs. arkitektur – er defineret inden for den urbane sociologi gennem de senere år, hvor sociologer som Manuel Castells, Saskia Sassen, Stephen Graham og John Urry på forskellig vis har indarbejdet mobilitetsstrukturer og -processer som formende instanser i byen og dermed forandret bybegrebet. Med den udvikling træder filmen ind som et medie og en kunstform, der rummer særlige egenskaber for at

tematisere, synliggøre og reflektere over de komplekse og dynamiske netværksstrukturer, som storbyen er blevet til. De bedste storbyfilm skaber oplevelser og refleksioner for tilskueren over det urbane, enten over nogle specifikke levemåder, økonomiske vilkår, sociale mønstre, teknologier eller topografiske forhold, som gør sig gældende i enkelte storbyer, som det er tilfældet med mobiltelefonerne og taxierne i *The Wild East*, eller over nogle mere generelle, urbane udviklingstendenser.

The Wild East er som nævnt en dokumentarfilm, og der er lavet andre gode dokumentarfilm, der tematiserer forskellige aspekter af storbyen. En af de mest berømte fra de senere år er østrigske Michael Glawoggers *Megacities* (1998), som både rummer portrætter af enkeltkulturer i tredje verdens kæmpebyer som Bombay og Mexico City og indskriver disse enkeltindividets livsvilkår i en kontekst af globale økonomiske systemer. Men mange af de allerbedste nyere storbyfilm er fiktionsfilm, og i det følgende vil jeg introducere tre filmskabere, som alle laver film, der åbner forskellige, væsentlige diskussioner om det moderne urbane.

Hong Kong uden overblik

I Hong Kong bor og arbejder en af tidens største filmauteurs, Wong Kar-Wai, som det seneste årti har fået et stort kunstnerisk gennembrud. Op gennem 1990'erne eksperimenterede Wong kraftigt med det filmiske formsprog og fandt frem til avancerede filmiske måder at italesætte tid og rum på. Han har udviklet forskellige teknikker, som både trigger kropslige og følelsesmæssige oplevelser i tilskueren om den urbane virkelighed, samt skaber refleksioner om vilkår og omstændigheder, der er specifikke for byen Hong Kong. I film som *Chungking Express* (1994) og *Fallen Angels* (1995) splintrer Wong desuden perspektivet for tilskueren med en lang række filmiske virkemidler, som både involverer narrative greb, billedmanipulation og lydarbejde. Han gør op med både den centralperspektiviske tilgang til verden og den deraf følgende rationelt kausallogiske tænkemåde og giver i stedet en oplevelse af multiperspektivitet og anfører netop multiperspektivet som en konstruktiv tilgang for dem, som ønsker at kære den moderne storbys kompleksitet.

Både *Chungking Express* og *Fallen Angels* foregår i Hong Kong, men på intet tidspunkt ser man overbliksbilleder af byen, fx dens velkendte skyline fra vandsiden. I stedet for overblikkenes by får tilskueren en intens fysisk oplevelse af Hong Kong i gadeniveau. Med et håndholdt kamera, vidvinklede billeder og en ekspressiv farveholdning overfører filmene en fornemmelse af at være i byens trange gader og smalle rum, hvor man aldrig kan komme så langt på afstand, at man visuelt kan skabe sig overblik. Kameraet følger hovedpersonerne ind og ud af tunneller, butiksarkader, undergrundsbaner, trange lejligheder, butikker etc. Som tilskuer har man derfor i flere sekvenser svært ved rumligt at orientere sig. Man kan indimellem ikke engang skelne mellem indenfor og udenfor, ligesom man ofte vanskeligt kan afgrænse de enkelte rum eller bygninger. Tilsammen skabes for tilskueren en oplevelse af visuel uoverskuelighed. Rummene er uden klar identitet, og deres grænser er porøse, eller de er gennembrudte. Så mange forskellige handlinger og funktioner kan foregå inden for samme rumlighed, at man ikke længere klart kan definere stederne, og ved at benytte sig af filmiske greb som slowmotion, fastmotion og en abrupt klippestil, som indimellem eliminerer tid og

andre gange dvæler ved og forlænger tiden, opnår instruktøren at skabe en svimlende og kompakt filmisk oplevelse af storbyen som et dynamisk netværk af komplekse rum- og tidrelationer.

Både stilistisk og narrativt er Wong Kar-Wais Hong Kong-film provokerende og nyskabende. Som i mange andre film, der ønsker at sige noget om menneskets vilkår i den moderne virkelighed (fx *Short Cuts* (Altman 1993), *Traffic* (Soderbergh 2000), *Magnolia* (Anderson 1999)), benyttes i Wongs film flere handlingstråde. Men hverken i *Chungking Express* eller i *Fallen Angels* driver handlingstrådene for alvor et plot frem. I stedet for at filmene rykker via narrative træk, skabes fremdriften for tilskueren af de enkelte personers kropslige bevægelser gennem rum. I det åbne, urbane rum bumper de af og til ind i andre mennesker. Tilfældige møder opstår, og indimellem forsøger to personer at nærme sig hinanden. Men de skilles som regel igen. Og det meste af tiden bevæger personerne sig rundt hver for sig, til fods, i undergrundsbanen, på scooter etc. og reflekterer over deres situation (formidlet via voice over). At personerne det meste af tiden opholder sig alene, hver for sig, er et narrativt greb, som på skift slynger personerne ind og ud af tilskuerens opmærksomhedsfelt. Man kan pludselig komme helt tæt på en karakter og få adgang til fx en afgrund af eksistentiel ensomhed via intime betroelser i en voice over, for i næste øjeblik at blive kastet ud i en distance til karakteren ved at få adgang til en anden karakters udvendige betragtninger om den første person, eller helt forlade karakteren til fordel for en anden. De mange subjektive stemmer og oplevelser, tilskueren får adgang til, giver sammen med de rumlige og tidsmæssige stilmanipulationer en helhedsoplevelse, som er meget kompleks; når man første gang fortumlet har set enten *Chungking Express* eller *Fallen Angels* er det svært at dechiffrere, hvad oplevelsen handlede om. Men skal man forklare denne fortumlelse, er det en oplevelse af samtidigt virkende systemer i bevægelse, oplevelser af kommunikation og infrastruktur, der gennemskærer hinanden og fungerer sammen med og i kraft af hinanden, og mennesket, som bevæger sig rundt i disse mange netværk. Så mange er systemerne af trafik og kommunikation, handel og sociale netværk, at det er umuligt at komme i en overblikspostion i forhold til filmene, og det er derigennem de bliver portrætter af storbyen Hong Kong. De dekonstruerer storbyen til en mængde tid- og rumrelationer og rekonstruerer herefter byens kompleksitet på en måde, som både giver fysiske oplevelser og inviterer til refleksion over de dynamiske netværksstrukturer, som storbyen udgøres af i dag. Som den engelske arkitekt og filminstruktør Patrick Keiller udtrykker det, film hverken repræsenterer eller fremviser rum, film rekonstruerer det.

Wong Kar-Wais film skildrer mennesket indlejret i en række rumlige og tidsmæssige strukturer og processer i 1990'ernes Hong Kong, og disse aspekter – spørgsmålene om, hvordan den menneskelige livsverden og selvidentitet kobler til forskellige urbaniseringsprocesser – er blandt andet det, som de bedste byfilm egner sig særligt godt til at afsløre, diskutere og spørge til.

Det er her i udvekslingen mellem individ og samfund/storby, at film kan noget særligt, som anden kunst – fx billedkunst, installationer og litteratur – ikke kan. Det skyldes, at film både er audiovisuelle og foregår over tid, og at film i kraft af netop de to faktorer har ganske meget til fælles med byen. I sine mindste bestanddele kan urban udvikling koges ned til et spørgsmål om rumlige og tidsmæssige relationers individuelle og samvirkende udviklinger; og film egner sig særligt til både at synliggøre, italesætte, skabe oplevelser om og trigge refleksioner over netop dynamikkerne mellem tid- og

rumrelationer. De færreste film er interesserede i det. Storbyklassikere som *Asfaltjunglen* og *Manhattan* er i hvert fald ikke. Men når det sker, som i fx *Chungking Express* og *Fallen Angels*, er det uhyre virkningsfuldt, fordi det arbejder med tilskuerens krop, følelser og tanker på én gang og dermed etablerer en både kompleks og frugtbar kommunikativ udveksling med tilskueren, som potentielt kan skabe erkendelser om det, som urban-sociologer ellers betragter som uhyre svært at formidle, nemlig det niveau af kompleksitet, som de moderne samfund fungerer med i dag, og som finder voldsomt og tydeligst og først udtryk i storbyerne.

De asiatiske byers mutationer

Foruden Wong Kar-Wais Hong Kong-film er der godt ryk i de urbane refleksioner i film af to taiwanske instruktører, Edward Yang og Tsai Ming-Liang. At det netop er i asiatisk film, man finder nogle af de mest interessante storbykildringer i disse år, er næppe nogen tilfældighed. De asiatiske storbyer vokser ekstremt hurtigt og forandrer sig hastigt i takt med de samfundsmæssige forandringer i lande som Kina, Taiwan, Malaysia, Japan, Thailand og Sydkorea. Mange steder udbygges storbyerne ud fra rent funktionalistiske principper – arkitekturen og byplanerne knytter ikke an til stedernes historie og kultur. For befolkningen i den slags storbyer (især nogle af de kinesiske, hvor forandringerne er sket hurtigst og voldsomt gennem de seneste 10 år) er de urbane processer ekstremt synlige og tydelige. Der sker både et migrationsmæssigt ryk fra land til by, som er uden sidestykke i historien, og en eksplosiv teknologisk og samfundsmæssig udvikling, hvor flere asiatiske lande udvikler sig så hurtigt, at byerne på samme tid rummer ekstreme indendørs miljøer for både traditionelle og moderne leve-måder. De asiatiske storbyer er rum, hvor spændingerne, sprækkerne og dynamikkerne er spændt hårdt op og er uhyre synlige, og både de negative og de positive konsekvenser af denne urbanisering (og den til urbaniseringen tæt knyttede modernisering) er derfor særligt nærværende for beboerne i de byer. Beboerne i asiatiske storbyer erfarer i det daglige tydeligere end nogen andre, hvad den moderne storby er for noget, og de erfaringer aflejres naturligt i de film, som skabes i de byer. For instruktører som Wong Kar-Wai, Tsai Ming-Liang og Edward Yang, der bor og arbejder i byer, hvor de urbane processer hele tiden skubber sig ind i opmærksomheden, er byen derfor en selvfølgelig hovedperson i deres film.

Taipei mellem modernitet og tradition

I de asiatiske storbyfilm er byen på dagsordenen på en konsekvent og nærværende måde. I Edward Yangs *Yi Yi – familiedrømme* (2000) spændes byen op som tema over den klassiske skelnen mellem tradition og modernitet. Filmen skildrer hverdagslivet, som det tager sig ud for et forældrepar med deres to børn og bedstemor, der alle bor sammen i en moderne lejlighed i Taipei. Langsomt over de tre timer, filmen varer, udfoldes et mangefacetteret billede af familiemedlemmerne med hver deres forbindelser til arbejde, skole, venner, familie, pligter og drømme, sociale rytmer, muligheder og begrænsninger; og i alle beskrivelser griber virkelighedens Taipei ind. Faderens

arbejdsplads er påvirket af en reel krise i Taiwans økonomi. Og børnenes virkelighed er splittet mellem en ny frihed og de gamle traditioner. Børnene er den første generation af taiwanere, som har muligheden for at udleve helt individualistiske drømme, men især datteren er splittet mellem lysten til at gøre ting for sin egen skyld og ønsket om at indgå i kollektivfamiliens behovskæde. Taipeis konkrete arkitektur, infrastruktur, medievirkelighed og kommunikationsteknologi spiller aktivt ind i skildringen af familien, og det bliver en vigtig pointe, da der, efterhånden som filmen skrider frem, begynder at vise sig nogle interessante sprækker: Alle personerne indgår i netværk af processer med hinanden og med forskellige institutioner for at få dagligdagen til at fungere. Det lykkes på et praktisk plan for dem; på overfladen glider tilværelsen stille og ordentligt frem, men efterhånden viser det sig, at det tilsyneladende velfungerende middelklasseliv dækker over en mental og følelsesmæssig uro. Det er, som om personerne er ude af sync med deres omgivelser. De falder ligesom ikke ordentligt i hak med sig selv, hinanden og omgivelserne. Og efterhånden bliver det klart, at det skyldes en uoverensstemmelse af rumlig urban karakter. I modsætning til Wong Kar-Wais frapperende og eksperimenterende visuelle stil filmer Edward Yang i meget lange indstillinger og ofte i totalbilleder, som giver tilskueren en oplevelse af orden og overskuelighed. Og her er det, at det interessante bryder frem. For ligesom tilskueren ser også personerne i filmen en velordnet verden. Lejligheden, arbejdspladserne og Taipeis byrum er ryddelige, nemt aflæselige og overskuelige. Men personerne *oplever* ikke byen så hel og ordentlig, som de *ser* den. Der er en uoverensstemmelse mellem byen, *som den ser ud*, og bylivet, *som det opleves*, og det giver personerne en fornemmelse af, at det er dem og deres subjektive oplevelser, det er galt fat med. I virkeligheden handler problemerne om, at byen måske på overfladen ser overskuelig ud, men i realiteten ikke er det. Nogle af de nye processer, som dominerer den urbane udvikling i dag, er usynlige. Det gælder for eksempel de komplicerede teknologiske, handelsmæssige og andre økonomiske netværk, som i en accelererende global kontekst indvirker på den enkelte gennem omdefineringer af arbejdslivet, kommunikationsnetværk, shoppingmuligheder, medievirkelighed etc. Det oplever faderen i familien bedre end nogen anden. Han arbejder i en virksomhed, der hele tiden er i gang med at omstille sig efter de nyeste behov på markedet for software og billig teknologi.

Det, som *Yi yi – familiedrømme* tydeliggør omkring det urbane, er, at byernes udvikling i dag i høj grad sker under overfladen. Komplexiteten forøges, uden det nødvendigvis aftegner sig i det fysiske byrum. Det gør det nogle steder, men ikke i den del af Taipei, som Edward Yang skildrer. Yangs film reflekterer over konsekvenserne af en urban udvikling, hvor aktiviteter og handlinger ikke længere nødvendigvis knytter fysisk an til bestemte steder. Engang var en storby en uadskillelig enhed af fysisk materialitet og levet liv; men kommunikationsteknologien har medført en delvis adskillelse af handlinger og sted. Den adskillelse er – i en større skala – en adskillelse af byens strukturerende processer fra byens konkrete substans; så den enkelthed som møder øjet og kroppen, når man bevæger sig rundt i en by med fx en velfungerende infrastruktur, ikke modsvares af en enkelthed i de underliggende processer. Byens strukturerende mønstre kan ikke nødvendigvis længere aflæses i dens overflader. Den franske byteoretiker Paul Virilio peger på, at rummet og stedet som styrende princip er et overstået historisk kapitel. I dag er det tidsmæssige strukturer, som er dominerende, mener Virilio; hierarkisk er der sket en ombytning mellem rum og tid, så *hastigheden*, hvormed noget sker, fx er

vigtigere, end *hvor* det sker. Og for Virilio er denne hierarkiske omplacering mellem tid og rum som strukturerende principper en tragisk hændelse for mennesket, en kilde til identitetsmæssig uro.

Det er måske også det, personerne i *Yi yi – familiedrømme* mærker. De bevæger sig rundt i en velstillet del af byen, hvor de velordnede overflader giver en fornemmelse af falsk tryghed. De mærker byens sande kompleksitet, fordi de fungerer i og med byen hver dag, men i det ydre kan de ikke se det komplekse aftegnet. Og de søger derfor forklaringer på uroen eller uoverensstemmelserne inde i sig selv.

Tydeligst kommer det til udtryk i moderens udvikling. I begyndelsen af filmen oplever hun en følelsesmæssig nedsmeltning, og efter en snak med sin mand tager hun med en religiøs sekt op i bjergene for at finde mening med livet igen. Men det interessante for tilskueren er, at hun dermed også forsvinder ud af filmen. Kameraet følger hende ikke på hendes rejse. Og da hun to timer senere vender tilbage til filmen, er det, fordi hun vender tilbage til byen og til sin familie. Desværre har hun ikke fået fikset sine problemer af bjerge og guru. Hun har fået slappet af og tænkt sig om og fået lidt flere kræfter. Men grundlæggende har hun stadig de samme eksistentielle problemer.

I filmen optræder altså en klassisk modstilling mellem by og land, som også er modstillingen mellem tradition og modernitet. Men hvor denne dikotomi i mange fortællinger typisk bruges til at hylde det ene og problematisere det andet, angriber *Yi yi – familiedrømme* sagen fra en anden kant. Her er ingen romantiseren over det naturlige, enkle liv på landet. Og heller ingen romantisering over storbylivets frisættende muligheder. I stedet anlægger filmen en mere radikal optik, hvor storbyen nok beskrives som eksistentielt udfordrende for mennesket, men en udfordring uden reelt alternativ: Moderen i familien bliver ikke forløst af bjergene og det naturlige liv – hun kan tage på besøg i naturen for at samle kræfter, men hun må vende tilbage til byen, for dér leves livet i dag. Heller ikke for tilskueren kommer landet og det trygge, traditionelle liv til syne som reel mulighed. Fordi kameraet og fortællingen forbliver i byen hos de andre karakterer – og ikke tager med moderen ud i naturen – får tilskueren ingen smukke naturbilleder at drømme sig væk i. På den måde melder filmen klart ud, at byen – eller i hvert fald et liv gennemsyret af urban kompleksitet – er det moderne menneskes livsvilkår i dag.

Dermed gør filmen op med en sentimental længsel efter det enkle liv, som manifesterer sig i en forherligelse af naturen, renheden og overskueligheden. I *Yi yi – familiedrømme* er enkelheden og overskueligheden tabt for altid. Og det skaber alvorlige eksistentielle problemer for mennesket. Men filmen opfordrer til at indse, at der ikke er noget alternativ. Filmene giver dermed både plads til at sørge over en mistet enkelhed og repræsenterer et nøgternt syn på de urbane udfordringer som et vilkår i dag.

Taipei som eksistentielt dødvande

Hvor Edward Yang laver film, som i opbygning kan minde om melodramaer, er hans landsmand Tsai Ming-Liang en modernist så knastør, at han i sprødhed overgår selv de europæiske filmmodernister fra 60'erne og 70'erne. Tsais film er næsten ordløse og så godt som handlingløse. I stedet for ord og handling skildrer Tsais film tilstande. Men det er hverken helt universelle eller helt individspecifikke tilstande, filmene skil-

drer. Det er *kontekstafhængige* tilstande. Han placerer fiktive figurer i konkrete rum og steder i byen Taipei, og filmene er som langsomme iagttagelser eller undersøgelser af udvekslingen mellem menneske og rum. Karaktererne har ikke nogen egentlig retning og ofte ikke noget projekt, så for tilskueren er der ikke meget, man kan beskæftige sin opmærksomhed med. Tsais film sætter tilskueren på distancen. Man fraholdes muligheden for at leve sig ind i karaktererne; man forholdes muligheder for psykologisk forståelse. I stedet sidder man som en behavioristisk psykolog og noterer sig personernes bevægelser og handlinger. Det er et interessant greb, Tsai bruger. For afstanden til personerne gør, at konteksten bliver synlig. Og konteksten er hjem, som ikke er hjem, steder, som ikke er steder. Fælles for de rumlige realiteter i Tsais film er, at de mangler identitet. Marc Augé har skrevet om ikke-steder som en rumlig form i det urbane, som vokser til – at der i byerne dukker flere og flere områder op, som er identitetsløse – områder uden klar afgrænsning eller klar funktion, og som derfor medvirker til en fornemmelse af stedløshed i byerne. Det interessante – og samtidig det uhyggelige – ved Tsais film er, at han overfører den identitetstømning fra det offentlige rum til det private rum. I Tsais film mangler personernes boliger fuldstændig identitet, og på den måde spejler de personerne selv, som er, om ikke identitetsløse, så i hvert fald identitetsporøse, i gang med at smuldre væk.

Snart bliver det tydeligt, at filmenes fokus ligger i grænsefladen mellem menneske og rum. De fleste scener består af fx en person, som spiser en skål nudler, tørrer vand op, går på toilettet, fejer et gulv eller stryger en skjorte. I løbet af en film vil typisk to eller tre karakterer udføre den slags trivielle handlinger i scener, som kan være korte eller lange. Indimellem støder to personer på hinanden, og de har måske en samtale eller sex, men selv seksualitet udlevs henkastet og nærmest distraet, akkurat lige så lidt passioneret som den gulvvask, der udføres efterfølgende. I langt de fleste scener er der kun en person til stede, og her er det dramatiske potentiale minimeret, så filmenes egentlige projekt tydeligvis er *undersøgelser af, hvordan personerne interagerer med deres rumlige omgivelser*.

På grund af filmenes langsomhed og den manglende ydre handling bliver filmenes steder absolut nærværende og betydningsfulde. *Dong – hullet* (1998) foregår i et lejlighedskompleks af beton, et stort, labyrintisk netværk, hvor filmens to hovedpersoner bor i lejligheder direkte over hinanden. I *He liu – floden* (1997) finder man først halvvejs inde i filmen ud af, at de tre personer, man har fulgt hver for sig, faktisk udgør far, mor og søn i samme familie. Det er chokerende, at deres hjem som sted ikke har bundet karaktererne sammen tidligere for tilskueren, for man har set alle tre på forskellige tidspunkter i lejligheden. Men det siger noget om boligens manglende identitet. Og i Tsais gennembrudsfilm *Aiqing wansui – Vive l'amour* (1994) benytter tre personer den samme lejlighed, uden de er klar over, at de andre bor der (!). Der er ingen tvivl om, at rummene i Tsais film er af stor vigtighed. De er vigtige for filmenes undersøgelser, og de bliver vigtige for tilskueren, som ikke har andet at tage sig til end at udforske rummene, og hvordan personerne bevæger sig i dem.

Man kunne tolke rummene i Tsais film som metaforer i ekspressiv forstand: Rummene spejler personernes tomhed. Men hvis man kender lidt til byudviklingen i Taipei, er det vanskeligt ikke at se filmene som beske analyser af den byplanlægnings- og byggepolitik, som har præget byen, siden det økonomiske tigerspring fra 1970'erne sparkede Taiwan – og dermed Taipei – hovedkuls ind i den moderne tidsalder. Behovene for nyt

byggeri blev på kort tid enorme. Man fjernede gamle huse, og overalt skød boliger og erhvervsbygninger op, som blev bygget efter helt aktuelle behov, men uden tilknytning til byens kultur eller historie. Man kiggede andre steder hen efter smarte måder at bygge på og importerede fx fra England boligblokke, som man kopierede og opførte i Taipei uden at forholde sig til, om det var hensigtsmæssigt at bygge af de samme materialer i to så forskellige lande, og om forskelle i levemåder og familiemønstre burde få konsekvenser for boligernes design. Kodeordene var hurtighed og effektivitet, og snart var Taipei en moderne by, men en by, hvor mange kvarterer ikke afslørede en stedlig tilknytning.

Ved at placere sine personer i identitetsløse rum og gøre deres hjem til ikke-steder markerer Tsai kraftigt, hvad han mener om de udfordringer, som det moderne Taipei stiller beboerne over for. Når personerne er udendørs, er det et Taipei uden pejlemærker, man ser. Der er trafikerede gader og ensformigt betonbyggeri, som kun fremvises i udsnit. En af hovedpersonerne i *Aiqing wansui – Vive l'amour* er ejendomsmægler. Hun kører derfor rundt i byen og viser tomme huse frem, eller hun går bare selv rundt i dem. Men det interessante her er, at de tomme salgshuse hverken har mere eller mindre identitet end de beboede i Tsais film. På den måde udtrykker filmene en holdning om, at når byen bliver tømt for stedernes identitet, kommer mennesket til at mangle selvidentitet og selvforståelse. Tsais film skildrer med andre ord den urbane virkelighed i Taipei som en menneskelig tragedie.

Tsais film er skånselsløse og rå i deres diagnosticering af den urbane livsverden, og man kunne forfalde til en læsning af hans film som fortællinger om fremmedgørelse. Men fordi de er lavet, som de er, rummer de et stort kontemplativt potentiale, hvor tilskueren ikke tvinges til at give Tsai ret, men i stedet opfordres til at reflektere over samspillet mellem by, arkitektur, identitet og socialitet.

Filmkunsten som urbant refleksionsværktøj

Wong, Yang og Tsai laver alle storbyfilm, der ikke reducerer storbyen til en idé eller en forestilling. I stedet udforsker filmene nogle specifikke storbyer og undersøger både deres processer og fysikalitet. I filmene ligger den anskuelse, at byerne er meget mere end den baggrund, som mennesket handler foran (som typiske Hollywoodfilm kunne give indtryk af). I filmene ligger den betragtning, at storbyen til enhver tid udgøres af et samspil mellem menneske, netværk, fysikalitet, visualitet og socialitet. For bymennesket er byen altid noget, man virker gennem og med.

På den måde er film som kunstform og sprog i stand til meget mere end blot at fremvise spektakulære billeder af byen eller bruge byen som metafor for dystopiske eller utopiske ideer. Det, som de interessante storbyfilm kan, er at formidle byen som et kompleks af processer, der for mennesket betyder en kobling til både fysiske strukturer og til netværk af institutionel, social, trafikal, økonomisk, relational og kommunikativ art. Blandt andet ved at gøre opmærksom på, hvordan storbyen i dag udgøres af usynlige processer uden tilknytning til fysiske steder – såvel som synlige med stedtilknytning – rummer film et arsenal af muligheder for at trigge oplevelser og refleksioner hos tilskueren omkring det urbane. Og det gælder både narrative og stilistiske muligheder, og såvel direkte, specifikke måder at italesætte det urbane på som abstrakte rum-tid-

begrebsliggørelser. Film er måske den kommunikationsform, som bedst formidler byen på en gang som et kompleks af dynamiske netværksstrukturer og som gensidig udveksling mellem menneske, materialitet og processer.

Litteratur

- Amin, Ash & Nigel Thrift
2002 Cities, Reimagining the Urban. Cambridge: Polity.
- Augé, Marc
1995 Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity. London: Verso.
- Evans, Peter
2001 Livable Cities? Urban Struggles for Livelihood and Sustainability. Berkeley: UC Press.
- Graham, Stephen & Simon Marvin
2001 Splintering Urbanism. London: Routledge.
- Kerr, Joe
2000 To Change Life However, We Must First Change Space. Interview with Patrick Keiller. Architectural Design 70(1).
- Leach, Neil
1999 The Anaesthetics of Architecture. Massachusetts: MIT Press.
- Macphee, Graham
2002 The Architecture of the Visible. Technology and Urban Visual Culture. London: Continuum.
- Petersen, Anne Ring
2002 Storbyens billeder: Fra industrialisme til informationsalder. København: Museum Tusulanum.
- Sassen, Saskia
2002 Global Networks, Linked Cities. New York: Routledge.
- Susser, Ida
2002 The Castells Reader on Cities and Social Theory. Malden, MA: Blackwell.
- Urry, John
2000 Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty First Century. London: Routledge.
2003 Global Complexity. Oxford: Polity.
- Virilio, Paul
1998 Cyberworld – det værstes politik. Frederiksberg: Introite! Publ.
2000 A Landscape of Events. Massachusetts: MIT Press.

Film

- Michael Haslund-Christensen (instruktør)
2002 The Wild East. Portræt af en storbynomade. Danmark. Kan lånes gennem bibliotekerne.
- Michael Glawogger (instruktør)
1998 Megacities. AUT. Ikke i dansk distribution.
- Wong Kar-Wai (instruktør)
1994 Chungking Express. Hong Kong. I dansk videodistribution.
1995 Fallen Angels. Hong Kong. I dansk videodistribution.

Edward Yang (instruktør)

2000 Yi yi – familiedrømme. Taiwan. I dansk videodistribution.

Tsai Ming-Liang (instruktør)

1994 Ai qing wansui – Vive l'amour. Taiwan. Ikke i dansk distribution.

1997 He liu – lloden. Taiwan. Ikke i dansk distribution.

1998 Dong – hullet. Taiwan. Ikke i dansk distribution.

