

ENTREVISTA COM TSAI MING-LIANG¹

Por Cecília Antakly Mello²

Taipei, 01 de maio de 2010



Xiao Kang assiste ao filme de Truffaut em *Que horas são aí?* de Tsai Ming-liang (2001)

-
1. Essa entrevista faz parte da pesquisa "Movimento e espaço urbano no cinema contemporâneo", financiada pela FAPESP - Bolsa de Pós-Doutorado (2008-2011) e realizada junto ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, ECA-USP. Em 2010, com apoio da FAPESP, realizei estágio de pós-doutorado como "Visiting Fellow" da Taipei National University of the Arts, Taiwan. Agradeço ao Prof. Lee Daw-Ming pela supervisão durante minha estada em Taipei e a Jun Xian Lim por me colocar em contato com o diretor Tsai. Por fim, agradeço também ao diretor Tsai pela disponibilidade e gentil recepção.
 2. Jovem Pesquisadora Fapesp, Departamento de História da Arte, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Unifesp Campus Guarulhos.. E-mail: cicamello@yahoo.co.uk



Cecília: Seria correto dizer que o cinema é uma arte do espaço? Para o senhor, o que é o cinema?

Tsai: Você me pergunta o que é o cinema... Essa é uma pergunta muito difícil de responder. O cinema é uma arte única e ao mesmo tempo uma arte que se relaciona com outras artes. O espaço do cinema é, para mim, algo muito particular. Ele pode ser realista, mas ao mesmo tempo não-realista, e por vezes surrealista. Eu sinto que o espaço recriado para o cinema nunca é o espaço original. Ele pertence ao espaço do cinema. Vamos supor que você realize um filme em película: se você não tiver as luzes certas, a iluminação correta, não poderá esculpir o espaço, ele ficará plano, achatado. Se você souber utilizar as técnicas de iluminação, o espaço se torna tridimensional, ele passa a existir a partir da luz e do tratamento que você confere à luz. Assim, o espaço cinematográfico nasce no momento em que a luz incide no filme, e depois através da revelação do filme. Ele já nasce em quadros, dividido, fragmentado. Mas é a luz natural que atravessa o filme que faz nascer um sentimento do espaço. Ou podemos usar a luz artificial, mas o espaço sempre precisa de luz, só a luz pode revelar um espaço. Logo, eu acredito que a visão do diretor ou do artista passa necessariamente pelo sentimento de esculpir um espaço através da luz. Isso significa partir de um espaço original e esculpi-lo, fazer com que o filme construa um novo espaço. Na verdade os olhos do artista veem um espaço, mas ele precisa usar a luz para chegar até ele. Por isso eu não gosto de ver o cinema de hoje, porque sua luz é muito plana, não há uma criação do sentimento do espaço. É um cinema que só se preocupa com a narrativa, com a trama. Não há porque gostar disso. Eu na verdade gosto do elemento de pintura que existe em um filme, da imagem desse novo espaço, da sua estética. Assim, o cinema para mim não funciona a partir das palavras, mas sim através de noções de escultura e pintura. É fundamental pensar no cinema a partir dessa inter-relação com a pintura e a escultura, trazer esses elementos para dentro do filme, no lugar das palavras. Por isso gosto muito de filmes silenciosos, tais como os do Expressionismo alemão, pois lá é possível observar claramente a criação de um espaço cinematográfico, que foi esculpido pela luz.



Cecília: De que maneira o espaço efêmero da cidade é importante para o senhor? O senhor se inspira pela cidade na mesma medida em que se sente inspirado pelas pessoas?

Tsai: Claro que sim, a cidade é fundamental. Nós vivemos dentro da cidade, e através da passagem do tempo a cidade muda. Nós mudamos e a cidade também, e há sempre tempos diferentes que convivem no mesmo espaço. Essa mudança, esse acúmulo do tempo, talvez se manifeste de dois modos, que são ambos a marca do tempo. Por exemplo, um tipo de marca do tempo aparece com as novas construções que vão se acumulando sobre as velhas, um muro que é construído, uma extensão, uma reforma, tudo aquilo que passa por cima do que já existia. A outra marca aparece através da demolição de um prédio e a construção de um novo, uma nova casa por exemplo. Ambas as marcas do tempo se refletem através de uma mudança de aparência. O sentimento de cada pessoa é inseparável do ambiente em que ela vive, isso não pode ser dissociado. Na verdade nós às vezes somos muito contraditórios, nos entusiasmos com o novo e às vezes lembramos ou sentimos falta de algo antigo, que já passou. Os sentimentos são feitos disso. Por isso, eu acredito que o espaço contém dentro dele o tempo. Logo, quando eu dirijo um filme, eu aproveito a aparência da cidade como reflexo do meu sentimento. Ou eu poderia dizer que aproveito o espaço-tempo da cidade para refletir meu sentimento. É importante mostrar o ambiente, mas também é preciso ir além e mostrar uma sensação de espaço-tempo. Por isso, quando eu filmo, todas as cenas são em lugares da cidade que eu atravesso/passo no meu dia-a-dia. Eu procuro os mesmos lugares em busca de um sentimento do tempo, das suas camadas que podem ser atravessadas, para que possa ser mostrado novamente, em um processo de re-presentação. Minha experiência pessoal como diretor me parece sempre passar pela interpretação de um papel. No meu trabalho, eu preciso ter um olho para perceber os vestígios da vida, é necessário buscar em um espaço esse vestígio. Não fui eu quem criou esse espaço, mas eu preciso procurá-lo. Essa marca foi “deus” quem criou, ou em outras palavras foi “deus” quem esculpiu o tempo. Mas eu preciso transformá-lo no espaço do meu filme. Por exemplo, quando eu filmei dentro da passagem

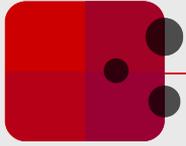


subterrânea no Museu do Louvre³ algo de muito interessante aconteceu. A atriz, ao correr pelo corredor, levantou uma grande quantidade de poeira e a lente ficou toda embaçada. No momento em que estávamos preparando a filmagem nós não notamos a poeira, ela se levantou apenas quando a atriz correu. Assim, aquele espaço se transformou a partir da filmagem. Essa poeira se tornou imediatamente a coisa mais preciosa daquele plano. É algo que eu não tenho como adicionar, eu realmente nunca imaginaria colocar essa poeira lá dentro. Mas o tempo nos deu essa poeira, e eu então esculpi o espaço com essa poeira. Por isso, para cada cena, eu sempre falo: “não mexam em nada, deixem as coisas como estão”. Muitas vezes, antes de preparar uma cena, meus olhos já viram um espaço, mas há sempre coisas que você não pode ver, e que aparecem de surpresa, e se tornam parte daquele novo espaço cinematográfico.

Cecília: Conte um pouco de que modo o seu cinema acompanhou as mudanças de Taipei.

Tsai: Em Taipei, o centro era em Ximen, na parte oeste da cidade. Esse bairro, incluindo a Rua Kenan, Guozhai, e o Parque da Juventude, era o local no qual as pessoas se reuniam, desde jovens até os mais idosos. Eu não sei se no Brasil existem lugares assim. No momento esse espaço de Ximen está mudando. Por exemplo, quando eu filmei *Os rebeldes do deus néon* (*Qing Shao Nian Nuo Zha*, 1992) ainda estavam construindo o metrô na cidade. Isso era por volta de 1991, mas já em 1992 toda a região estava mudada. Tudo foi construído no subterrâneo, por baixo. A mudança mais importante se refere a um prédio de comércio bem grande, um tipo de galeria, chamada “Zhong Hua Shang Chang”. Naquela época, ele era o símbolo do bairro, mas também foi demolido logo após eu terminar de filmar *Os rebeldes do deus néon*. Atualmente, você ainda pode visitar esse bairro, mas ele está mudado. Antigamente Taipei não tinha

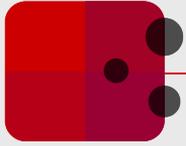
3. Para seu filme *Visage*, de 2009.



metrô, agora ele está em todo o lugar. A construção começou no início dos anos 1990. Eu naquele tempo filmei bastante por lá, inclusive filmes para a TV. Era um bairro com muitos teatros e vida noturna. Meu filme *O rio* (*He Liu*, 1997) também foi feito lá. Xinmen atraía jovens, velhos, soldados aposentados, todos iam lá para tomar chá, jogar xadrez, fazer negócios, ouvir música, etc etc. Hoje em dia, na verdade, aquele bairro ainda tem um pouco disso, ainda é animado, mas não tem nada a ver com o que era no passado.

Cecília: Em *Que horas são aí?* (*Ni Na Bian Shi Dian*, 2001) o senhor presta homenagem a Truffaut e a *Os incompreendidos* (*Les 400 coups*, 1959). Qual a importância desse filme em sua carreira?

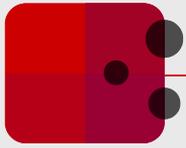
Tsai: Eu acho que talvez assistir ao filme *Os incompreendidos* tenha sido a experiência mais especial da minha juventude – eu me senti como aquele menino, dentro da sua vida. Quando eu vi esse filme, tive a impressão de que o melhor amigo de Antoine Doinel não eram os colegas, mas sim a cidade, Paris. A maior parte do tempo ele foge de casa, foge da escola. Ele vive nas ruas de Paris. Truffaut não precisa usar diálogo para expressar isso, basta você ver a imagem para entender. Para ele, é a cidade que faz sentido, que conversa com ele, algo que não precisa passar pela linguagem. Então, quando ele vai para o reformatório, o mais difícil parece ter sido deixar a cidade de Paris, e por isso ele chora pela primeira vez. Eu assisti a esse filme aos 20 anos de idade, quando me mudei para Taipei, e o filme havia sido feito há 20 anos também. Naquela época, eu não sabia quem era Truffaut, quem era Jean-Pierre Léaud. Ao assistir ao filme, senti que era um reflexo da minha própria vida, na Malásia, na cidade de Kuching, vivendo entre as culturas ocidentais e orientais por 20 anos. Esse filme parece trazer uma noção ou um sentimento que atravessa fronteiras. Ele cria um espaço que você pode completar com a sua vida. Esse espaço para mim era desconhecido. Eu nunca tinha ido para Paris, nunca tinha ouvido falar desse lugar. Mas ao ver o filme, eu conheci Paris, e vi um pouco de mim lá. Quando eu era pequeno, eu fui a um brinquedo igual ao do filme, era um grande “prato



que girava” no parque da cidade, o “Chapéu Mexicano”. Naquele tempo era moda esse tipo de brinquedo no mundo todo. Hoje em dia me parece ser mais difícil de encontrar algo assim em parques de diversão. Então, aquilo para mim foi um choque, eu com 20 anos assistindo a esse filme e vendo aquele brinquedo que falava da minha própria experiência, e que também carregava um significado simbólico.

Cecília: Truffaut mostra Paris sem deixar dúvidas de onde estamos. Já em *Que horas são aí* o senhor escolheu deliberadamente não mostrar Paris, a não ser pela cena final. Por que você fez essa escolha estética? O espaço da cidade continua sendo importante mesmo sem que ela apareça externamente?

Tsai: Eu faço filmes sobre o sentimento da vida, e não sobre uma cidade turística. Então quando eu abordo um espaço, eu estou sempre no centro, eu parto das minhas próprias impressões. Eu sei que a audiência quer ver Paris, quer ver o personagem passeando por Paris. Mas eu quero mais, quero um filme bem detalhado, eu quero ver como foi estar em Paris para Chen Shiang-chyi, a experiência dela nessa cidade. Isso é o mais importante, e não fazer um filme que o público quer ver. Quando filmei *Visage* (2009) dentro do Louvre, não mostrei o museu que todos conhecem, minha ideia era outra. Antes das filmagens de *Que horas são aí?* eu morei em Paris por um tempo curto, alguns meses, e aí desenvolvi um sentimento daquele espaço. Eu geralmente me sentia muito sozinho ao circular pela cidade. A região de turismo não me interessava muito, eu visitei os pontos mais importantes, mas não era aquela a minha Paris. Minha experiência lá foi muito pessoal e particular. Ai em preparação para o filme eu levei a equipe francesa para visitar os lugares em que eu gostaria de filmar, mas ninguém entendeu muito bem a proposta. Todos diziam que eu deveria fazer um filme que mostrasse a Paris do turista, não imaginavam que eu não queria justamente o contrário. Tive que mostrar a minha vida em Paris, o sentimento de solidão e calma que eu vivi.



Cecília: Em *A passarela se foi* (Tian Qiao Bu Jian Le, 2001) seria correto dizer que o senhor traça um paralelo entre as mudanças que assolam a cidade e as mudanças do próprio cinema? A cena final, por exemplo, na qual Lee Kang-sheng faz teste de elenco para um filme pornô diante de uma Mini-DV, parece apontar para outras direções e também para seu próximo filme *O sabor da melancia* (Tian Bian Yi Duo Yun, 2005).

Tsai: Eu não sei direito, pois quando eu estou filmando eu não penso muito. Às vezes os conceitos são muito vagos na minha cabeça, então eu não poderia dizer com certeza. Mas se você sente isso então é possível. O que sei é que quando eu filmei *A passarela se foi*, estava preocupado com as mudanças na cidade. Certas coisas desaparecem, somem, e depois você não sente mais nada, fica acostumado com a mudança, anestesiado. Sumiu então sumiu, você procura e não encontra um lugar, você procura e não acha uma casa velha, uma rua, uma passarela. No filme *O buraco* (Dong, 1998), há uma cena que se refere a isso de outra maneira: um idoso procura um molho de soja, que era típico aqui em Taiwan. Ele vai ao supermercado, na feira, mas não encontra em nenhum lugar. Ele não sabe mais onde procurar, fica nervoso, e sente um certo desespero diante das mudanças. Isso é algo que sempre acontece nas nossas vidas. Aqui em Taipei muita coisa sumiu, muitos restaurantes sumiram, a passarela de pedestres que nós cruzávamos todos os dias sumiu. E depois que esse sentimento passa você se acostuma, fica cada vez mais anestesiado. Parece um treinamento, você pode treinar até não sentir mais. Em *I Don't Want To Sleep Alone* (Hei Yan Quan, 2006), eu filmei na Malásia, meu país de origem, e assim que eu terminei a cena principal fui até um café que eu ia todos os dias, mas ele não estava mais lá. Eu recentemente fiz um outro filme na Malásia, um média-metragem em digital chamado *Madame Butterfly* (Hu Die Fu Ren, 2009). Eu filmei quase tudo em uma rodoviária em Kuala Lumpur, um prédio enorme de onde você podia tomar um ônibus para vários lugares – Tailândia, Singapura etc. Um ano depois das filmagens a estação foi demolida! Era uma estação muito velha e interessante, e muito grande. Agora as pessoas brincam que eu não posso filmar nada que acaba sendo demolido.



Cecília: Isso parece de fato ser verdade! Não sei se o senhor ficou sabendo, mas o edifício em São Paulo que aparece no seu curta-metragem *Aquário*, incluído no filme *Bem-vindo a São Paulo* (2004), chamado Edifício São Vito, será demolido pela prefeitura nos próximos meses.⁴

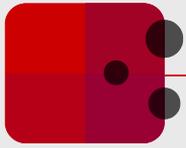
Tsai: É verdade? Puxa vida, parece uma maldição! Mas o cinema tem uma capacidade muito estranha e especial. Ele pode preservar a realidade em celuloide, reter essa realidade. O filme pode preservar a memória. Isso é mais importante do que contar uma história. O cinema deixa um rastro, um “ponto”, e não uma história. Antes de filmar, eu não discuto o conteúdo da cena com uma atriz ou um ator. Nós discutimos, por exemplo, algumas paisagens, a cidade, as locações. É isso que o cinema vai reter, e é isso que você deve tentar extrair da realidade, esse espaço, esse ambiente. É nisso em que acredito como diretor.

ENTREVISTA COM TSAI MING-LIANG

Por Cecília Antakly Mello

Taipei, 01 de maio de 2010

4. O edifício São Vito foi de fato demolido entre 2010 e 2011.



Transcrição da gravação em mandarim⁵

ano 2 número 3

Entrevista

你问我，电影是什么？我觉得这个问题还满难回答的。

因为电影的确是很独特的媒台。因为你一定要使用它，渐渐来发展它。

根据他的问题， 都有关联性。我回答的时候， 我得思考一下， 会慢一点儿。

我觉得电影的世界， 对我来说， 是一个很独特的空间。

这个空间可以说是很写实， 但是又可以说是非写实。而且又是很超现实。

那个写实。。。

等它被处理到电影的一个空间的时候， 它就不是原来的空间， 我的感觉是这样。

它是属于电影的空间。如果你用赛璐珞拍电影， 如果没有适当的灯光， 适当的打灯技巧， 你不会有空间感。

其实那个空间透过打光， 那是一个很技术的东西。其实它是利用打光的概念来处理。

它是透过感光的化学作用和冲洗的技术。 呈现出来的已经是分解的空间。

光线有自然光。 透过自然光来打光， 来处理空间感。

或透过非自然光(灯光)来处理， 它总是要有光， 它才能呈现出那种空间。

所以我觉得透过导演或者艺术家的眼光来看到光线的雕塑的感觉。

透过影片雕塑一个空间出来， 而它的基础的一个建筑的场景。

其实艺术家的眼睛看到的一个空间， 它要用光线来雕塑到电影。

所以我为什么不太喜欢看现在的电影。 因为现在的电影的打光是非常平面的， 没有创造空间感。

它只是说故事的那个背景。所以为什么我们会很喜欢电影？

其实是我们很喜欢电影的图片。(喜欢电影里影像的空间)

我觉得是不能用记录的概念来起草它， 它是有点像雕塑或绘画， 就是用雕塑或者绘画的概念， 非常强烈， 用来做观看电影的概念。所以我们特别喜欢像默片或像德国的表现主义， 就很明显地是看到他们在创造空间， 电影的空间被它创造出来， 或者被它雕塑出来。透过光线。可能后来有色彩或者无色彩。

5. Agradeço minha professora de mandarim, Molly Tsai, pela ajuda inestimável nessa transcrição.



那当然，我想大部分的时间都生活在城市里。怎么讲？就是说，我们住在城市里面，有一个时间的累积，城市也因为时间而改变。它的改变可能有两种，每种都是时间的痕迹。

表现的方式不同，比如说：有一种是一面墙叠上去的，建筑旧了。

或者一个房子被推倒了，换一个新的大楼，它也是时间的概念，这些都是它的外貌在改变。这种你生活在其中，你的情感当然是跟它密不可分。

我们其实有时候很矛盾，当然有时候喜欢看到新的东西，有时候又会怀旧。喜欢新鲜感，可是同时也有怀旧感。完全是情感在作祟。因为情感作祟的关系，所以我觉得它刚提到的空间是依附在时间里面的。所以我在拍电影的时候，常常要利用城市的样貌来反应我的心情。

其实也可以说是利用空间的时间来反应我的心情。表达我对环境也好，对生命的看法也好，这个东西是不可少的，除非利用空间的时间的感觉，或时间留在空间面上的感觉来处理。

所以我通常拍的电影的场景，都是我在城市里面所经历的场景，然后再把它找出来，找到它的时间感。透过那层时间感。再呈现出来，所以有一个过程在里边。

我觉得我自己的经验是，我作一个导演，我常常扮演的角色。我的工作是我要有一双眼睛，我必须要有有一个眼睛是会辨识出来一种可能是生活的痕迹。在一个空间里边去找到一个生活的痕迹。所以那个空间可以说不是我创造的，但是我必须要去把它找到。那个痕迹是老天创造的。或者是上帝的杰作，或者是时间的雕塑。但是，我必须要去把它辨识出来，变成我影片里面的那个空间。

比如说，我拍罗浮宫的地下道的时候，很好玩儿的是，那个地下道的女主角跑过一个地下道，她跑完的时候，镜头就变得有点儿模糊，为什么？因为里面有很多灰尘。你知道，你拍的时候，它没有灰尘，因为演员跑的时候，灰尘就扬起来。它的空间就变了。然后呢？这个灰尘是我最珍贵的。我没有办法去加它，我真的想都没想到，我要把灰尘放在里边。可是，时间会给你，把这个空间用灰尘去塑造。所以，每次到一个场地，我都说：“不要动”。我看到了，就“不要动”。我知道，就是说我的眼睛看到了一个我想要的空间。有很多东西我还没有看到，可是大体上我已经决定了。有时候，为了要一些灰尘决定要用这个地方。

在台北的地区，几乎以西门为中心。那个区块，包括克难街，国宅，大概就是年青人很多的地方。台北西区以西门为中心，包括国宅，青年公园，



比较杂，年轻人，老年人，比较多的地方。

我不知道他们巴西有没有这样的地方。它有一点儿老社区的空间。那个老社区当时是正在改变的。比如说，当时还没有改变。正在做捷运。九二年的时候，九一年拍的，九二年拍完的时候，差不多天桥要被拆掉，全部东西都往地下建设。

最重要的是有一个所谓的中华商场，在当时是那个区的一个地标，也被拆除掉。

拍完的时候就被拆除掉。目前你还可以看到那个区，目前已经完全变掉了。

以前台北没有地下化的火车，现在都有了，全部都地下化了，都是从那个时候开始。我那时拍的一些作品，不只是青少年跟我讲。前面的电视也是用那个区做背景，因为那个区有很多的戏院，我也常去那个区。

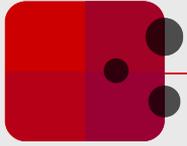
青少年有很多的“河流”都在那边拍，那个区有很多特征，不只是青少年喜欢去，它是老人也喜欢去，退休的老兵都喜欢去。他们有很大的一群人，聚在那边喝茶，下棋，做买卖，听歌等。现在那个区其实还是有部分被保留的，还可以看到的。还是一个很热闹的区，它跟东区很不同，因为它比较旧。

那个区也有很多色情行业杂在里面，像万华，现在还可以看到，但它的外观跟以前不同了。尤其是刚好那一块完全不一样了。

我觉得可能电影直到。。，怎么讲，就是说，我看“四百集”最特别的经验是我感觉到“四百集”的包含这个小孩，他的生活里面。我看完电影的时候，我的感觉，他最好的朋友不是那个小孩，不是他的同学，是巴黎。大部分时间都从家里逃出来，从学校逃出来，他都在巴黎混。那个是不用跟他有对话的。这个城市是跟他有对话的，是不透过语言的。所以，我觉得他被送到感化院，最舍不得的，就是巴黎，所以他流泪。在电影里边第一次流泪是他被送离巴黎的车程中。我讲这些经验刚好是我为什么在看“四百集”。比如说，我在看“四百集”的时候我已经二十岁，而这个电影也是二十岁，你懂吗？

那个时候我也不认识 Truffaut 是谁，我也不知道 Jean-Pierre Léaud 是谁，他们都很年轻。我在看这部电影的时候，那种感觉，我好象是在过自己的生活。我的生活是在马来西亚，一个城市，一个东方西方隔了二十年，它从小有一种生活的氛围或者一种生活的状态都很接近。

这个电影变得好像是跨越的一个概念，应该是跨越国度吧。



它创造一个空间是你可以用你自己的生活来应对它。这一个空间不管。。这个空间对你来说是多么陌生。巴黎我没去过，没听说过的地方。你看的时候，你不是觉得看到巴黎，是你看到你自己的一个生活状态。所以我小时候有一个经验是我坐过一个车，离心力的旋转车。那个车有我自己玩过那个游戏，是一个大的餐盘只有商业展览才有。那显然这个游戏全世界在那时候曾经风靡过。现在他们有很少的地方还保留着。这样一个很笨重的游戏，它是城市的产物，提供城市游乐的地方。原来它在全世界的城市都可以出现，你懂吗？它已经没有了。你到二十岁的时候在电影看到巴黎出现的那个东西，那个画面不只是说有过经验而已，还有它的象征意义在那里。

因为我不是台北地区的电影。这是我的习惯。全世界的城市都可以出现，你懂吗？

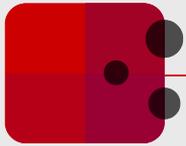
因为我拍的是生活的感觉，所以我处理每个地方的时候，我都是以自我为中心，这种体验来出发。我都是看准了。观众要看巴黎，还是我要拍的陈湘琪去巴黎，重点在这里。我要拍得很详细，重点在这边我要看陈怎样去巴黎，不是要拍观众要看的巴黎，当然就是放在角色的状态。我在拍场景，你看不到罗浮宫，那个舞台。意思是说，当然是不同的概念。电影你讲说感觉去巴黎旅行，我当时带他们探亲，去巴黎的时候生活过一段时间。不长，有时候也是一样的概念。本来是对观光区，我自己本身本来就对观光区兴趣不大，还是会去。但是我没有那么喜欢去观光区。所以我在巴黎的生活是很随意的。

等到我们去巴黎看景的时候，我的工作人员都是法国人，他们都说我要拍摄那个地方。所以他们没有想到过会去拍。

变的是我带他们去走，走的是我的生活，过得很静，这个感觉。他们没有想到是这样，他们觉得我应该会去拍观光区。但是几乎都不是他们平常生活的地方。可是他们没有想过要拍这个地方。

我拍的时候没有我想太多。可是，因为中心的概念还是很模糊。

在那段时间特别有兴趣去。有一个点，那个城市改变的一个点，东西不见了，后来也没有什么感觉，你就习以为常，你就麻木了。不见了就不



见了，你找不到一个地方，你找不到一个很老的家，只找到一个牌子。我记得电影一个“洞”，一个老人正在找一个豆瓣酱，一种有牌子的食物。在市场里面他找不到，不晓得要去那儿，他就很慌张，那种感觉。这些事情，其实是我们生活中不停地发生。很大的餐厅不见了，每天走过的天桥不见了。然后这种不见的感觉，到最后你就习以为常，也可以说你就比较麻木了。好像训练一样，你可以训练到，你对每一个东西的来和去都变得没有什么感觉。我觉得，我想，大概是这样一个。。。

其实我的电影很有趣的地方是说，后来有很多可怕，有趣的事儿。

因为它的地方不见了。不久它的地方倒闭或者被拆掉了。

我不知道要怎么说‘黑眼圈’。。。

我在马来西亚拍完了主要的场地，有一个咖啡听就关门了。我拍的时候，那时候还在，他也没说要关，等我拍完，他就关了。

然后我最近拍了一个马来西亚的短片用数据，叫‘蝴蝶夫人’。是去年吧，一个短片。是在一个吉隆坡车站，你可以坐任何公车去曼谷，和新加坡。我拍完之后，一年以后车站不见了。那个车站是非常多的经验，因为它非常有意思，很大。可是它就在我拍完后一年，就关了。当然，可能这是一个城市的改变，这个速度非常快。你也可以感觉电影有一种很特殊的奇怪的状态。它被赛璐珞保留下来。这个记忆的改变，透过影片把这个记忆保留下来。所以我再讲一个概念就是说，他们跟我谈电影的时候，我觉得别的导演拍的。。。

因为重点在于我的焦点不在故事，我不是在讲这个故事，或者是在讲一个议题。所以，变成是影片里面所有拍到的东西，就会变成一个重点。比如说场景一般都会讨论角色，讨论内容，可是我的影片里面就会有一个所有的讨论的场景，比如说那些城市的某一些景，某一些地点。你知道，那些空间的讨论。所以我就想说，这样的一个讨论在显示出我们的习惯。这个电影，其实不是这样的。一般是说，它不断地讨论我的这个电影，不断的经过这个训练。因为它不经过这个训练，它就不太知道我在做什么，很多人，不是全部，他们都不太知道我在做什么，因为它不是在呈现一个故事。所以，这些东西都会跑出来。你知道为什么吗？空间会跑出来，环境会跑出来，城市会跑出来。因为你必须要把别的东西压下去，我觉得这是一个重点。