



Mennesket blindt famlende ved afgrunden i Kurosawas *Ran* (1985)

Film fra den sociale afgrunds yderste kant

Aktører, temaer og trends i japansk film og samfund

Af Lars-Martin Sørensen

I gamle dage, for cirka 50 år siden, var det en let sag at danne sig et overblik over japansk film. Der var tre-fire store producenter, som havde hver sine to-tre stjerneinstruktører. Filmene blev skrevet, instrueret og produceret af japanere og for japanere. Efter japansk films internationale gennembrud med Kurosawas *Dæmonernes port* (*Rashômon*, 1950) ved Venedig-festivalen i 1951 producerede man særligt eksotiske film med de internationale filmfestivaler for øje. Og vandt en pris i Cannes i ny og næ for film, som det japanske publikum stilfærdigt affærdigede som u-japanske. De store producenter ejede hver sin kæde af biografer, hvor filmene blev vist.

Under dette altdominerende lag husede nogle få uafhængige enmands- og ofte en-films-foretagender, som sjældent gjorde nævneværdigt væsen af sig. Gennemsnitsjapaneren gik i biografen et par gange om måneden. Tv var noget, man nok talte om, men endnu mest så på offentlige steder. Så biograffilmens status som de levende billeders fremmeste medie var ubestridt.

Sådan er det ikke mere. De gamle selskaber producerer stort set ingenting. Flere af dem overlever som supermarkeds-kæder, indehavere af forlystelsesparker, medsponsorer og distributører af uafhængigt producerede film. Et par af dem holder nidkært

fast i deres kæder af biografer og deres rettigheder til dvd-udgivelser og udlejning af film fra bagkataloget. Dermed bestrider de nok en tid et smuldrende monopol på biografvisning og distribution af nye og gamle film, hvilket er resulteret i en blomstrende produktion af direkte-til-video-film.

Lige under Japans mest feterede instruktørnavne som Takeshi Kitano, Hayao Miyazaki og Hideo Nakata kæmper en flok mindre kendte instruktører om publikums gunst. Nogle af deres film er originale og personlige, andre har døgnfluepræg og spekulerer i at behandle aktuelle kontroversielle fænomener. Film af relativt ukendte instruktører indsendes jævnligt til internationale festivaler med det primære formål at slå igennem på hjemmemarkedet. Her betyder international anerkendelse ikke længere, at det japanske publikum affærdiger filmene som ujapanske. Selskaberne bag filmproduktionerne er ofte joint ventures – sammensat til lejligheden – som ophører med at eksistere, når filmen er færdig og fortjenesten gjort op. Og fortjenesten høstes stadig mere ved salg af dvd'er, videoer og visningsrettigheder til tv frem for ved biografbillelsalg. Endelig arbejder mange af de nye instruktører med reklamer, musikvideoer og tv-produktioner, enkelte endda som tv-stjerner.

Så ikke meget er, som det engang var. Og overskueligheden er det så som så med. Vitaliteten og variationen kan man til gengæld ikke klage over. I de senere år har adskillige japanske film taget turen omkring Hollywood for at blive genindspillet i amerikanske versioner. Og hvordan man end vender og drejer det, så er det ihvertfald et kommercielt adelsmærke, når Hollywood kalder på enten filmforlæg, instruktør, eller, som i tilfældet Hideo Nakata og hans *Ring* (*Ringu*, 1998), på begge dele. Samtidig har Hollywood bidraget til det forstærkede

fokus på Japan ved at producere film om og med japanere. Bedst kendte er vel *The Last Samurai* (Zwick, 2003) og Quentin Tarantinos *Kill Bill: Vol. I & II* (2003/2004)

Så på flere måder gør japanerne sig internationalt gældende i en grad, der ikke er set siden 1950'ernes storhedstid, hvor instruktører som Mizoguchi, Kurosawa og Ozu vandt internationale priser og auteurstatus. Og hvad variationen angår, så er der lige så langt fra Hideo Nakatas *Ring* til Hirokazu Kore-edas *Nobody Knows* (*Dare mo shiranai*, 2004) som fra Triers *Dogville* (2003) til Biers *Den eneste ene* (1999).

Så den japanske film lever og har det godt. Ser man så på, hvad den japanske film afbilder, må man i samme åndedrag konkludere, at det samme tilsyneladende ikke gælder Japan og japanerne. For det billede, de nye instruktører tegner af deres landsmænd og samfund, er opsigtsvækkende dystert. Og det er den eneste umiddelbart iøjnefaldende fællesnævner i al vitaliteten og variationen; det dystre, pessimistiske og nihilistiske billede af den stadig mere multikulturelle japanske virkelighed, som eksponeres igen og igen i den japanske film.

Skal man danne sig et overblik over den japanske nutidsfilm, er denne tendens vanskelig at komme udenom. Og det skorter heller ikke på filmkritik, som søger at forklare denne tilsyneladende udbredte nihilisme og det vedholdende fokus på samfundets randeksistenser som en afspejling af faktiske samfundsforhold i Japan. Men nu forholder det sig næppe sådan, at der er et 1:1-forhold mellem, hvad der foregår på et lands biograflærreder og i landet i øvrigt. Og jeg vil i det følgende søge at indkredse en forklaring på den produktionsmæssige baggrunds betydning for dette dystre portræt af den japanske virkelighed i fiktion-

filmen af i dag. Målet med denne artikel falder således i to dele:

For det første vil den søge at skabe et overblik over de vigtigste aktører og temaer i den noget vildtvoksende størrelse, nutidig japansk film udgør. Det er en øvelse, som uvægerligt medfører undladelsessynder – både hvad angår veteraner og nye navne – når overblikket skal tilvejebringes på den spalteplass, jeg har til rådighed her. Da anime og J-Horror tages under behandling andetsteds i denne udgave af *Kosmorama*, nedtoner jeg desuden min analyse af såvel det animerede som det hårrejsende film-univers.

Artiklens andet mål er at nuancere billedet af Japan og japanerne som ofre for en postmoderne træthedstilstand, kendetegnet ved en følelse af isolation og mangel på autenticitet, retning og mål. I både film-, human- og samfundsvidenskabelige beskrivelser af nutidens Japan betegnes denne følelse ofte med det japanske ord *heisoku*. Det kan oversættes med det engelske 'deadlock', altså en fornemmelse af at være gået i baglås.

På det samfundsmæssige niveau har denne tilstand fået Japan-kendere til at kalde 90'ernes Japan 'Det fortabte årti'. Betegnelsen dækker over den opfattelse, at japanske magthavere lod stå til over for 90'ernes økonomiske nedtur. Og at det fik en række negative sociale konsekvenser – stigende arbejds-, hjem- og lovløshed, for blot at nævne nogle af de mest udtalte symptomer. Når Japan-kendere beskriver følelsen af *heisoku* som noget, der gennemsyrrer det japanske samfund, er det ikke vanskeligt at finde belæg for trendens udbredelse i eksempelvis nutidig japansk litteratur og film. Der mangler blot ofte de – for mig at se – nødvendige mellemregninger i det opstillede regnestykke, som stort set sætter 'repræsentation af samfund i kulturelt arte-

fakt' lig med 'faktiske samfundsforhold'. Og derfor mit fokus på den produktionsmæssige baggrund, hvorfra en del af disse mellemregninger kan udledes. Jeg siger altså ikke, at filmskabere og publikum skaber mening i og af de levende billeder uafhængigt af den samfundsmæssige kontekst, jeg siger blot, at fiktionsfilm meget ofte – af forskellige årsager – forvrænger billedet af det samfund, der afspejles.

Endelig vil jeg argumentere for, at den internationalisering, der kendetegner den nye generation af filmskabere, i et vist omfang medvirker til at fastholde billedet af Japan som fanget i et værdimæssigt tomrum. Den øgede kontakt med verden uden for Japan medfører en større lydhørhed hos filmskaberne for de forventninger, potentielle kunder i andre lande måtte nære. Og således kommer eksempelvis vestlig filmkritik til at spille ind på indholdet af japanske film.

En bølges begyndelse. Det kan synes nærliggende at tidsfæste starten på japansk films nuværende optur til 1997. Det var året, hvor Hayao Miyazakis anime *Princess Mononoke* (*Mononoke-hime*) omsider slog Spielbergs *E.T. – The Extra-Terrestrial* (1982) af pinden som alle tiders bedst sælgende biograffilm i Japan. Det var også året, hvor Shohei Imamura vandt De Gyldne Palmer i Cannes for *Ålen* (*Unagi*); hvor den kvindelige dokumentarist Naomi Kawases landbofamiliefilm *Suzaku* (*Moe no Suzaku*) samme sted vandt hovedprisen for debuterende instruktører, Det Gyldne Kamera; hvor Masayuki Suos *Shall We Dance* blev den mest sælgende japanske film i USA nogensinde; hvor Kiyoshi Kurosawa søsatte den bølge af japanske gyserfilm, der senere skulle blive internationalt kendt under betegnelsen *J-Horror*, med filmen *Cure* (*Kyua*); og endelig året, hvor Takeshi

Kitano løb med Guldløven i Venedig for *Blomster og ild* (*Hana-bi*).

Men under skyldig hensyntagen til såvel den filmhistoriske som den samfundsmæssige baggrund byder året 1989 sig til som et mere passende udgangspunkt. For i 1989 døde Kejser Hirohito, luften begyndte at sive ud af den japanske bobleøkonomi, Shinya Tsukamoto lagde med filmen *Jernmanden* (*Tetsuo*) fundamentet til sin senere status som japansk cyberpunkfilms ukronede konge, og Takeshi Kitano fik sin debut som filminstruktør.

Hirohitos død markerede et historisk skifte i Japan. Han havde ledt Japan i krig, gennem en amerikansk besættelse og ind i en efterkrigstid, som først kunne kaldes afsluttet med hans død. Hirohitos æra, *Showa*-perioden, blev afløst af *Heisei*-perioden på et tidspunkt, hvor japanerne havde oplevet et fire årtier langt økonomisk mirakel. Men kort efter den nye æras start begyndte finansimperier og banker at krakke. Den økonomiske boble bristede, og dønningerne bredte sig ud i det japanske samfund, hvor det var samfundets små og økonomisk svage, der blev først og hårdest ramt. Arbejdsløsheden steg, og hjemløsheden blev mere synlig, specielt i Ueno Park i Tokyo. Og samtidig bredte usikkerheden og forundringen sig: hvordan kunne det i grunden gå så galt så hurtigt?

Leder man efter en forklaring på dette spørgsmål i Tsukamotos og flere andre samtidige og senere instruktørers værker, lyder svaret, at maskinernes metal, videomaskinens flimmer, computeren og internettets binære kulde har invaderet og bemægtiget sig kontrollen over såvel menneskelivet som menneskekroppen. Og at medmenneskelighed og sammenhængskraft i samfundets mindste enhed, familien, derfor hører fortiden til. *Jernmanden*, en film om en mand, som rammes af en

flugtbillist, hvorefter hans krop gradvist forvitrer til metal, frembyder et håndfast udtryk for maskinernes dehumaniserende invasion. Som de fleste store hits blev *Jernmanden* fulgt af en sequel, *Tetsuo II: Bodyhammer* (1992). Denne sequel tydeliggør et tema, som også lå i etteren, nemlig portrættering af storbyen som præget af følelseskulde og fravær af kontakt mellem mennesker. Følelseskulden i *Tetsuo II*s urbane rum understreges filmen igennem blandt andet ved hjælp af fastmotion-sekvenser af cityscapes, som er holdt i en kold blå farvetone. Og det lille nummer – fastmotion-filmede cityscapes – skulle senere vise sig at blive særdeles udbredt blandt den generation af instruktører, som brød igennem i løbet af 90'erne.

Beat Takeshi versus Takeshi Kitano. En anden måde at få Tokyo til at fremstå som en menneskefjendsk betonørken blev anvendt af Takeshi Kitano, som lod sin første hovedrollekarakter vandre og vandre i scene efter scene gennem halvindustrielt ingenmandsland i debutfilmen *Violent Cop* (*Sono otoko, kyobo ni tsuki*, 1989).

I løbet af senfirserne havde medie-almuligmanden Kitano tilkæmpet sig ikonstatus blandt den japanske ungdom. Han havde spillet den brutalt fascinerende sergent Hara i Nagisa Oshimas *Merry X-mas, Mr. Lawrence* (*Senjou no merii kurisumasu*, 1983), haft andre mindre filmroller, og stod i 1989 med sin første hovedrolle som kynisk kriminalbetjent i Kinji Fukasakus *Violent Cop*. Tilfældet ville, at Fukasaku blev syg, og Shochiku-produceren bag filmen tilbød Kitano instruktørjobbet. Hermed var 90'ernes højest profilerede instruktørkarriere sat på skinner. Og den hensygnende yakuzafilm, som havde mistet sin attraktion for det japanske publikum, stod over for en renaissance.

Arven fra Fukasaku er mærkbar i Kitanos gangsterfilm, som skyer heroiseringen af gangsternes troskab mod deres kodeks, *jingi* – et tematisk hovedomdrejningspunkt for 1960'ernes yakuzafilm, som Fukasaku først i 70'erne drejede ind på et nihilistisk og dokumentaristisk spor med sin gangsterfilmserie *Battle Without Honor or Humanity (Jingi naki tatakai)*. Men allerede i sin debutfilms åbningsscene viste Kitano, at han kunne selv. Her slås en tone an, som også præger hans følgende film, og som vandt genklang i mange yngre instruktørers senere værker. Derfor er det illustrativt at dvæle lidt ved Kitanos vej til international berømmelse.

Violent Cop blander op med et nærbillede af en tandløs bums på en bænk i en park, som kunne være Ueno Park i Tokyo. Referencen til hjemløshed er altså første indtryk. Bumsen sidder fjoget smilende. Så klippes abrupt til en halvtotal fra samme vinkel, og vi ser ham begynde at spise. Fra siden flyver en fodbold ind og vælter en blikskål raslende ned foran ham. Nogle halvstore drenge omringer ham og begynder at sparke og slå løs på ham. Værgeløs forsøger bumsen at slippe væk, men drengene sparker ham bevidstløs. Så kører de grinende gennem en gangtunnel hjem på deres cykler. Vi ser en af dem gå ind i et – efter Tokyo-forhold – velhaverhus. En mand i jakkesæt følger efter og ringer på døren. Drengens mor lukker op. Kitano træder indenfor og præsenterer sig som betjent Azuma. Han skal lige tale med hendes søn, og går ovenpå og banker på døren. Indefra høres et ”lad mig være”. Så åbner drengen døren og får et knytnæveslag fulgt af et par syngende lussinger, et spark og en skalle, og Kitano kræver, at han skal melde sig til politiet næste dag.

Allerede her har Kitano præsenteret sin markante billedstil og flere af sine gen-

kommende temaer. Han går lige på med nærbilledet af bumsen – ingen *establishing shots* her; i store dele af den nye japanske film er klassisk *continuity* ikke et ideal, man tilstræber. Så klipper han abrupt til halvtotalen og holder billedet af den spisende bums længe nok til, at en slags stilstand indtræffer, og så BANG! – uden forvarsel kommer bolden ind fra siden. Stilstand spændes til ud over bristepunktet, og så brager det løs.

Drengenes overfald filmes med håndholdt kamera – et træk, som også kendetegnede Fukasakus voldsscener, og som Kitano mener ’styrker spændingen’ i slagsmåls-scener (Schilling 1999: 93). Bumsen er hele tiden i fokus, mens drengenes ansigter kun ses i glimt – de forbliver anonyme, og det er vanskeligt at afgøre, hvor mange de er. Sådan bibringer Kitano scenen et dokumentaristisk anstrøg og lader drengene være anonyme repræsentanter for et grimt og på daværende tidspunkt voksende samfundsproblem med voldelige ungdomsbander. At drengene ikke er tiltænkt anden rolle end denne, understreges af, at de udelukkende er med for at sætte stemningen. Efter indledningssekvensen ses de ikke mere i filmen. Vi er i nutidens storby-Japan, de unge er utilpassede, voldelige, og de voksne har ingen hånd i hanke med dem. Drengens rutinemæssige ”lad mig være”, da Kitano banker på døren, viser, at han er i vane med at afvise indtrængende fra de voksnes verden. Samtidig lader Kitano overfaldet gå ud over en hjemløs, som drengene håner for at være ”*eta!*” – betegnelsen for de lavest rangerende blandt Japans pariaer. Her, som i flere senere film, eksponerer Kitano det japanske samfunds udskud. Også dét skulle blive udbredt i 90'erne.

Således udgør de første minutter af Kitanos debut en solid lussing til de kredse i

Japan, som gerne fremstiller nationen som præget af lovlighed, social ensartethed, harmoni og orden. Og det er den nationale hovedfortælling, flere af de nye japanske instruktører søger at dekonstruere med deres film. Jeg har andetsteds analyseret den sociale kritik i specielt Kitanos yakuzafilm (Sørensen 2002), så hvad angår relationen mellem faktiske samfundsforhold og fiktionsfilms-indhold vil jeg her blot citere Kitano for at have sagt, at ”yakuza-fællesskabet blot er en tilspidsning af, hvad det japanske samfund i almindelighed frembyder.” (Philipp 1996: 31).

Kitanos samarbejde med Shochiku resulterede i yderligere to kriminalfilm: *Boiling Point (3-4x Juugatsu, 1990)* og *Sonatine (1993)*. Sammenligner man Kitanos tre Shochiku-film, er der mange fællesnævner. Der fokuseres som nævnt på det japanske samfunds skyggeside. Utilpassede unge indgår som vigtige dele af persongalleriet. Protagonisterne levnes ingen udveje af det morads, de geråder ud i. Og endelig har alle tre film Kitano selv som mest iøjnefaldende karakter.

I den uafhængigt producerede *A Scene at the Sea (Ano natsu, ichiban shizuka na umi, 1991)* såvel som i Kitanos første ’seriøse’ film efter bruddet med Shochiku, *Kids Return (Kidzu ritan, 1996)*, holdt Kitano sig bag kameraet.¹ Og man går nok ikke galt i byen ved at antage, at Shochiku investerede i – og insisterede på – at have kendissen Kitano både på lærredet og i instruktørstolen. Ingen af filmene trak køer ved billetlugerne i Japan, hvor publikum oplevede et misforhold mellem den altid uregérliche tv-person, ’Beat Takeshi’, og den afmålte og seriøse auteur Takeshi Kitano. Først efter den internationale sejrsgang med *Hana-bi* i 1997 begyndte Takeshi Kitano at sælge billetter til hjemmepublikummet.

Filmforskeren Darrel William Davis

(Davis 2001) har argumenteret overbevisende for, at *Hana-bi* blev designet til at besnære et vestligt publikum. Det er særligt Kitanos brug af iøjnefaldende japansk ikonografi og hans perfektionering af sin genkommende filmkarakter – det uudgrundelige stenansigt med det uforudsigelige voldspotentiale – som ifølge Davis perfekt matcher et semi-intellektuelt vestligt filmpublikums forestillinger om japanskhed. Hvis det forholder sig, som Davis skriver – at Kitano bevidst spiller på stereotype vestlige forestillinger og forventninger til det essentielt japanske – så er det et udtryk for, at Kitano ved, hvad det vestlige publikum forventer – måske endda forlanger.

At Kitano var lydhør over for vestlige kritikeres reaktioner på hans film, viste han med sin næste film, *Kikujiro (Kikujirô no natsu, 1999)*. Efter de mange interviews i kølvandet på *Hana-bis* succes bekendtgjorde Kitano, at han ville lave en voldsfri film (Rayns 1999: 14). Han var træt af hele tiden at skulle svare på spørgsmål om volden i sine film. *Kikujiro* indeholder ét slagsmål. Og det er filmet på så lang afstand, at man kun kan ane kombattanterne langt, langt væk, hvor de dukker frem bag en bus, hver gang der er faldet et slag. Hermed en meget kitano’sk replik til vestlige kritikeres overfokusering på hans filmvold. Og et eksempel på vestlig kritiks direkte indflydelse på indholdet af en japansk film. Endelig kan det tilføjes, at *Kikujiro* bragte yderligere to slagkraftige tematikker på banen. For det første forældre, som forlader deres børn, og for det andet en gennemgående følelse af ensom- og forladthed, som eksempelvis Kore-eda også har behandlet i sin *Nobody Knows (2004)*.

Takashi Miike – Lejesvendens overbudspolitik. Er der en instruktør på den japan-

ske scene, som kan gøre Kitano rangen stridig som arbejdshest, voldsdyrker og *enfant terrible*, så er det Takashi Miike. Umiddelbart synes Miikes værk så overvældende og varieret, at det modsætter sig enhver generalisering. Siden sin debut i 1991 har han instrueret over 60 film i enhver tænkelig genre. Og blandet samtlige genrer på mest utænkelig vis.

Dog er der, som Tom Mes (2003) påpeger i sin Miike-biografi, nogle tydelige tematiske konstanter i al variationen. I lighed med Kitano retter Miike ofte sit kamera imod det japanske samfunds randeksistenser, og også han er tydeligt inspireret af Fukasakus voldsæstetik og fascination af yakuzamiljøet. I modsætning til Kitano excellerer Miike også i den cyberpunk-genre, Tsukamoto vitaliserede med sine *Tetsuo*'er. Og på samme måde som både Tsukamoto og Kitano tegner Miike et dystert portræt af det urbane Japan, idet han kontrasterer storbyens vold, ensom- og forladthed med en utopisk fremstilling af rurale områder i såvel Japan som andre asiatiske lande. Fælles for Kitano og Miike er, at de nok repræsenterer land- og særlig strandområder som steder, hvor filmkarakterer kan søge tilflugt og undslippe storbyens åndenød for en stund, men det ender stort set altid med, at karaktererne møder deres undergang ved nationens yderste kant. Der er således ikke tale om nogen romantisk skildring af naturen og det ikke-urbane rum som nogen farbar udvej – at undslippe Japan synes ikke muligt.

Men hvor Kitanos kendemærke ofte er det underspillede – hans voldsscener er tit ovre, inden det rigtigt går op for en, hvad der dog skete – så er Miikes hang til at overgå sig selv i udpenslede voldsexcesser hans vel nok bedst kendte og mest omdiskuterede signatur. Samtidig er Miike det ypperste eksempel på de nye tider i japansk

filmproduktion efter de store gamle studiers nedtur. Han laver de projekter, han bliver tilbudt, hvis han fatter interesse for manuskriptet og/eller de castede skuespillere. Og denne status som lejesvend kræver helt indlysende, at der er nogen, der synes, de kan bruge Miike. At der kommer sensationalistiske film ud af den konstellation, er naturligt. For Miike gælder det om at forblive i rampelyset, så han til stadighed bliver tilbudt nye jobs. Og jo mere han skruer op for voldsæstetikken, jo grovere løjer forventes der af den næste film fra hans hånd.

En væsentlig del af Miikes film er direkte-til-video-produktioner – de første fire år af sin karriere lavede han ikke andet – som primært skal tjene sig hjem ved salg over internettet. Her er konkurrencen skarp – foruden de japanske konkurrenter lægger både sydkoreanske Kim Ki-Duk og Hongkong-kineseren Johnnie To beslag på deres del af kundekredsen til den nicheproduktion af asiatiske ultravoldsfilm, som blandt andet markedsføres under dvd-labels som 'Tartan Asia Extreme'. Og skal man råbe højt for at blive hørt i den virkelige verden, er det for intet at regne imod, hvor højt der skal råbes, før man bliver hørt i cyberspace.

Så det er intet under, at Miike til stadighed overgår sig selv i bizarre påhit. I lighed med Kitano er han også begyndt at dukke op i andres film – senest som slangeskindsklædt yakuzagangster i den thailandske instruktør Pen-Ek Ratanaruangs *Universets sidste dage* (*Ruang rak noi nid mahasan*, 2005). Og Miike er heller ikke bleg for at låne rampelyset til sine forbilleder. For eksempel spiller Tsukamoto en betydelig birolle i Miikes – måske hele verdens – til dato mest voldelige film, *Ichi the Killer* (*Koroshiya ichi*, 2001).

Indimellem går Miike i den stik modsatte grøft og laver stille, poetiske og lavmælt

humoristiske film, som ikke kan sammenlignes med hovedparten af hans bloddryppende produktion. Og på den måde arbejder han sig gradvist mere i retning af et *brand* som uforudsigeligheden selv frem for sit nuværende som ultravoldsfilmens ypperste udøver.

Shunji Iwais *cinema du look*. Hvor man – trods alle udskjelserne – aldrig er i tvivl om, at Miikes sympati er med de udskud, han skildrer, og at der er en mening med al galskaben, hvor godt den end måtte være gemt, synes dette forhold ikke nødvendigvis at gælde Shunji Iwai. Han er den ny japanske films bedste bud på en instruktør, som laver *cinema du look* (Thompson og Bordwell 1994: 742). Det er film, som ikke vil meget andet end at se godt ud. Og Iwais film ser godt ud, hvilket ikke er noget tilfælde. Sin spillefilmdebut, *Love Letter* (*Rabu Retaa*, 1995), storyboardede han fra start til slut, nøjagtigt som de musikvideo- og reklameproduktioner, han kom fra. Mange elementer i Iwais film motiveres udelukkende af, hvordan de ser ud. En af hovedpersonerne i *Love Letter* er glasblæser. Og det er vanskeligt at se anden grund til dét, end at rødglødende glas ser godt ud på film. Iwai befolker sine rollelister med rockstjerner og lader sine lydspor flyde over med pophits i tidens toneklang. Den slags betaler sig over for det helt unge publikum, som flokkes, når Iwais film løber over lærredet. Men pophits har det med at forgå.

Det samme ville nok også gælde Iwais film, hvis han ikke havde ladet sig inspirere af sine kollegers vedholdende fokus på sociale og etniske minoriteter til filmen *Swallowtail Butterfly* (*Suwarouteiru*, 1996), som har fået forlænget sin levetid i kraft af den akademiske filmkritiks fordømmelser. Japanske kritikere kaldte filmen

'forvrølet falskneri, trendy varm luft og en lunken fadæse' (Hitchcock 2004: 2). Det er særligt filmens noget nedladende, uautentiske og uengagerede portrættering af en bande kinesiske pushere, plattenslagere og prostituerede, som nedkalder kritikernes vrede. Iwais kinesere er kommet til Japan i drømmen om den hårde yen, og har slået sig ned i et samfund i udkanten af Tokyo kaldet Yentown. De er ikke – som eksempelvis Miikes etniske minoritetskarakterer – ufrivillige ofre, efterkommere af japanske tropper og kolonister eller uønskede børn af amerikanske soldater og japanske ludere. De er snarere en slags lykkeriddere og bekvemmelighedsflygtninge, som søger at skabe sig et udkomme ved blandt andet at franarre stereotypet skildrede japanske forretningsfolk deres penge. Det er en film, som af flere kritikere (bl.a. Lorin Hitchcock og Aaron Gerow) beskyldes for at grave grøfter mellem etniske japanere og indvandrermindretal. Iwais fokus på det japanske samfunds bundskrab viser to ting: For det første, at det ikke automatisk medfører social kritik at rette sit kamera imod samfundets etniske og sociale udskud. Og for det andet, at lige netop dét tema er salgbart både ude og hjemme – ellers havde Iwai givet filmet noget andet.

Sin flair for PR og for at fange tidens temaer understregede han atter med sin næste film, *All About Lily Chou-Chou* (*Riri Shushu no subete*, 2001). Manuskriptet blev til over internettet, hvor interesserede kunne byde ind med forslag. Filmen, der kom ud af denne form for PR-genererende interaktivitet mellem publikum og instruktør, handler om en ung piges besættelse af en fiktiv popstjerne, og pigens computeriserede flugt ind i en virtuel verden af idoldyrkelse via et chatroom for Chou-Choufans. Filmens og manuskriptets tilblivelse faldt tidsmæssigt sammen med, at japanske

medier flød over med historier om *hiki-komori* – børn og unge, som trækker sig fuldstændig tilbage fra deres omverden og ender med internetopkoblingen som eneste forbindelse til verden uden for børneværelset.

Og hermed er vi ved nok et karakteristikum ved tidens japanske film, nemlig den hast, hvormed kontroversielle samfundsproblemer omsættes til kommerciel filmfiktion. Få måneder efter de første eksempler på, at unge, som udelukkende kendte hinanden fra chatrooms, mødtes for at begå kollektivt selvmord, var Shion Sonos film *Suicide Club* (*Jisatsu saakuru*, 2001) klar. Den åbner med, at 40-50 skolepiger – hånd i hånd – kaster sig ud foran et højhastighedstog.

Hirokazu Kore-eda – dokumentaristens fiktioner. Milevidt fra det trendy, det voldsomme og det bizarre i de foregående instruktørers universer står Hirokazu Kore-eda. Når Kore-eda sætter sig for at lave en film om en kvinde, som forsøger at få sit liv på skinner igen efter hendes mands uforklarlige selvmord, så skildrer han tiden, der nærmest går i stå og ikke kan finde det leje, man kom fra før tabet. Han skildrer sorgen og handlingslammelsen stort set uden ord, som jo har det med at miste deres vægt, når katastrofen rammer. En film som *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*, 1995), hvis tema – når det behandles kunstnerisk kompromisløst – modsætter sig handlingsacceleration og pludselige plotpunkter, må dvæle ved form og ritualer, nøjagtigt som sørgende mennesker ofte må. Og *Maborosi* er et dvælende, stilistisk mesterligt stykke sorgarbejde i spillefilmslængde. Kompromisløsheden i Kore-edas skildring af tid, ritualer og afstand angår ikke bare den sørgende kvinde, som filmen igennem ikke evner at knytte an til sin nye mand og sit

nye liv. Den implicerer også publikum, som Kore-edas stil hindrer i at få adgang til kvindens sindsbevægelser ved at filme de centrale scener på så lang afstand, at enhver psykologisering undgås.

Kore-eda insisterer på, at den afstand, som pludselig død kan skabe mellem mennesker – og mellem det, vi vanemæssigt opfatter som hverdagsvirkelighed, og den skildrede krisesituation – også skal gælde mellem publikum og filmkarakterer. Selv i udfrielsens øjeblik, filmens slutscene, hvor kvinden har nået sit vendepunkt, ser vi hende og hendes nye mand på afstand. Karakteristisk for 90'erne-filmen foregår slutscenen på en strand, så selv om Kore-eda på mange måder er en ener, er der afsmittning fra kollegerne at spore. Men her er det ikke det moderne byrum og teknologien, der skiller mennesker ad. Filmen igennem viser Kore-eda, at mennesker ikke formår at have kontakt, at mennesker ikke forstår hinanden, at mennesker ikke kan hjælpe hinanden, men blot se til på afstand, når det virkelig gælder.

Hermed står Kore-edas film i grel kontrast til den gennemgående humanisme, der prægede eksempelvis Ozus film. Hvor Ozus karakterer også film efter film løb panden imod den mur, livets omskiftelighed og forgængelighed nu udgør, så var reaktionen altid et mildt resignerende skuldertræk – meget ofte ledsaget af replikker som '*shiyô ga nai*' – 'hvad kan man stille op?', eller bare en konstatering af, at 'det ser ud til fint vejr i dag' (*iyô na tenki desu ne*). Underforstået: ja, det er i grunden trist at være menneske, men det gælder alle – nøjagtigt som det fine vejr – og så er det vel til at leve med, at man skal dø. Den form for fælles humanistisk gods har ingen vægt for Kore-edas sørgende kvinde. Hun er alene, selv sammen med andre, og helingen af hendes sår kan intet menneske fremme.



Detached style: uforbundne elskende ved nationens yderste kant (*Maborosi*, 1995)

Det er på sin vis anti-humanistisk.

Den amerikanske filmprofessor Aaron Gerow fremhæver både *Maborosi* og Kitanos *Sonatine* som eksempler på film, som gør brug af *detached style*. ”Det er en stil, der underspiller det dramatiske, afstår fra forklaringer, nægter at psykologisere og generelt gør det til hårdt arbejde for publikum at forstå, hvad der foregår” (Gerow 2002: 6). Gerow mener, at anvendelsen af denne ’uforbundne stil’ er et generelt træk ved japansk films nye generation af instruktører. Og implikationen hos Gerow er, at brug af stilen kan forstås som et modtræk til den insisteren på ’det fælles menneskelige’, man finder hos eksempelvis Ozu. Afvisningen af det fælles menneskelige, som i den japanske optik oftest er blevet forstået som ’det fælles japanske’, har altså politiske undertoner.

Shinji Aoyama, som på vore fjernvestlige kyster er bedst kendt for filmen *Eureka* (2000), har proklameret, at hans film er ”materialistiske film, som modsætter sig det, der generelt forstås ved at afbilde humanitet og sympati” (ibid: 5). Udgangspunktet for Aoyama – og ifølge Gerow flere andre af de nye instruktører – er således

den grundantagelse, at mennesker ikke har noget til fælles, at vi ingen adgang har til hinandens indre, og at opgaven derfor er at afsøge, hvorledes vi skal behandle hinanden på basis af denne erkendelse. Det betyder, at selv om nutidsfilmens karakterer ofte er uden mål og mening, så har folkene bag filmen både retning og politisk vilje med deres skildring af *heisoku*.

I tilfældet *Maborosi* gives der måske en lidt mere jordnær forklaring på Kore-edas valg af ’detached style’. Kore-eda har produceret og producerer stadig tv-dokumentarfilm, og ideen til *Maborosi* udsprang af arbejdet med en tv-dokumentar om en tjenestemand, der havde begået selvmord i forbindelse med en forureningsskandale. Kore-eda interviewede enken, som blev forfulgt af pressen og derfor ikke bare stod med sorgen over sit tab, men også midt i at få sit liv endevendt af hensynsløse journalister. På den måde fik Kore-eda konkret indsigt i en personhistorie, som sagtens kunne være beskrevet med ord som ’uvirkelighed’ og ’ensomhed’. I hvert fald er der ingen blokerende anti-humanisme at spore i Kore-edas næste store hit, *Mellem liv og død* (*Wandarufu raifu*, 1998), som er ge-

nerøst adgangsgivende til persongalleriets indre motivationer. At Gerows 'detached style' kendetegner flere andre instruktørers film, kan ikke afvises, men noget generelt træk for Kore-edas værker kan den altså ikke siges at udgøre.

Mellem liv og død foregår i limbo, hvor de just afdøde får til opgave at udvælge deres livs bedste erindring, som de – som det eneste – vil kunne huske i det hinsides. Et hold af sagsbehandlere hjælper de døde med at udvælge det rette minde, som så bliver iscenesat og videofilmet. I det øjeblik de døde får forevist filmatiseringen af deres livs bedste erindring, overføres de til evigheden – reduceret til ét eneste minde. Også denne film er baseret på Kore-edas arbejde som tv-dokumentarist (Mes og Sharp 2005: 209-210). Forarbejdet til *Mellem liv og død* bestod blandt andet i at interviewe i hundredevis af mennesker om, hvilket minde de ville vælge, hvis de stod i samme situation som filmens karakterer. Flere af de interviewede ikke-skuespillere indgår i filmen side om side med professionelle skuespillere. Og det er sin sag at afgøre, hvem der er hvem i den perlerække af just afdøde, hvis valgsituationer filmes i frontale torso-shots – nøjagtigt som interviewpersoner præsenteres på tv.

Det er altså erindring, Kore-eda kredser om. Og hans casting af en slags repræsentativt udsnit af den japanske befolkning trækker i retning af en forståelse af filmen som en meditation over såvel subjektiv som kollektiv erindring. Den kollektive side af sagen er politisk sprængfarlig i Japan, hvor der fra officielt hold siden 1950'erne er gjort mange krumspring for at fortrænge de mere ubekvemme sider af den nationale erindring, som den udmøntes i officielt censurerede historiebøger til undervisningsbrug. Og man kan sige, at Kore-edas film i lige så høj grad kredser

om at udviske ubehagelige minder som om at huske de behagelige. Denne pointe understreges af en ung halvpunktet nydød, som nægter at udvælge sig et minde, fordi det efter hans opfattelse er mere ansvarligt at vedkende sig alle sine minder. Netop dét er et krav, Japans nabolande jævnligt har rejst, eksempelvis når nye historiebøger negligerer Nanking-massakren og beskriver japanske felttog i Korea og Kina som den japanske hærs 'fremtrængen' frem for dens 'invasion'. Flere af de interviewede berører erindringer om Anden Verdenskrig, så der er markører nok, som kan bære i retning af en allegorisering over kontroversiel national erindring.

Men Kore-eda kredser i mindst lige så høj grad om den subjektive erindrings flygtige karakter – og hermed trækker han veksler på Akira Kurosawas *Rashômon*. Kore-eda understreger den subjektive erindrings konstruerede karakter ved kun at visualisere den i de videoklip, sagsbehandlerne og deres filmfolk producerer. Og her lader iscenesættelsen, de bevidst kunstige kulisser og effekter, ingen tvivl tilbage om, at vi ingen uhildet adgang har til vores fortid – minder er altid rekonstruktioner, som tømres sammen under indflydelse af de aktuelt forhåndenværende søm. Det tilføjer filmen et meta-lag, som reflekterer over både erindringer og de levende billeders troværdighed i repræsentationen, nøjagtigt som Kurosawas indbyrdes modsætningsfyldte vidneudsagn, der genfortælles og visualiseres som upålidelige flashbacks i *Rashômon*. Så i lighed med *Rashômon* er *Mellem liv og død* et mangefacetteret værk, der har noget nyt at byde på, hver gang man ser filmen. Og som kredser om noget universelt menneskeligt vedkommende – nemlig at et menneske for en stor del udgøres af summen af sine – til tider utroværdige – erindringer.

Kore-edas tredje store hit, *Nobody Knows* (2004), følger en søskendeflok på fire, der bliver overladt til sig selv af deres enlige mor, og er baseret på en virkelig hændelse: I 1988 forlod en 40-årig kvinde i Tokyo sine børn for at leve med sin elsker. Børnene var ikke registreret af det offentlige, gemt væk i en lille lejlighed og gik ikke i skole. Historien blev først kendt et halvt år efter, da et opløst babylig blev fundet i deres lejlighed. Babyen var kvindens femte barn, og det blev senere fastslået, at barnet var dødt, inden kvinden forlod sine børn. Da sagen blev oprullet af politi og medier, var den 14-årige storebror under mistanke for at have forvoldt en anden af sine søskendes død og have skaffet liget af vejen.

Kore-edas behandling af dette gruppevækkende materiale fokuserer primært på storebroderen Akiras dagligdag som 12-årig familieforsørger og placerer ingen skyld på hans skuldre for vold imod sine søskende. Børn elsker og savner deres forældre uanset hvad, skriver filmen stilfærdigt, mens den diskret registrerer de elskelige ungers dérouté. Gradvist svinder de sparsomme penge, moderen sender. Affald og ubetalte regninger hober sig op i lejligheden, hvor de fire børn fordriver deres alt for rigelige fritid. Elektricitet og vand afbrydes. Samtidig svinder håbet om, at moderen vender hjem, og børnenes tiltro til deres selvkomponerede bortforklaringer af hendes afgrundsdybe svigt. Til slut dør lillesøsteren, og Akira og en veninde slæber hendes lig i en kuffert ud til Tokyos lufthavn, hvor de begraver hende.

Slutsekvensen, som præges af flere store panoramaer af Tokyos skyline, og begravelsen af lillesøsteren er træk, som kan siges at alludere til storbyens kulde og isolation, og ønsket om bare at kunne undslippe den by og nation, hvor forældre forlader deres børn, og ingen tager nogen

notits. Og således er Kore-eda her tematisk i tråd med sine samtidige kollegers fokus på samfundets randeksistenser og repræsentationen af storbyen som et sted, hvor mennesker og menneskelighed vantrives. Ydermere kollapser den skrøbelige balance, de efterladte børn får skabt i deres hverdag, da Akira, som det barn han også er, udnytter de voksnes fravær til at købe sig nogle halvskidte kammeraters 'venskab' ved at lade lejligheden bruge som tv-spillebule. Så også maskinernes invasion og skadevirkninger på det i forvejen skadelidte familieliv er til stede i filmen. Men valget af lufthavnen som begravelsesplads motiveres i filmens univers med, at Akira har lovet sin døde søster en udflugt til Narita for at se på fly. Endvidere henviser lufthavnen til Akiras savn af sin far, som ifølge moderen arbejdede der. Så brugen af den location kan altså motiveres uden alt for højtflvende allusioner til ønsket om at undslippe Japan – et ønske, børn, som kæmper for at overleve og savner deres japanske forældre, næppe heller nærer.

Refleksioner. I 1991 afviste Akira Kurosawa, at japansk film atter skulle opleve en guldalder som i 1950'erne:

En grund til, at vi havde så mange gode instruktører, var, at japanske studier gav talentfulde folk frihed til at lave de film, de ønskede. Men i dag er det marketingsfolkene, der bestemmer. Og de bekymrer sig kun om billetsalget. Hvis en film om en kat har succes, laver de en om en hund. (Schilling 1999: 59).

Denne vrisne bemærkning var rettet mod de store studier – velsagtens Shochikus kassesucces om den trofaste hund i *A Story of the Dog Hachi* (*Hachiko monogatari*, 1987), som står ventende uden for jernbanestationen i årevis efter dens herres død. Og måske også Toho-studiernes endeløse serie af Godzilla-film med et stadig

Kejserens nye klæder; Ran i Kitanos heisoku-version (*Dolls*, 2002)

lavere intellektuelt og visuelt lix-tal. Men selv om Kurosawa levede længe nok til at opleve japansk films internationale genrejsning som *independent cinema*, har det næppe stemt den gamle mester mildere. For tendensen til at lade en succes om en hund følge op af en film om en kat er stadig tydelig.

Eksempelvis lod Kurosawa sit nihilistiske mesterværk om menneskers grådighed, hævnthirst og dårskab, *Ran* (1985), slutte med billedet af mennesket, som taber sit gudebillede og står blindt famlende ved afgrundens yderste kant. I Kitanos svar på *Ran*, *Dolls* (2002), falder de søgende i afgrunden og ender med at hænge døde i et træ. Når Nakata har succes med en filmforbandelse, som spredes via et videobånd i *Ring*, hvorfor så ikke lave en film, hvor det onde melder sin ankomst via internettet som i Kiyoshi Kurosawas *Pulse* (*Kairo*, 2001)? Eller via mobiltelefon som i Miikes *One Missed Call* (*Chakushin ari*, 2003)?

Presset for at gentage og overgå både sig selv og hinanden er tydeligt i den japanske film, og producere og marketingsfolk

har givetvis endnu større indflydelse end i Kurosawas levetid. At film produceres på små budgetter af uafhængige selskaber, forstærker tendensen. For når man hverken har et fast job hos et studie eller et solidt markedsføringsbudget, så må filmen enten genbruge gamle hits eller have en kant for at sælge. Og således ligger der i produktionsvilkårene et konstant krav om synlighed over for både publikum og sponsorer. Så selv om der er større udfoldelsesmuligheder inden for afstukne rammer for ukendte instruktører i den uafhængige produktionsform, så indebærer den også et pres for at ramme tidens tone og/eller præsentere noget, der har bevist sin duelighed, eller noget spektakulært og/eller sensationalistisk. Det tidsaktuelle og sensationelle materiale serverer den japanske presse i rigt mål.

Og da det mest er unge mennesker, der køber biografbilletter, er film, som omhandler unges problemer, særligt salgbare. Så når den japanske presse markedsfører et nyt *buzzword* til at betegne nok et angiveligt voksende problem hos tidens ungdom,

står både producere og instruktører på spring.

Fænomenet er så tydeligt, at der ligefrem kan laves karikaturer over det. Takashi Miiikes *Visitor Q* (*Bizita Q*, 2001) om en familie, hvor datteren er luder, sønnen forfølges af sine klassekammerater og tæver sin mor, som er narkoman og luder, og faderen er arbejdsløs tv-journalist, er svær ikke at opfatte som en karikatur på den sensationalistiske fremstilling af den japanske families kvababbelser i årtiet efter, at bobleøkonomien bristede. Datterens prostitution alluderer til det meget omtalte fænomen *enjo kosai*, som betegner et angiveligt voksende problem med skolepige-prostitution. Sønnens rolle som boksepude for sine skolekammerater henviser til et problem med voldelig mobning i japanske skoler, som også har fyldt mange spalte-millimeter i japanske aviser. Og faderens lysende indfald: at lave en film – den film, vi ser – om sin dysfunktionelle familie, reflekterer over såvel hans som Miiikes status som lejesvende i medieverdenen. Dermed er scenen sat for en afsindig grovkornet karikatur på tidens japanske familie, som den portrætteres af film- og mediefolk i selvsving.

Det er indlysende, at det spejlbillede, der kan stykkes sammen af det japanske samfund under indflydelse af fiktionsfilmen, bliver groft fortegnet. Japan bliver nationen, hvor man det ene øjeblik skærer sit maveindhold ud, det næste udfører rituel te-ceremoni. Og dét giver god grund til at praktisere kras kildekritik, når man læser refleksionistisk filmlitteratur. Det gælder naturligvis ikke kun Japan og japanske film, men det gælder Japan på en anden historisk baggrund end andre nationer og deres filmiske spejlinger.

Eksempelvis fordi den anti-humanisme, der ligger i skildringen af mennesker som

tomme isolerede skaller i den moderne storby, som nævnt har et målrettet politisk indhold i Japan. Det gør den til andet og mere end postmodernistisk overflade- og tomhedsdyrkelse.

Temaet er ikke nyt i japansk film, men de politiske implikationer er ændrede. Den moderne storbys negative indflydelse på sine indbyggere og opløsningen af den traditionelle storfamilie begrædes ikke længere som i eksempelvis Ozus *Tokyo Story* (*Tokyo monogatari*, 1953). I nutidsfilmen er det den gammelnationalistiske fortælling om japanerne som en harmonisk og homogen familie, der negeres. Nyt er til gengæld det omtalte fokus på etniske minoriteter i film, der kan forstås som en afspejling af, at Japan bliver stadig mere multikulturelt, og som et dementi af diskursen om 'det homogene Japan', hvis minoriteterne skildres på en mindre karikeret facon end Shunji Iwais 'yentowners'. Dét fokus forstærkes af den kommercielle lemming-effekt hvad emnevalg angår, som jeg har skitseret ovenfor. Og af, at japanske film, som foregår i andre asiatiske lande eller har indvandrere fra disse lande på rollelisten, kan antages at være lettere at afsætte til de respektive landes dvd-kunder. Således afspejles den japanske virkelighed som noget mere etnisk broget, end den i virkeligheden er.

Hvad den subjektive tomhed angår, er der kulturspecifik grund til at spænde hatten på sin pistol. For den del af den akademiske litteratur, der analyserer japansk film og samfund på basis af postmoderne teser om subjektets tomhed, lyder i den japanske sammenhæng som et fælt ekko af de ofte både racistiske og nationalistiske teorier om japansk egenart, som kendes under betegnelsen *nihonjinron* – 'teorier om japanerne'. Fælles for flere af de *bestsellende* hel- og halvakademiske teorier om japansk egenart er den tese, at japanere besidder en

unik omskiftelsesevne, der bringer mindelser om sociologen Zygmunt Baumanns kategorisering af den postmoderne identitet som en 'palimpsest-identitet' (Baumann 1997: 24-25). Flere af gudfædrene til de verserende teorier om det japanske subjekts tomhed og den zen-inspirerede dyrkelse af tomhed i japansk kunst og filosofi var medforfattere til, eller ideologisk-filosofiske bagmænd for, det ultranationalistiske manifest *Cardinal Principles of the National Entity of Japan (Kokutai no hongi)*, som blev udgivet af det militaristiske styre i 1937. Derfor kan man uforvarende ende med at reproducere en tankegang, der tjente et fascistisk diktators propaganda-apparat, hvis man trækker ukritisk på postmoderne teorier om kunstens og subjektets tomhed i en japansk sammenhæng.

Samtidig kan man naturligvis ikke udelukke, at filmskaberne modellerer deres karakterer og filmuniverser under indflydelse af nutidige postmoderne kunst-, samfunds- og subjektivitetsteorier. For hvor japanske filmfolk før i tiden var håndværkere rundet af studiernes mesterlære, har nutidens filmskabere ofte både en universitets- og en filmskolebaggrund.

En måde at undgå alt for vidtløftige refleksionistiske fortolkninger af forholdet mellem fiktionsfilm og virkelighedens samfund er at medtænke den generelle produktionshistoriske baggrund, som jeg har forsøgt ovenfor. En anden måde er at indkalkulere individuelle filmskaberes særlige arbejdsmetoder og personlige baggrund. Miikes og Kitano's fokus på sociale og etniske afvigere har måske mere at gøre med, at de begge er af 'anden etnisk herkomst', end med at Japan er blevet multikulturelt. Og Iwais med, at han har sans for, hvad der sælger. Kitano's godard'ske jumpcuts er måske snarere resultatet af, at han i sine tidlige film sjældent optog mere end ét *take* pr.

scene, og så klarede *continuity*'en ved klippebordet, end en intertekstuel reference, som kunne bidrage til kategoriseringen af ham som en postmodernistisk instruktør.

Det lyder måske ikke helt så sexet som at fremanalysere et postmodernistisk 'fravær af kropslig integritet' og en 'antydning af opløsningen af kropslige afgrænsninger' (Ko 2004: 32), når Miike lader en stripteaser overhælde med svovlsyre, og så puste den antagelse op til en generel samfundsrefleksion. Til gengæld skaber det ingen eksotiserende forestillinger om Japan og japanerne som afgørende anderledes end alle andre film- og meningsproducerende folk. Og det gør i grunden heller ikke spor.

Note

1. Mellem *Sonatine* og *Kids Return* producerede og instruerede Kitano *Getting Any?* (*Minna-yatteruka?*, 1995) – en fækal komedie om kunsten at score damer med biler, som i lighed med *Kikujiro* gjorde brug af hele komikeren Kitano's private hær af rygklappere og komikerspirer kendt som *Takeshi gundan* – 'Takeshi-hæren'. Det er nærliggende at betragte Kitano's særdeles useriøse *Getting Any?* som et knæfald for det publikum, der foretrak komikeren 'Beat Takeshi' frem for *auteuren* Kitano.

Litteratur

- Baumann, Zygmunt (1997). *Postmodernity and its Discontents*. Cambridge, Polity.
- Davis, Darrel William (2001). "Reigniting Japanese Tradition with Hana-bi". In: *Cinema Journal* 40, nr. 4, sommer 2001, pp. 55-79. Austin, University of Texas Press.
- Gerow, Aaron (2000). "Consuming Asia, Consuming Japan. The New Neonationalistic Revisionism of Japan". In: Hein, Laura og Selden, Mark: *Censoring History. Citizenship and Memory in Japan, Germany and the United States*, pp. 74-96. New York, Armonk
- Gerow, Aaron (2002). "Recognizing 'Others' in a New Japanese Cinema". In: *The Japan Foundation Newsletter*, vol. XXIX, nr. 2, januar 2002. Tokyo, Japan Foundation.
- Philipp, Claus (1996). "Warning: Dieser Mann

- ist Wild". In *epd Film* nr. 11, 1996, pp. 28-32.
- Rayns, Tony (1999). "Papa Yakuza". In *Sight & Sound*, juni 1999, pp. 14-17.
- Hitchcock, Lori (2004). "Third Culture Kids: A Bakhtinian Analysis of Language and Multiculturalism in Swallowtail Butterfly". In: *Scope: An Online Journal of Film Studies*: <http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/third-culture-kids.htm>.
- Ko, Mika (2004). "The break-up of the national body: Cosmetic multiculturalism and films of Miike Takashi". In: *New Cinemas 2:1*, pp. 29-39, doi:10.1386/ncin.2.1.29/0.
- Mes, Tom og Jasper Sharp (2005). *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. Berkeley, Stone Bridge Press.
- Mes, Tom (2003). *Agitator. The Cinema of Takashi Miike*. Godalming, FAB Press.
- Schilling, Mark (1999). *Contemporary Japanese Cinema*. New York, Weatherhill.
- Sørensen, Lars-M. (2002). *Denne tankemåde findes også – En analyse af den nationale fortælling i forhold til den vestlige kritik af Ozu, Kurosawa og Kitano's film*. Speciale i filmvidenskab, Københavns Universitet.
- Thompson, Kristin og David Bordwell (1994). *Film History: An Introduction*. New York, McGraw-Hill.