



Ginza-strøgets vartegn og de amerikanske filmcensorerers hovedkvarter, Hattori-bygningen, behørigt beskåret.
Late Spring (Banshun, 1949, instr. Yasujiro Ozu).

I Hattori-bygningens slagskygge

Yasujiro Ozus filmiske brug af fødebyen Tokyo

Af Lars-Martin Sørensen

Da Wim Wenders i 1985 instruerede sin hyldestfilm til Yasujiro Ozu, fik den titlen *Tokyo-ga* – 'Tokyo-billede(r)'. Ozus venner kaldte ham 'edokko' – 'Tokyo-dreng' (Bordwell 1988: 7). Stort set alle hans film foregår i Tokyo, fem af livsværkets i alt 54 film har bynavnet Tokyo i titlen, og hans mest berømte film hedder *Tokyo Story* (*Tokyo Monogatari*, 1953). Han blev født

i Tokyo 1903 og han døde i Tokyo på sin 60-års fødselsdag.

Der er med andre ord Tokyo nok at tage af i Ozus liv og værk. Et Tokyo i stadig – til tider kaotisk – forandring udgjorde rammen for den filmskaber, der om nogen er kendt for stædigt at holde sig til det rene klip, den faste indstilling, genkommende temaer og en uforanderlig stil. I løbet af sin

levetid så Ozu sin hjemby ligge i ruiner to gange. Første gang som ung mand; efter det store Kanto-jordskælv i 1923. Anden gang som moden mand, etableret filminstruktør og repatrieret krigsfange – efter det amerikanske luftvåbens brandbombninger i foråret 1945. Begge gange så han byen rejse sig af asken. Første gang uden kamera, anden gang med.

Men hvordan brugte Ozu filmisk den by, han levede og filmede i? For brugte den bevidst, det gjorde han utvivlsomt. I Ozus film er intet tilfældigt. Selv den mest – tilsyneladende – ligegyldige ølflaske er placeret i billedkompositionen præcis, som Ozu ønskede det (Richie 1974: 125ff). Hans pernitten gryede sans for detaljen er lige så berømt blandt kritikere som berømt blandt hans faste skuespillere og set designere. Og som jeg skal vise i denne artikel, tog Ozu også nøje bestik af og stilling til de forandringer, der skete med Tokyo i løbet af hans levetid. Forandringer, som var tæt knyttet til den genopbygning og modernisering af både byen og det japanske samfund, som fulgte af – først – det altødelæggende jordskælv og siden den tvangsmodernisering, den amerikanske besættelsesmagt iværksatte i Japan efter Anden Verdenskrig. I det følgende analyserer jeg primært film, som på forskellig vis bruger Tokyo og andre vigtige japanske byer til at problematisere den japanske moderniseringsproces. Og da *modernisering* i Japan ofte har været synonymt med *vesternisering/amerikanisering*, handler artiklen derfor også om Ozus holdning til den proces.¹

Jeg vil placere Ozu og hans brug af det urbane rum konkret og præcist i den samtid og produktionskontekst, filmene udspringer af. Dels fordi megen litteratur om Ozu handler om hans tidløse stil eller transcendentale temaer, men også fordi

megen litteratur om urbanitet, modernitet, post-ditto og film er baseret på temmelig abstrakte antagelser om subjektets fortabelse og tomhed i storbyens fragmenterede og uoverskuelige (u-)virkelighed – en akademisk tradition, som blev søsat af bl.a. Georg Simmel (1903), længe før man kendte til storbyer af bare nogenlunde de dimensioner, mange storbyer har i dag. I Japans tilfælde har urban-semiotikken ført til ganske misvisende udlægninger af japanernes virkelighed. Oftest citeret er vel Roland Barthes' beskrivelse af Tokyo som en centrumløs by (Barthes 1999). Diagnosen forekommer ikke synderligt træffende, for dels er et bykort nu engang ikke en by, man lever i, og dertil kommer, at den japanske krigsgeneration hver eneste skoledag var tvunget til at bukke dybt i retning af det kejserlige palads i Tokyo, rigets, ja hele det japanske koloni-imperiums aldeles ubestridte centrum.

I det følgende anskues kultur og modernitet derfor som levet erfaring – og byer som steder, mennesker lever i, frem for som bykort eller tegn. Og filmen, byen og disses samspil, anskues og beskrives altså som noget, der udspringer af, hvad historiske personer faktisk har gjort på et bestemt sted og tidspunkt med en bestemt intention og under indflydelse af de samtidige historiske betingelser. Så godt, som de forhåndenværende kilder nu kan belyse det.

Byen i brand og som *brand*. Det første, man kan konstatere om Ozus brug af Tokyo, er, at han brugte byen særdeles *afmålt*. Hos Ozu finder man ingen otte minutter lange montager, som fører seeren med Toshiro Mifune som *undercover cop* rundt i den flimrende kaotiske efterkrigs-labyrinth, man kan opleve i Akira Kurosawas *Stray Dog* (*Nora inu*, 1949).

I modsætning til hos Kenji Mizoguchi finder man ingen sværmerisk kælen for de geometriske kompositions muligheder, lange panoreringer og trackings, som geisha-kvarterernes smalle gader indbyder til. Og byen bliver aldrig lagt øde af hverken atombomber eller robotter, som man ser det i talrige *anime*-film, i 1980'erne og 90'ernes voldsdyrkende samtids- og sci-fi dystopier af primært Shinya Tsukamoto og Takashi Miike, eller trampet på af radioaktive dinosaurer som i alle japanske apokalyptefilms moder, Inoshiro Hondas *Godzilla (Gojira)*, (1954). Ozu viste aldrig byen i brand, selv om han gjorde bemærkelsesværdige tilløb til det under den amerikanske besættelse af Japan, hvilket jeg skal vende tilbage til. Det var først og fremmest storbyen som *brand*, der blev indfanget af hans næsten altid lavt place-rede kamera.

Ozu blev ansat ved Shochiku-studierne i Tokyo-bydelen Kamata i 1923 – lige efter det store Kanto-jordskælv.

De fleste japanske filmstudier havde på det tidspunkt to afdelinger: en i Tokyo, der producerede *gendaigeki* (samtidsfilm), og en i Kyoto, der producerede *jidaigeki* (periodefilm). Efter skælvet valgte Shochikus værste konkurrenter, bl.a. Nikkatsu-studierne, at flytte deres aktiviteter til Kyoto. Så i perioden fra 1923 til 1934 var Shochiku Kamata det eneste studie, som opererede i Tokyo (Wada-Marciano 2006: 159). At have den af asken genopstående hovedstad lige uden for døren, var naturligvis en konkurrencefordel, som skulle udnyttes. Og Shochikus chef gennem en menneskealder, Shiro Kido, var ikke sen til at sende sine filmhold uden for studiets porte. Her var det Tokyo under udbygning og genopbygning, der kom på filmstrimlen: billeder af halvt landlige forstads-kvarterer med tomme grunde, hvor kloakrør lå klar til

nedgravning oven på jorden, og beboelses-huse side om side med industribygninger – i Ozus film særligt gastanke, ofte med forstadsfamiliens vasketøj vajende i forgrunden.

Kidos indflydelse på en hel generation af japanske filmskabere kan næsten ikke overvurderes, og foruden at have opmuntret til brugen af bybilleder i Shochiku Kamatas film, stod han også fadder til den subgenre af samtidsfilmen, Ozu slog igennem med, nemlig *shoshimin-gekien* – sørgmuntre film om hverdagslivet i flipproletarfamilier. Joseph L. Anderson og Donald Richie, som skrev den første store engelsksprogede filmhistorie om japansk film, *The Japanese Film – Art and Industry* (1959), foreslår ligefrem termen 'Kidoisme' for de film, Ozu og hans kolleger – primært Shimazu, Gosho og Naruse – instruerede i denne periode (Anderson og Richie 1959: 451). Så nok blev Ozu med årene en vaskeægte *auteur*, men i de tidlige år var det Kido, der svingede taktstokken, og Kidos takter kom til at påvirke hele Ozus livsværk.

Foruden brugen af bybilleder, der hos flere af Shochiku Kamata-instruktørerne var handlingstomme og ikke nødvendigvis geografisk etablerende, var nostalgien efter en pur, landlig fortid en fast bestanddel af disse film (ibid: 165-66). Så man finder altså, ganske tidligt, to hovedelementer i Ozus samlede værk hos en hel generation af filminstruktører, hvilket giver ridser i lakken på de mere snævre *auteur*-studier, som enten forklarer disse træk som 'rene ozuismer' på baggrund af en formalistisk fokuseret analyse (f.eks. Bordwell 1988, Thompson 1988), eller som ozuismer, der udspringer af en dyrkelse af den æstetiske kvalitet, *ma* – rumlige eller tidslige mellemrum/pauser – der præsenteres som noget særligt japansk (Richie 1974).

Hælder man til den produktionshistoriske forklaring, som Wada-Marciano præsenterer, er disse træk altså Kamata-studiernes *brand* – noget, som skulle tjene til at profilere Kidos *shoshimin-geki* for datidens biografpublikum.

Ozus *I Was Born But...* (*Umarete mita wa keredo...*, 1931) er eksemplarisk i denne forstand. Filmen skildrer en familie, som flytter ind i en Tokyo-forstad, for at faderen kan passe sit job i hovedstaden. Hver morgen ses han gå langs jernbanesporene i *suburbia* til stationen, og hver morgen går jernbanebommen ned lige for næsen af ham. Det forstads-flipproletarliv, der her skildres – med pendlertoget som modernitetsmarkør lige uden for familiens have-låge – har givet solid genklang blandt den voksende lønarbejder-klasse, som i stadig større antal begyndte den pendlertilværelse, der siden er kommet til at udgøre det stereotype billede på livet i det moderne Japan.

Gennemsnitsjapaneren gik i biografen mindst hver anden måned i 1930 (Wada-Marciano: 166). Tit nok til at føle genkendelsens glæde, både ved at se sig selv tematiseret på lærredet og ved at se billeder af den by, de levede i – selv når filmenes bybilleder prægedes af arbejdsløse skodsamlere, og mellemteksterne proklamerede, at Tokyo var 'arbejdsløshedens by, som i den socialt indignerede depressionsfilm *Tokyo Chorus* (*Tokyo no korasu*, 1931) – hvilket måske ville få dem til at vælge en Kamata-film ved billetlugen næste gang. Et salgstrick, ganske enkelt, og ikke noget, som var specielt for Ozu, eller for den sags skyld specielt japansk.

Den forbandede og den forbudte by. Selv om byen altså tidligt fik en funktion som *brand* hos Ozu, så filmede han kun sjældent Tokyo i længere sekvenser optaget *on*

location. Og når han gjorde, filmede han ofte fra tog, busser eller gennem døre og vinduer og fra tage ud til gaden. I visse tilfælde genbrugte han udsigtspunkter til bestemte bygninger og kvarterer i Tokyo – måske fordi en kameraposition tidligere havde vist sig at matche hans ønsker; måske fordi han med årene stadig oftere refererede til sine tidligere film. Disse valg udspandt sig i vidt omfang af Ozus stræben efter absolut kontrol over sine billedkompositioner. Som hans kameramand gennem stort set hele karrieren, Yuharu Atsuta, fortæller i et interview i Wenders' *Tokyo-ga*, så måtte man affinde sig med sammenstimlende tilskuere, som kunne komme til at skubbe til kameraet, når man filmede i Tokyo. Ikke en ønskværdig situation for en udpræget *controlfreak* af en filmskaber. Og derfor foregik den slags optagelser altid enten som beskrevet ovenfor; indefra og ud, eller med lynets hast, eller også undgik Ozu ifølge Atsuta helt at filme *on location*.

Et af de mest radikale eksempler på en lynhurtig etablering af Tokyo findes i *There Was a Father* (*Chichi ariki*, 1942). Filmen åbner på landet, hvor en enlig lærer (Chishu Ryu, som spillede faderrollen i utallige Ozu-film) bor sammen med sin lille søn. Her svælger Ozu i de store vidder, i vindens leg med rismarkernes aks og solens glitren i den flod, far og søn fisker i. Men idyllen varer kort. Under en skoleudflugt drukner en af faderens elever. Han tager sin afsked i skam og må herefter søge arbejde i Tokyo, mens sønnen bliver på landet. Hele filmen, som udspiller sig over cirka tyve år, lever far og søn i adskillelse. Og den dag, hvor faderens liv i Tokyo begynder, præsenteres storbyen nærmest i en frontal kollision. Fra den åbne landlige idyl klipper Ozu abrupt til tre korte, nære indstillinger af en ualmindelig grim, firkantet fleretagers kontorbygning, som nærmest



Byen som fængsel. *There Was a Father* (*Chichi ariki*, 1942, instr. Yasujiro Ozu).

blokerer hele billedet. Det er alt. Så klipper Ozu til interiøre scener og bliver der.

Denne etablering gentager han senere i filmen, da faderen og den nu voksne søn har nydt en uges ferie sammen i landlige omgivelser. Atter hamrer Ozu den fængselslignende betonfacade på i ét shot. Så er vi indenfor igen. Ikke just nogen fejring af den imperiale hovedstad, som i denne film nærmest fremstår som et fængsel. Det er Tokyo som adskillelsens by, Ozu her præsenterer. Ikke en stolt hovedstad for en kolonimagt i krig, som – i foråret 1942, hvor filmen havde premiere – endnu fejrede store sejre på slagmarkerne. Og filmen portrætterer en amputeret familie, som ikke får chancen for at leve sammen – egentlig mest fordi faderen insisterer på at efterleve tidens umenneskelige idealer om

at ofre alt for nationen.

I slutscenen, hvor sønnen (spillet af Shuji Sano, som var Ozus soldaterkamerat i Kina (Richie 1974: 225)) tager toget ud på landet med faderens urne på bagagehylden og sin kone ved sin side, fornemmer man, at en ny adskillelse i nationens tjeneste truer. Sønnen taler med sin kone om, at hendes forældre kan bo hos dem, så de kan blive en rigtig familie. Men hans hår er blevet karseklippet, han er ikke længere lærer som sin afdøde far, men soldat. Og man ved, at han er på vej til slagmarken, og fornemmer, at den evige adskillelse venter det unge par.

Scenen udtrykker en vis ambivalens over for krigstidens filmcensur. For nok var Ozu flere gange ved fronten som korporal, nok sad han selv i militaristernes censur-

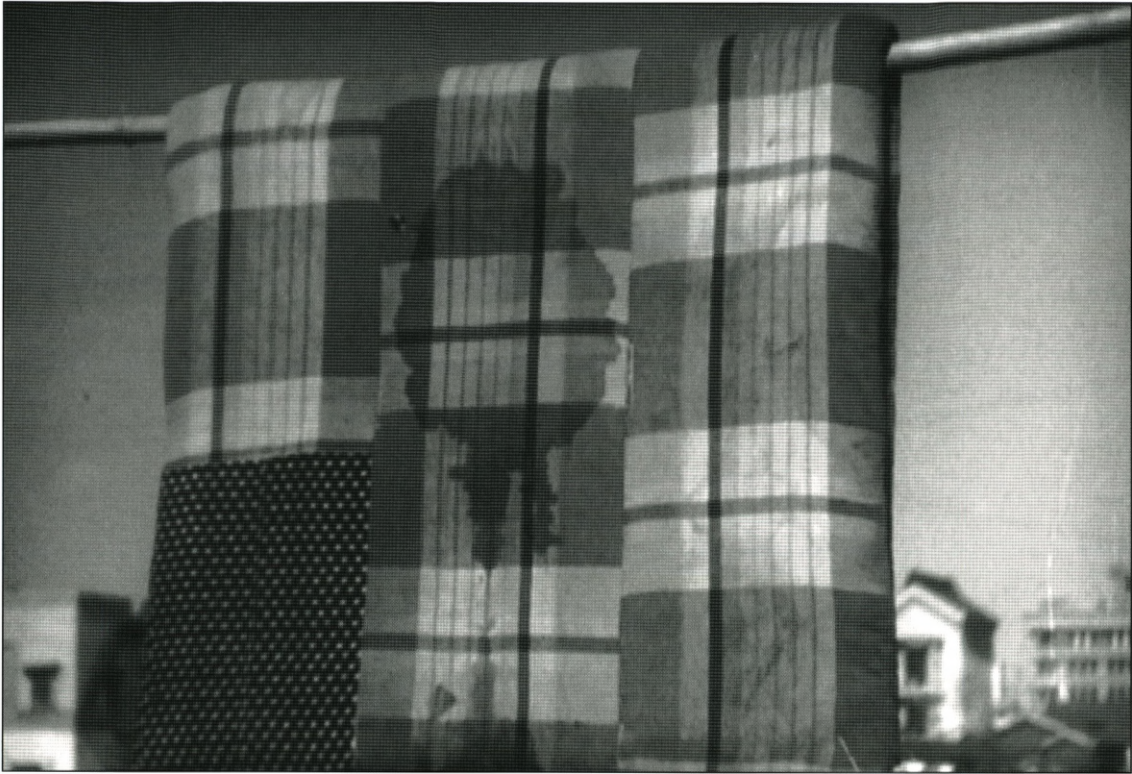
komité (Kurosawa 1982: 130-31), og nok hyldede han gennem mange af sine film både før og efter krigen de samme værdier, som stod centralt i det militaristiske regimes propaganda. Men efter flere år i felten fik han i 1939 afvist sit manuskript til filmen *The Flavor of Green Tea over Rice* (*Ochazuke no aji*), officielt fordi filmen ikke højstemt nok fejrede et ægtepars afskedsstund, før manden drog til fronten (Bordwell 1988: 291). Og han skrev et manuskript til en regulær krigsfilm, *The Land of Our Fathers So Far Away* (*Haruka nari fubo no kuni*, 1942), som heller ikke blev realiseret, fordi skildringen af soldaterlivet nok nærmest var en tand for beskidt realistisk til at have den ønskede propagandaværdi (High 2006: 199 ff.). Disse spændinger mærkes i *There was a Fathers* smertelige slutscene. Filmen insisterer på, at man skal ofre alt for nationen, men den viser også, at det påfører fader og især sønnen smerte, hvorimod Ozus anden krigstidsfilm, *Brothers and Sisters of the Toda Family* (*Todake no kyodai*, 1941), kolporterer en mere stringent nationalisme.

Den ambivalens, man kan spore i Ozus forhold til den japanske censur, voksede til direkte modstand imod de censorer, der kom til Tokyo efter Japans nederlag i august 1945 – de amerikanske. Det er et kapitel af den japanske filmhistorie, som jeg har beskrevet detaljeret andetsteds (Sørensen 2006, 2009), så jeg skal derfor begrænse mig til et ganske snævert fokus på, hvordan Ozus modstand imod den amerikanske censur kom til udtryk i hans brug af Japans vigtigste byer.

I Ozus første efterkrigsfilm, *Record of a Tenement Gentleman* (*Nagaya shinshiroku*, 1947), er det Tokyo som sønderbombet sortbørsmarked, der vises. Filmen gentager et tema, Ozu allerede introducerede i filmen *Passing Fancy* (*Dekigokoro*, 1933),

hvor en frændeløs pige, som 'adopteret' af en kvindelig barejer, er i begivenhedernes centrum. Men hvor *Passing Fancy* er sat i det pittoreske førkrigsdowntown-Tokyos smalle stræder, hvor husene ligger så tæt, at beboerne nærmest bor sammen og færdes familiært i hinandens hjem, er *Record of a Tenement Gentleman*s nabolag tydeligt mærket af krigen. Stemningen beboerne imellem er nogenlunde den samme hjertervarmt storfamilie som i *Passing Fancy*. Men de overlever på et eksistensminimum, sjakrer om sortbørsvarer, og så snart de bevæger sig uden for deres huse, er udsynet alt, alt for langt. Den tætte, lave by fra *Passing Fancy* er ganske enkelt brændt væk. Og oven på jorden ligger atter betonrør til byens kloaknet, klar til at blive gravet ned i den hovedstad, der nok en gang er under genopbygning.

Shitamachi – downtown – ser i denne film ud som førkrigens *shoshimin-geki*-forstæder. Og skuespillerinden Choko Iida, som er den barejer, der næstekærligt tager den frændeløse pige til sig i *Passing Fancy*, er også kvinden, der modvilligt surmulende tager sig af den forældreløse dreng Kohei i *Record of a Tenement Gentleman*. I efterkrigsbyen, hvor forældreløse drenge præger bybilledet, trækker kvarterets beboere ganske enkelt lod om, hvem der skal døje med lille Kohei. Og når Kohei tisser i sengen om natten, tvinger hun ham til at vifte *futon*en tør på et tørrestativ bag huset. Her ses han sørgmodigt viftende flere gange i filmen, hver gang med udsyn til en brandtomt bag huset. *Futon*en ligner, som Fowler (2001: 282) har påpeget, umiskendeligt det amerikanske flag. Og tispлетten har form som en paddehattesky (Sørensen 2006: 132). Koheis navn består af skrifttegnene for 'stor' og 'fred' (Izbicki 1997: 189, note 188), så der er tydelig ironisk adressat på Ozus skildring af efterkrigstidens so-



Uran eller urin, flag eller futon. *Record of a Tenement Gentleman (Nagaya shinshiroku, 1947, instr. Yasujiro Ozu).*

ciale og materielle armod. De, der kastede bomberne over Japans byer, er skyld i elendigheden.

I *A Hen in the Wind (Kaze no naka no mendori, 1948)* får Ozus elendigheds-skildring nok en tak. Filmen fortæller historien om en ung mor (Kinuyo Tanaka), som må prostituere sig for at skaffe penge til medicin til sin lille søn. Faderen er ikke vendt hjem fra krigen. Men da han gør det, og erfarer, hvad hun har gjort, tæver og voldtager han hende. Filmen er Ozus absolut sorteste og matcher den menneskelige forarmelse og brutalitet med billeder af den smadrede by, så man nærmest føler sig hensat til en af samtidens tyske *Trümmerfilme*.

I løbet af 1948 blev amerikanerne så pernittengrynede, at de slog ned på enhver

hentydning til krig og besættelse, allerede når filmene blev fremsendt som synopsen (Sørensen 2006: 88 ff.) Man måtte ikke filme noget, der kunne alludere til hverken krigenes ødelæggelser eller besættelsesmagtens tilstedeværelse. Selv billeder af romanske bogstaver gjorde censorerne ophævelser imod.

I *A Hen in the Wind* filmer Ozu den repatrierede soldat, spillet af Shuji Sano, på en, for Ozu, usædvanlig lang *on location*-udflugt i Tokyos luderkvarter. Her ses Sano, indstilling efter indstilling, gå gennem gader med bunker af murbrokker, forvredne jernrør fra bombede skorstene, udbrændte busser og de efterhånden gammelkendte kloakrør. På et tidspunkt filmer Ozu ham gennem et tydeligt bombet og brændt skorstensrør. Og det var der ikke

mange, der slap af sted med i 1948.

På trods af censuren vises både krigs-ødelæggelser og et overgangsshot af to bygninger nær Tokyos hovedstrøg, Ginza, med påmalede reklamer for de amerikanske tidsskrifter *LIFE* og *TIME* i kæmpestore, hvide romanske bogstaver, som skar i øjnene i en film, der så kulsort på både livet og tiden. Hvordan Ozu slap af sted med dét, er lidt af en gåde. En forklaring kan være, at han og Shochiku bestak censorerne, som det sandsynligvis var tilfældet med *Record of a Tenement Gentleman* (Hirano 1992: 281-82, note 82).

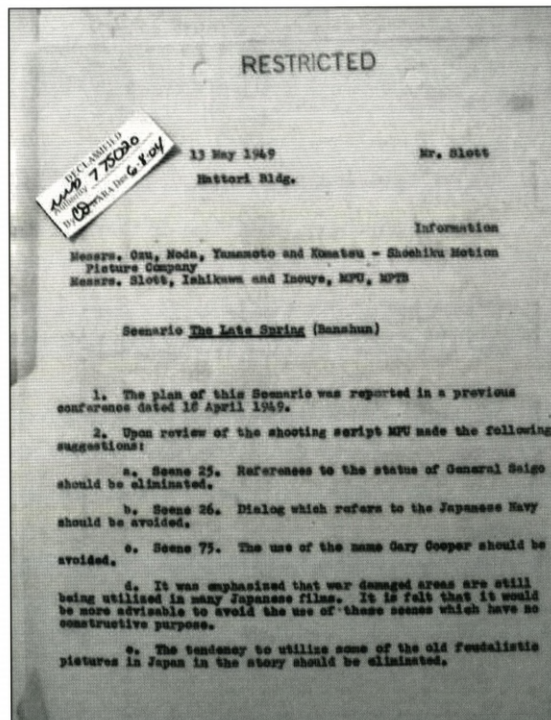
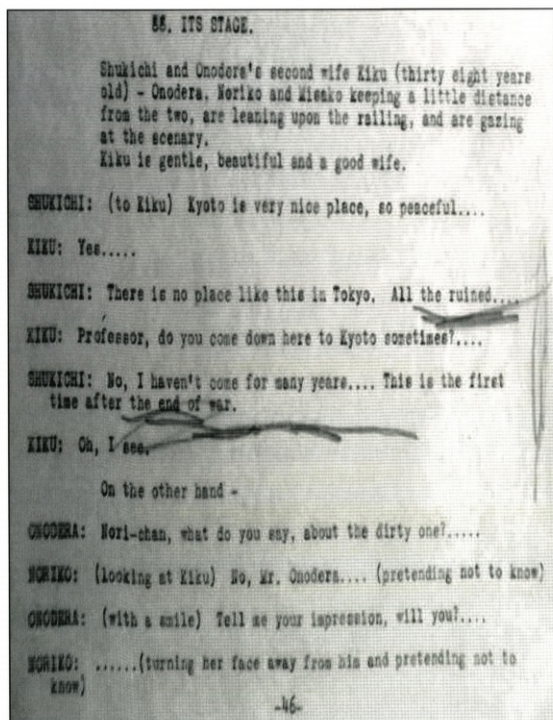
Den 'støvede' by. I efteråret 1947 skrev Ozu og hans manuskriptforfatter Ryusuke Saito, som også havde skrevet manus til *A Hen in the Wind*, på filmen *The Moon has Risen* (*Tsuki wa noborinu*). Ozu realiserede

aldrig selv filmen, men manuskriptet er interessant i denne sammenhæng, fordi det introducerer en geografisk rollefordeling – en slags værdihierarki – mellem Japans vigtigste byer, som skulle gøre sig gældende i flere senere Ozu-film.

Historien omhandler en familie, som bor i Nara – Japans første egentlige hovedstad og kejserby (710-784). Den gamle familiefar har to døtre, som begge vælger at rejse til Tokyo for at være sammen med deres kærester – ugifte og uden at indhente faderens accept af deres forehavende. (Sørensen 2006: 136 ff.).

At indgå i parforhold eller ægteskab var i førkrigs-Japan et familieanliggende, som oftest blev afgjort af familiefaderen. Om de unge var forelskede, endsige kendte hinanden, var mindre afgørende, end om deres tilkommende nu var et passende parti. Og

Manuskripterne til *The Moon has Risen* (*Tsuki wa noborinu*, 1947) og *Late Spring* (*Banshun*, 1949) med censorernes understregninger.



Ozus apartheid-tog. *Late Spring* (Banshun, 1949).

ofte ville familiemedlemmer agere mellem-mænd m/k og arrangere stævnmøder, *miai*, mellem de vordende ægtefolk. Denne form for arrangeret ægteskab blev underkendt af en ny lov, som okkupationsmagten pressede igennem i januar 1948 – altså samtidig med, at Ozu og Saito skrev på manuskriptet til *The Moon has Risen*. Nu kunne unge over tyve frit indgå ægteskab, kvinder kunne også arve og søge skilsmisse – alt i alt et grundskud til den traditionelle japanske storfamilieform, *ie*, som gav patriarken næsten uindskrænket magt over sine familiemedlemmer.

I *The Moon has Risen* siger den gamle patriark mod historiens slutning, da hans døtre er rejst, den klassiske resignerende Ozu-replik, som altid siges, når tingene går en imod: *Shiyoo ga nai*: 'det er der ikke

noget at gøre ved', og fortsætter sin replik med at kalde Tokyo et 'støvet' sted, som unge mennesker elsker (ibid: 139). Termen for 'støvet' i det japanske manuskript, *hokkorippoi*, er understreget af censorerne, hvilket betød, at her var noget, de ikke brød sig om. Givetvis fordi en by, der er blevet bombet, støver ganske gevaldigt. Og samtidig viser det engelske manuskript, at censorerne havde oversat termen til 'dirty' og var bekymrede over den fejring af det traditionelle Nara med dets mange tempel, som også indgår i manuskriptet. De så ganske enkelt en modsætning mellem det smukke, ophøjede gamle Japan (Nara) og det moderne, beskidte, bombede Japan i Tokyo, hvor unge piger føjtede ugifte rundt med deres kærester, uden at deres fædre havde lovhjælp til at gribe ind. Altså en

implicit kritik af den nye lovgivning – og i en lidt bredere optik af den tvangsdemokratisering, Japan var underlagt af de amerikanske besættere.

I *Late Spring* (*Banshun*, 1949) udvider Ozu denne modstilling med endnu to byer: Kyoto, som var hovedstad og kejserby fra 794 til 1185, og Kamakura, som husede det efterfølgende shogunat fra 1185 til 1333. Så filmen opererer med fire byer: Kyoto, Kamakura, Tokyo og Nara – de fire vigtigste byer i japansk historie, hvis man ser bort fra Hiroshima og Nagasaki, som der var censur-forbud imod at nævne. Igen er vi hjemme hos en gammel, enlig far (Chishu Ryu), der har bøvlt med sin giftefærdige datter, som tanten (spillet af Haruko Sugimura) hjælper med at få afsat. De bor i Kamakura – hvor Ozu ligger begravet – men denne gang lykkes det familien at få datteren Noriko (Setsuko Hara) til at indgå arrangeret ægteskab. Da ægteskabet er besluttet, drager Noriko og hendes far på en sidste udflugt til Kyoto. Den gamle kejserby etableres med et shot ud over byens mange templer. Og snart hører man faderen udbryde, at ”Kyoto er et rart sted, ikke så støvet som Tokyo.” Ordet for ’støvet’ i filmens dialog er det ’hokkorippo’, som Ozu fik bortcensureret fra en næsten identisk scene i *The Moon has Risen*. Men i det manuskript til *Late Spring*, Ozu forelagde for de amerikanske censorer, var det ikke ’støvede Tokyo’, men Tokyo med ’alle dens ruiner’ den gamle far sammenlignede med. Den linje er strøget af censuren i manuskriptet (ibid: 151).

Det viser, at Ozu vedholdende afsøgte grænserne for det aktuelt tilladelige. Og fik han ikke lov at kalde Tokyo ’støvet’ i den ene film, forsøgte hans sig med ’i ruiner’ i den næste. Og da det ikke slap igennem, prøvede han så ’støvet’ igen – og slap af sted med det. Men ikke nok med det. Også

Ozus etablering af Tokyo og den måde, hvorpå han knytter særligt ’ujapanske’ (læs: vestlige/amerikanske) værdier til byen, springer i øjnene i denne film, selv om det naturligvis måtte gøres indirekte for ikke at blive præcensureret.

Da han første gang etablerer hovedstaden i filmen, tager Noriko og hendes far til byen med toget fra Kamakura. Ozu klipper i denne sekvens skiftevis mellem deres samtale i toget til toget set fra jernbaneterrænet og toget fotograferet af en kameramand, der tydeligvis har hængt ud ad vinduet. Samtalen i toget viser, at Noriko er en traditionel, velopdragen datter, som afslår faderens tilbud om, at hun kan tage hans sæde, da togvognen er overfyldt. Vi ved, at hun lider af en sygdom, og måske det er derfor, faderen mener, at hun har brug for at sidde. Vi ved også, at hun skal til byen for at købe kravetøj til faderens skjorter, og at hun reparerer hans tøj – i efterkrigstidens armod, rationering og vareknaphed måtte selv aldeles udslidt tøj repareres. De eksteriøre shots viser, at én – og kun én – af togvognene har en bred, hvid stribe malet på siden, og de shots, hvor kameramanden hænger ud ad vinduet, filmer langs siden på netop dén togvogn. Togvogne med hvide striber på siden var forbeholdt besættelsesmagtens personale, så vi har altså Noriko og hendes far i et ’apartheid-tog’, hvor det var forbudt at gå en vogn frem i toget for at finde plads. Det har givet også været forbudt at filme den togvogn, men det blæste Ozu på – og slap af sted med, givetvis fordi filmen havde premiere i september 1949, hvor amerikanerne var ved ad indfase den japanske censurkomité, EIRIN, og løsnede grebet om filmcensuren en anelse.

Da toget nærmer sig Tokyo, ses de vanlige gastanke og skorstene, og sekvensen slutter med et billede af Hattori-bygningen.

Denne bygning er Tokyos hovedstrøg, Ginzas vartegn. I første indstilling ses bagsiden af bygningen, og man kan i baggrunden se den samme facade med den malede reklame i romanske bogstaver for *LIFE* og *TIME*, som Ozu også filmede i *A Hen in the Wind*. Men denne gang er flere markører for vestlighed indlemmet i billedbeskæringen, for ved siden af ligger, som skrevet står på facaden, igen med store romanske bogstaver: BIBLE HOUSE. Så klipper Ozu om til forsiden af Hattori-bygningen med dens karakteristiske klokketårn. Indstillingen er optaget fra et første- eller andensals vindue i en bygning over for Hattori-bygningen, og beskæringen ligger præcis således, at Hattori-bygningens stueetage er skåret af i billedets bund.

Med dette skud slår Ozu flere anti-amerikanske fluer med ét smæk. For i Hattori-bygningens stueetage lå i 1949 den amerikanske hærs 'Post Exchange', i daglig tale 'the PX' – det sted, hvor amerikanske soldater bl.a. kunne købe varer hjemmefra. Varer, som ingen japaner kunne købe, fordi der – i lighed med den hvidmalede togvogn – kun var adgang for besættelsestroppe. Den måtte man naturligvis hverken nævne eller filme, hvad Ozu så drilagtigt gjorde, så snart okkupationen ophørte i 1952.

Her startede han sin reviderede version af den af den japanske førkrigscensur forkastede *The Flavor of Green Tea over Rice* med en biltur, hvor filmens hovedperson højlydt beder chaufføren ”dreje til højre

Hattoribygningen med stueetage få måneder efter besættelsesmagtens hjemrejse.
The Flavor of Green Tea over Rice (Ochazuke no aji, 1952).



ved PX'en". Og så klipper Ozu til præcis det samme shot af Hattori-bygningen som i *Late Spring*, filmet fra det samme nabo- hus, men denne gang er noget af stueeta- gen synligt. I *Late Springs* besatte samtid udgjorde PX'en enhver samtidig japansk shoppers drøm; her var de varer, man ellers kun fandt på det sorte marked – solgt vi- dere af amerikanske soldater. Og da Noriko er stået af toget, får vi at vide, at hun er på jagt efter synåle, som hun må tage helt til Ueno for at købe – fokus er igen rettet imod vareknaphed.

Summa summarum: hun må stå op det meste af vejen til Tokyo, selv om hun er svagelig, og hun kan ikke bare sætte sig i den næste togvogn. Hun kan heller ikke shoppe det sted i Tokyo, hvor Ozu sætter hende af toget i filmen – ikke, hvor han sætter hende af i det præcensurerede ma- nuskrift, hvor Hattori-bygningen sympto- matisk nok ikke er nævnt med et ord, selv om samme manuskript ellers er ganske rundhåndet med navne på filmens øvrige autentiske geografiske locations (ibid: 158). Men den location kunne Ozu ganske en- kelt heller ikke nævne for de amerikanske censorer, for de havde til huse i ... Hattori- bygningen!²

I maj 1949 var Ozu og hans manuskript- forfatter, Kogo Noda, til møde om filmens manuskript i Hattori-bygningen, hvor cen- sorerne bl.a. besværede sig over, at manu- skriptet forherligede billeder af det gamle, 'feudale' Japan, og forbød Ozu at referere til krigsødelæggelser (ibid: 150). Kort tid efter har Ozu så filmet ind ad vinduerne til de selv samme censorer. Lige i centrum af den by, han havde fået forbud mod at beskrive som et sted med mange ruiner, men måtte nøjes med at kalde 'støvet'. Ydermere havde han fået sløjft en scene, der viste børn, som spillede baseball på en af byens utal- lige brandtomter. Baseball-scenen var ty-

deligvis også ment som et slag i ansigtet på de amerikanske censorer, som opmuntrede japanske filmskabere til at vise lige netop baseball for at fremme sund amerikansk kultur og lære japanerne *fair play*. Men den gik altså ikke.

Til gengæld indlejrede Ozu en struktur af steder i filmen – en struktur, som pla- cerer Tokyo nederst på ranglisten som et 'støvet' sted, hvor censorerne bor, og hvor man ikke kan købe ind, hvor man vil; en by, man må stå op i toget for at komme til, fordi man er tvunget til at rejse med 'apartheid'-tog, og hvor samtidens ungdom opfører sig utilbørligt moderne.

Det sidste ses i filmens første del, hvor Norikos ægteskab endnu ikke er besejlet. Her har hun et stævnemøde med sin fars assistent i netop Tokyo. Selv om han allere- de er forlovet og burde vide bedre, inviterer han Noriko til en koncert i Tokyo – vestlig klassisk musik, forstås. Men Noriko tøver, som den anstændige pige hun er. Og den amoralske assistents navn? Hattori! – hvad ellers?

Norikos bedste veninde, Aya, forstærker dette negative billede af ungdommens og amerikanernes Tokyo. Hun går i bukser, hun har indgået moderne – uarrangeret – ægteskab, og er naturligvis blevet skilt hurtigt – på egen foranledning. Hun ernæ- rer sig som stenograf – på engelsk, som det siges. Og hun bor i et hus, som er vestligt indrettet med stole og borde. Hjemme hos Noriko i Kamakura sidder man mesten- dels på gulvet. Går man ud, er det enten til japansk teceremoni som i åbningsscenen, eller for at se et noh-drama – her er ingen vestlige klassiske koncerter. Men Kama- kura ligger alligevel så tæt på Tokyo, at Aya kommer på uanmeldt besøg, hvor hun kun formår at sidde på gulvet i få minutter, før hendes ben sover. Så uvant er hun med traditionel japansk levevis.

Så Kamakura ligger på en tredjeplads i Ozus værdihierarki – og i kronologien over Japans hovedstæder, i øvrigt. På en andenplads ligger så Kyoto, der – som allerede nævnt – er meget rarere end Tokyo. Og endelig har vi så Nara, Japans første hovedstad, som man kun kan drømme om. Det gør faderen under hans og Norikos sidste udflugt, inden hun løser medlemskab til sin vordende mands husholdning ved at indgå det arrangerede ægteskab, som amerikanerne ønskede sig afskaffet. Faderen nærmest sukker, at det kunne have været godt også at besøge Nara – gå endnu længere tilbage i historien. Men de rigtig gode gamle dage synes altså uden for rækkevidde i *Late Spring*, selv om det lykkes at få bortgiftet Noriko på gammeldags facon.

Denne struktur af steder er historisk tidsbunden, den indikerer ikke bare en længsel efter at komme ud på landet, hvor der ikke er så mange amerikanere. For tidligt i filmen tager Ozu faktisk på landet. Han filmer en cykeltur, hvor Noriko og Hattori tager til stranden. Turen foregår til munter musik, indtil de unge kommer til en bro, hvor der står et skilt, der på engelsk angiver, at broen kan bære 30 tons – altså nyttig information for engelsksprogede chauffører i militære lastbiler eksempelvis. Og lidt nede ad vejen dvæler Ozus kamera meget længe ved nok et skilt – en Coca-Cola-reklame – mens den muntre musik går først i mol, så ganske i stå. Så selv ude på landet gør tidens tegn sig gældende.

Og inde i Tokyo etableres flere steder også ved de skilte, der hænger på facaderne. Afmålt, nemt og hurtigt, uden at nogen kan nå at skubbe til kameraet. Noriko og Hattoris stævnmøde foregår på Balboa Tea & Coffee-shop, skrevet på engelsk, hvorimod Norikos noget mere dydige møde med en ven af familien foregår på Takigawa-baren – skiltemalet med

skriftegn. Og sådan kunne jeg blive ved; hele filmen er struktureret over disse modsætninger mellem det rene og traditionelle og det lidt tvivlsomme og af besættelsesmagten først bombede, siden tvangsmoderniserede Japan. Og selv om Ozu, som påpeget af Bordwell (1988) og Thompson (1977), gennem hele sin karriere brugte referencer i sine film til amerikansk kultur, både visuelle og til tider musikalske, så er måden, han strukturerer dem på i sine okkupationsfilm, ikke til at tage fejl af – den historiske kontekst tilfører eksempelvis Cola-skiltet kontant kritisk brod, hvad hverken Bordwell eller Thompson ser eller anerkender.

Tokyo Stories. At Ozu ikke var nogen forbenet forkæmper for det gammelpatriarkalske Japan, amerikanerne forsøgte at tvangsreformere, fremgår af den næste film i dét, Robin Wood har kaldt Ozus 'Noriko-trilogi' (Wood 1998: 94), *Early Summer* (*Bakushu*, 1951). Her repeterer og varierer Ozu de samme elementer, som han introducerede i manuskriptet til *The Moon has Risen* og filmatiserede i *Late Spring*. Men det er, som om Ozu i sine film fra 1950'erne gradvist bliver mere afbalanceret, måske nærmest resigneret, i sine kritiske paralleller mellem steder og grader af vesternisering/modernisering.

Han bevæger sig fra at bruge byen som brand for Shochiku, til senere at anvende byskildringen – eller fraværet af byskildring – til at underminere de japanske militaristers ønske om at se den kejserlige hovedstads pomp. Og siden bruges bybilleder til at omgå den amerikanske censur og kritisere besættelsesmagten. Her i de tidlige 50'ere når vi et stadie i Ozus karriere, hvor det moderne mødes med resigneret og nuanceret mild kritik.

Det begynder med *Early Summer*, som

atter har ægteskabsindgåelse som centralt tema. Atter er det Chishu Ryu, der spiller patriark, og Setsuko Hara i rollen som Noriko, der gerne snart skulle giftes – på den ene eller den anden måde. Familien bor atter i Kamakura og tager pendlertoget ind til Tokyo. Og nok en gang har vi Haruko Sugimura i rollen som Kirsten Gifttekniv. Men hvor Ryu i *Late Spring* spiller en kærlig far, som helst ikke vil tvinge sin datter til arrangeret ægteskab, spiller han i *Early Summer* Norikos sure storebror, som går mere brutalt til problematikken. Og taber – velfortjent. For Noriko ender med at afslå familiens foretrukne gom, og gifter sig af kærlighed og egen vilje med en barndomsven. Så nogen unuanceret hyldest til den feudale patriark finder vi altså ikke i Ozus univers.

I Ozus sidste film med Tokyo i titlen, *Tokyo Twilight* (*Tokyo boshoku*, 1957), går Chishu Ryus karakter så vidt som til at undskylde over for datteren, Setsuko Hara, at han tvang hende til at indgå det arrangerede ægteskab, hun midlertidigt er flygtet fra. Og da Haruko Sugimura nok en gang agerer tante og gifttekniv for familiens anden datter, går det helt galt. Hun er gravid med sin slyngel af en kæreste, får en hemmelig abort og ender med at kaste sig ud foran modernitetsmarkøren *par excellence* i Ozus film – et tog. Hun er i øvrigt i lære som stenograf – på engelsk.

I *Early Summer* hierarkiserer Ozu – som i *Late Spring* – mellem Kamakura, Tokyo og denne gang Yamato – egnen omkring Nara, hvor den stolte – og af modernitet og fremmedhed ubesmittede – japanske civilisation grundlagdes. Filmens mest *sleazy* karakter, Norikos chef Satake (Shuji Sano), er en mand fra Tokyo, som foreslår unge piger at gå med på sushi-bar og ”få en god lang rulle”. Det er i Kamakura, Noriko bryder med både familie og tradition. Og det

er i Yamato, sagaen slutter. Her må bedste-forældrene flytte hen, da Noriko gifter sig og derfor ikke længere bidrager til husholdningens økonomi. Det er en skæbne de gamle modtager med det sædvanlige resignerede ”shiyoo ga nai”. I slutscenen sidder de gamle og ser ud over den mytologiske Yamato-slette, hvor rismarkerne bølger i vinden, og en brudefærds-procesion vandrer ud imod horisonten. ”Vores familie er spredt for alle vinde,” sukker bedstefaderen, og bedstemor svarer: ”Ja, men vi har været lykkelige.” Filmens sidste indstillinger dvæler ved risen og de lave bondehuse, mens vemodig musik toner frem. Det er stråttækt nationalromantik af nærmest Morten Korch'sk tilsnit.

Sidste film i 'Noriko-trilogien' er *Tokyo Story*, hvor Setsuko Hara som Noriko står som eksponent for alt det gode, der er gået tabt på grund af amerikanernes tvangsmodernisering af Japan og japanske familiestrukturer. Filmen er så berømt og gennemanalyseret, at jeg i denne sammenhæng skal begrænse mig til et ganske snævert fokus på byskildringen.³

Bedsteforældrene i filmens fokus bor i det landlige Onomichi og tager ind til Tokyo for at besøge deres voksne børn. På vejen stopper de i Osaka hos deres yngste søn, Keizo. Turen til Tokyo ender som en ydmygelse for de gamle, for ingen af deres børn har tid eller lyst til at tage sig af dem. Kun Noriko, der var gift med deres søn, som blev dræbt under krigen, viser dem respekt og gæstfrihed. Hun tager dem med på en sightseeing-tur, hvor man mærker, hvor fremmede de to gamle er i den by, der er ”så stor, at farer man vild, finder man aldrig hinanden igen,” som bedstemoderen bemærker.

Busturens første sight er det kejserlige palads, og her degraderer Ozu rigets centrum til en turist-seværdighed. Ti år

tidligere havde en sådan fremstilling været utænkelig.⁴ Men tiderne skifter, som det utrætteligt siges, for næste stoppested er ... Hattori-bygningen. Og da den ældste datter, Shige (Haruko Sugimura), vægrer sig ved at have sine forældre boende nok en nat, må bedstemoderen overnatte hos Noriko, og bedstefaderen opsøger gamle venner fra Onomichi. Men heller ikke her er han så velkommen, at han bliver tilbudt logi, hvilket egentlig ikke kan overraske, da 'vennen' har boet i Tokyo i sytten år og hedder ... Hattori.

Besøget i Tokyo ender med at tage livet af bedstemoderen. Hun bliver syg på hjemvejen. Børnene haster til hendes dødsleje i Onomichi, hvor de gamles sidste hjemmeboende, datteren Yoko, introduceres. Hun raser over sine 'egoistiske' store søskende fra Tokyo, som ikke kan komme hurtigt nok hjem efter begravelsen med deres hastigt tilgramsede arvegods. Og Noriko smiler smerteligt og fortæller, at sådan er livet, hun selv bliver måske også sådan en dag. Men hun er det ikke endnu. Hun bliver ved sin svigerfars side i Onomichi et par dage. Og han belønner hende med bedstemoderens ur, som hun sidder med i toget på vej tilbage til Tokyo.

Byrollefordelingen her er lige så klar som familiemedlemmernes roller. Tokyo er et sted, der har korrumperet de to ældste søskende – de har nok i sig selv og deres karrierer. Keizo fra Osaka indtager en mellemposition. Han kommer ganske vist for sent til moderens dødsleje på grund af sit arbejde, men han er tydeligt ked af det og udsiger det konfucianske diktum, at "man skal ære sine forældre, mens man har dem." Yoko, den hjemmeboende datter, er benhård i sin afvisning af sine Tokyo-søskende, men hun er også ukendt med og ufordærvet af Hattori-bygningens slagskygge. Og så er der Noriko, som nok

bor fysisk i Tokyo, men som stadig opfører sig som svigerdatteren i den traditionelle storfamilie, *ie*. Hun er sine svigerforældres trofaste tjener, selv om hendes mand, deres søn, er død. I hende lever den *ie*-tradition, amerikanerne få år forinden havde afskaffet, videre. Og det er hende, der med bedstefaderens symbolske gave, uret, bærer bedsteforældrenes tid videre i det tog, der bruser af sted, tilbage til Tokyo.

Bommen går ned. På jernbanestationen i Kitakamakura (Nord-Kamakura), som går igen i både *Late Spring* og *Early Summer*, står et skilt, som fortæller, at en af stationerne mellem Kamakura og Tokyo er Ofuna. Hertil flyttede Shochiku-studierne i 1936, hvor Kamata-produktionen blev lukket ned. Så Ozu tilbragte de sidste år af sit arbejdsliv ved denne station mellem krigerkastens første hovedstad, Kamakura, og modernitetens japansk-amerikanske højborg, Tokyo.

Det er disse modpoler, som vedholdende brydes i Ozus sene film, og i det bryderi fremstår Ozu aldrig sort-hvid; der er altid en brist, et twist eller en ny nuance i hans utallige repetitioner af kendte temaer, *locations* og karakterer. Og alene det, at samfundsudviklingen raser af sted, giver selv minutløse gentagelser en ny klangbund, ny betydning.

Det kan til tider være vanskeligt at fange nuancerne og afbalanceringen af karaktererne. I den scene i *Tokyo Story*, hvor bedstefaderen og hans gamle venner fra Onomichi går på druk og begræder og fordømmer deres egne børn specifikt og nutidens ungdom generelt, er der indlejret en – for et vestligt publikum – næsten usynlig grund til, at børnene måske ikke har lyst til at leve som forældregenerationen. Og måske ret beset heller ikke bør følge forældrenes eksempel. For Chishu Ryus milde

bedstefar var, fremgår det, leder af skolekomitéen i Onomichi, hans 'ven' Hattori arbejdede for det lokale bureaukрати, og den mest usympatisk skildrede af de tre, Numata, var politibetjent. Alle tre vigtige figurer i det magtapparat, som påtvang befolkningen de militaristiske værdier og forordninger, der ledte til Japans nederlag og ødelæggelse (Keehn: 2003). Så når deres børn, som måtte genrejse landet og hovedstaden af asken efter deres forældres krig, måske ikke er dem helt venligt stemt, er der gode historiske grunde til det: efterregninger som blev udstedt generationerne imellem i overgangsfasen mellem det gamle Japan og det nye – mellem Kitakamakura og Tokyo.

Det er også ved Kitakamakura station, at bedstefaderen i *Early Summer* sætter sig, lidt træt, da Noriko har afslået arrangeret ægteskab og dermed forvist sine bedsteforældre, førkrigsgenerationen, til det mytologiske Yamato. Han sukker, pendlertoget suser forbi i baggrunden, og ved jernbanebommen ses et skilt, som på engelsk advarer om, at klokken, der skal advare folk imod det buldrende Tokyo-tog, er ude af funktion. En gammel kriger, som resigneret må vige tilbage for modernitetens fremmarch. Nøjagtigt som Ozu selv. Hvad skal man sige til det, hvis ikke *shiyoo ga nai?*

Noter

1. Det er en problematik, jeg har beskrevet detaljeret andetsteds (Sørensen 2006, 2009), og dele af artiklen er derfor en bearbejdning af tidligere forskning. Men der er også nyt at hente. For det er der, hver gang man ser, eller genser, en Ozu-film. En del af fornøjelsen ved Ozu er ganske enkelt, at på trods, eller måske nærmere på grund af hans mange gentagelser, dukker der konstant nye detaljer og nuancer op.
2. Kristin Thompson (1988) har analyseret sekvensen i detaljer som et belæg for påstanden om Ozus 'arbitrære stil' og hans legesyge brug af 'cutaways'. I både Bordwell (1988) og Thompsons optik gør Ozu brug af para-

metrisk stil, altså stilmønstre, som er der for deres egen skyld, ikke for at befordre egentlig betydning. Denne udlægning er jeg, som demonstreret her, aldeles uenig i. Sekvensen er propfyldt med subversiv betydning, Thompson ser det bare ikke. Nøjagtigt som Bordwell ikke ser Stars & Stripes med tis-paddehatte-sky i *Record of a Tenement Gentleman*, selv om han analyserer sekvensen detaljeret og ligefrem har aftrykt et billede af futonen. Årsagen mener jeg ligger i, at han fokuserer for snævert på at analysere formelle mønstre og samtidig køber den antagelse, Thompson præsenterer, ved at hævde, at Ozu omfavnede amerikansk kultur og vestlig modernisme i sine film.

3. Filmen er – mig bekendt – den eneste japanske film ud over Kurosawas *Rashomon*, der er udgivet akademiske antologier om. Se Desser 1997 og Richie 1972.
4. Nornes (2003: 85) beretter, at selv krigspropagandafilmen afstod fra at afbilde kejseren direkte. At præsentere kejserpaladset som blot en seværdighed og et 'åndehul' i Tokyos mylder er således ganske opsigtsvækkende i en film fra 1953.

Litteratur

- Anderson, Joseph og Richie, Donald (1959). *The Japanese Film: Art and Industry*. Tokyo, Charles E. Tuttle
- Barthes, Roland (1999). *I tegnenes vold*. København, Politisk revy. Først publiceret på fransk i 1970.
- Bordwell, David (1988). *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton, Princeton University Press.
- Desser, David (1997) (red.). *Ozu's Tokyo Story*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Fowler, Edward (2000) "Piss and Run. Or How Ozu Does a Number on SCAP". In: Washburn, Dennis og Cavanaugh, Carol (red.): *Word and Image in Japanese Cinema*. Cambridge, Cambridge University Press.
- High, Peter B. (2001) "Ozu's War Movie: Haruka nari no fubo non kuni". In: Gerow, Aaron og Nornes, Abe Mark (red.): *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*. Bloomington, Trafford Publishing.
- Hirano, Kyoko (1992). *Mr. Smith Goes to Tokyo: Japanese Cinema under the American Occupation 1945-1952*. Washington, Smithsonian Institution Press.
- Izbicki, Joanne (1997). *Scorched Cityscapes and Silver Screens: Negotiating Defeat and Democracy in Occupied Japan*. Upubliceret ph.d.-afhandling, Ithaca, Cornell University.
- Keehn, E.B. (2003). "Images of Aging: Ozu's

- Tokyo Story*". In: *JPRI Critique*, Vol. X No. 8, december 2003. http://www.jpri.org/publications/critiques/critique_X_8.html
- Kurosawa, Akira (1982). *Something Like an Autobiography*. New York, Vintage Books.
- Nornes, Abé Mark (2003). *Japanese Documentary Film: The Meiji Era Through Hiroshima*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Richie, Donald (1972) (red.). *Focus on Rashomon*. New Jersey, Prentice-Hall.
- Richie, Donald (1974). *Ozu*. Berkeley, University of California Press.
- Simmel, Georg (1903). "Storbyerne og det åndelige liv". In: Balling m.fl. (red.) (2006): *Den Moderne Kulturs Historie*. Gads Forlag, København.
- Sørensen, Lars-Martin (2006). *The Little Victories of the Bad Losers: Resistance against U.S. Occupation Reforms and Film Censorship in the Films of Yasujiro Ozu and Akira Kurosawa 1945-52*. Ph.d.-afhandling, København, Det Humanistiske Fakultet.
- Sørensen, Lars-Martin (2009). *Censorship of Japanese Films During the American Occupation of Japan*. New York, Edwin Mellen Press.
- Thompson, Kristin (1977). "Notes on the Spatial System in Ozu's Early Films". In: *Wide Angle* 1:4, 1977, s. 8-18
- Thompson, Kristin (1988). *Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, Princeton University Press.
- Wada-Marciano, Mitsuyo (2001). "Construction of Modern Space: Tokyo and the Shochiku Kamata Film Texts". In: Gerow, Aaron og Nornes, Abé Mark (red.): *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*. Bloomington, Trafford Publishing.
- Wood, Robin (1998). *Sexual Politics and Narrative Film. Hollywood and Beyond*. New York, University of Columbia Press.