



Pulse/Kairo (Kiyoshi Kurosawa, 2001)

Når gyset betragter os

Den japanske gyserfilm mellem tradition og fornyelse

Af Thure Munkholm

Når gyserfilmens internationale historie fremover skal skrives, vil det være umuligt at ignorere Hideo Nakatas effektive spøgelsesgyser *Ring* (*Ringu*, 1998). I et simpelt og atmosfærisk billedsprog fortæller den historien om en dødelig forbandelse, der spredes via en mystisk videooptagelse. Takket være en vellykket blanding af traditionsbevidsthed og fornyelse blev *Ring* ikke blot en international succes, men også det officielle startskud på en ny bølge af japanske gyserfilm – populært ofte kaldet *J-horror* – hvis primære fællestræk er, at de prioriterer atmosfære og uhygge højere end billige chokeffekter.

Hævngherrige spøgelseskommer med andre ord på mode, og *Ring* fik hurtigt selskab af

en lang række film, der forsøgte at overgå hinanden i gruopvækkende opfindsomhed og fortættet atmosfære. Blandt de mest vellykkede var Takashi Shimizus *Ju-on* (2000) og Kiyoshi Kurosawas *Pulse* (*Kairo*, 2001). Derudover er der en stærk understrøm af fatalisme i de nye japanske spøgelsesfilm, for når spøgelseserne én gang er vendt tilbage til jorden, stiller de sig ikke som deres vestlige kolleger tilfredse med blot at skræmme deres ofre. Det skal have dødelige konsekvenser. Her er der ingen snarrådige helte, der kan løse gåden og hæve forbandelsen.

Som den japanske gyserforfatter Koji Suzuki, der har leveret de litterære forlæg til Nakatas succeser *Ring* og *Dark Water*

(*Honogurai mizu no soko kara*, 2002), har forklaret, er grunden til, at japanske gyserfilm ofte slutter med en antydning af, at det overnaturlige hænger ved, at "japanerne ikke udelukkende betragter ånder som fjender, men som væsener der sameksisterer med denne verden" (cit. Kermode 2005: 30).

Spøgelser i bølger. Kigger man nærmere på spøgelsesets rolle i den japanske filmhistorie, kan man skelne mellem tre forskellige bølger: Før den aktuelle bølge var der en, der strakte sig fra 1950'erne til midt-60'erne, og før da en tidlig, kabukiinspireret bølge, der startede i slut-20'erne og fortsatte op i 30'erne.

De tre bølger falder i hver sin fase af den fantastiske films historie i Japan. Carlos og Daniel Aguilar og Toshiyuki Shigeta skelner i deres bog *Cine fantástico y de terror japonés* mellem en forhistorie, der strækker sig fra 1899 til 1945, en guldalder i perioden 1946-77 og en ny bølge, der strækker sig fra 1978 til bogens udgivelse 2001, men som endnu ikke har set sin afslutning. Disse faser dækker den fantastiske film i bred forstand (ved siden af gyserfilm og spøgelseshistorier gælder det science fiction- og monsterfilm såvel som mere perifere filmtyper i den fantastiske genre). Alligevel kan man som sagt inden for hver periode tale om en regulær opblomstring af gyser- og spøgelsesfilm, som vil blive diskuteret mere indgående i det følgende.

Gysets historie går naturligvis længere tilbage end til filmmediets fødsel. Allerede i de tidlige japanske folkeeventyr og religiøse myter vrirler det med spøgelser, ånder og andre overnaturlige væsener. Fra folkeeventyrene fandt de vej til teatret, og via teatret kom de flere hundrede år senere frem til filmen.

Kigger man på den japanske spøgelsesfilms historie mere specifikt, er der især én slags spøgelse, der går igen, nemlig de såkaldte *onryou*. Typisk er en *onryou* drevet af et simpelt hævnmotiv, og meget ofte er der tale om spøgelse af en kvinde, der i sin levetid blev så uretfærdigt behandlet, at hun vender tilbage fra de døde for at hævne sig.

Som teaterhistorikeren Richard J. Hand har påpeget, kan denne tematik spores tilbage til to forskellige typer af drama inden for *no*-teatret, nemlig hævnstykker (de såkaldte *shunen-mono*) og spøgelsesstykker (*shura-mono*). Men som Hand videre påpeger, er selve *no*-dramaets iscenesættelse (der består af minimale bevægelser udført af maskebærende karakterer) temmelig fjern fra den måde, vi i dag tænker dramatisk handling på, og den japanske spøgelsesfilm-tradition må på dette punkt siges at arve mere fra kabukiteatrets *kaidan*-stykker (fortællinger om det overnaturlige), der tilstræber at få det overnaturlige til at se naturligt ud.¹

I den første bølge af japanske gyserfilm er inspirationen fra teatret åbenlys; oftest er der ligefrem tale om filmatiseringer af eksisterende kabuki-stykker. Kabuki-spøgelsesfortællingen *Yutsuya kaidan* hører til de hyppigst filmatiserede og fortæller om en kvinde, der forrådes og dræbes af sin utro ægtemand. I sidste akt stiger hun op af graven i skikkelse af et spøgelse og tager hævn.

Men der findes variationer. I film som *Saga kaibyoden* (1937) og Shigeru Kitos *Arima neko* (1937) vender den forsmåede kvinde efter sin død tilbage som en sort kat (et motiv, der ligeledes kendes fra kabuki-stykker). Nogle gange tager katten hævn ved – som en anden vampyr – at drikke af sit offers blod, som det eksempelvis er tilfældet i *Kyobyoden* (1938). Op

gennem 30'erne og igen i 50'erne florerede spøgelseskat-filmene i så stort tal, at de kom til at udgøre en decideret sub-genre (Aguilar og Shigeta 2001: 45).

Den anden bølge. Den anden bølge af japanske gyserfilm, der strækker sig fra midten af 50'erne til midten af 60'erne, består i vid udstrækning af raffinerede udgaver af de tidlige kabuki-gysere, men heldigvis er der også plads til fornyelse.

Et af de væsentligste omdrejningspunkter for denne fornyelse er instruktøren Nobuo Nakagawa, der i samtiden var et forholdsvis ukendt navn uden for Japan. I Japan er hans status som en af de vigtigste gyserinstruktører til gengæld uanfægtelig. Op gennem 50'erne viste Nakagawa sig som en stor æstetiker med et fantastisk øje for kompositioner og ikke mindst farver. Hans film ligner drømme, der er på nippet til at briste og blive til mareridt, og på den måde er han med til at etablere det look, der kom til at stå som fællesnævner for den anden gyserbølge. Desuden er det hos Nakagawa, vi ser kvindelige spøgelse, der med et enkelt åbent øje synligt gennem lange lokker af sort hår betragter deres ofre – en ikonografi, som især *Ring* og *Ju-on* står i åbenlys gæld til.

Var Nakagawas spøgelseshistorier stilistisk banebrydende og smukt fortalte, var det dog ikke dem alle, der tematisk set rummede den store fornyelse. Helt i tråd med traditionen lavede han både spøgelseskat-film som *Ghost Cat Mansion* (*Borei kaibyō yashiki*, 1958) og en *Yutsuya kaidan*-filmatisering, der til gengæld er en af de bedste af slagsen nogensinde: *The Ghosts of Yotsuya* (*Tokaido Yotsuya kaidan*, 1959).

Parallelt med Nakagawas film bliver der i 50'erne og 60'erne produceret en hel perlerække af klassiske spøgelsesfilm. En af de

mest berømte er Masaki Kobayashis farveladegyser *Kwaidan* (*Kaidan*, 1964), der ligesom Nakagawas sene film lægger hovedvægten på at etablere en atmosfære ved hjælp af et nærmest surreelt, farvemættet univers. Filmen minder på det punkt om mange af de gyserfilm, der i samme periode blev skabt af Roger Corman i USA, af Hammer-studierne i England og af instruktører som Riccardo Freda og Mario Bava i Italien.

Spøgelserne hos Kobayashi er dog stadig af den gamle skole: De søger hævn over de mænd, der har begæret rigdom eller andre kvinder, mens de var i live. Dette element føjer et stærkt fatalistisk element til filmene, der i en vestlig optik kan minde om en tam version af den klassiske græske tragedie. Mændene straffes nemlig af overnaturlige kræfter, når de har handlet i modstrid med gældende familieidealer. I *The Ghosts of Yotsuya* straffes den mandlige hovedperson eksempelvis for at have dræbt sin kone, da hans begær har fundet andet afløb.

At hævn er nådesløs, fremgår ligeledes af den første episode af *Kwaidan*, den såkaldte 'Black Hair'-sekvens, hvor en ung samurai forlader sin fattige kone til fordel for en rig kvinde. Senere må han sande, at han har handlet i modstrid med sit hjerte, og da han endelig rejser tilbage til sin første kone, finder han hende i deres gamle hus, hvor hun sidder ved sin væv, præcis som da han forlod hende. Men henrykkelsen over at have genfundet sit livs kærlighed visner næste morgen, da han vågner og opdager, at det eneste, der er tilbage af hende, er hendes lange sorte hår. Herefter lider han som straf en smertefuld død.

Mord og moral. Kvindernes hævn er naturligvis forbundet til et grundlæggende moralkodeks. Kvindens afhængighed af

gemalen er ensbetydende med, at han har et enormt ansvar at leve op til, og gør han ikke det, bliver han straffet; der kan ikke rådes bod på anden vis. Det er også et centralt element, at ægtemanden inden afstraffelsen bliver konfronteret med konsekvensen af sine gerninger – således i *Kwaidan*, hvor den løsslupne ægtemand først må erkende, at han har været skyld i eks-konens død i fattigdom.

Det moralkodeks, mændene straffes ud fra, hører svundne patriarkalske tider til, og derfor var det også naturligt, at der ved siden af de traditionsbundne gyserfilm i 50'erne og 60'erne dukkede film op, der greb genren an på en ny måde.

Dette ses ikke mindst hos Kenji Mizoguchi, der i *En bleg og mystisk månes fortælling efter regnen* (*Ugetsu monogatari*, 1953) beskriver, hvordan et sammenfald mellem indre og ydre omstændigheder – mellem krig og begær – fører til opsplitelsen af to forskellige familier. En af ægtemændene indleder et erotisk forhold til en dæmon i skikkelse af en smuk kvinde, der som en anden sirene tryllebinder ham, så han glemmer alt om tage hjem til kone og barn. Da han endelig reddes af en præst og vender tilbage til sin landsby, finder han som ægtemanden i *Kwaidan* sin kone i færd med at udføre det samme arbejde, som da han forlod hende. Da han dagen efter vågner, finder han ud af, at konen i virkeligheden er blevet dræbt, og at det, han mødte den foregående aften, var hendes spøgelse.

Mizoguchis fortælling adskiller sig fra de klassiske spøgelseshistorier derved, at spøgelset hverken er forbundet til hævn eller til opretholdelsen af et moralkodeks. I stedet optræder spøgelset som en næsten melodramatisk pointering af, at manden har tabt sin tilværelse på gulvet.

En anden og mere radikal variation af

den klassiske spøgelsesfortælling kommer fra Mizoguchis assistent, Kaneto Shindo, der i *Onibaba* (1964) tager det klassiske forhold mellem hævn og moral op til genovervejelse. Filmen tager udgangspunkt i en buddhistisk fortælling om en vantro kvinde, der ved at iføre sig en dæmonisk maske vil forsøge at skræmme en rettroende. Som straf for denne gerning vokser masken fast til hendes ansigt, og hun må bede den rettroende om hjælp til at få den fjernet via bøn.

I Shindos version er tro blevet til begær og konflikten transponeret til en enlig mor, der tilsyneladende vil straffe sin svigerdatter for at begære en anden mand end hendes søn. Bag den moralske fernis er sandheden dog den, at hun selv drives af det samme begær som sin svigerdatter. Hun ifører sig ikke dæmonmasken for at skræmme sin svigerdatter til at holde sig på dydens smalle sti; hun gør det, fordi hun er grænseløst jaloux.

Onibaba kan, ligesom opfølgeren *Kuro-neko* (*Yabu no naka no kuroneko*, 1968), der er Shindos egen spøgelseskate-film, tolkes som en kritik af den klassiske kabuki-gysers forstokkede seksualmoral. Det overnaturlige benyttes ikke længere til at dæmme op for et løssluppet begær, men til at sikre dets frie udfoldelse; ved at omvende forholdet mellem det overnaturlige og håndhævelsen af den korrekte opførsel benytter Shindo genrekritikken som et refleksivt fundament for en mere grundlæggende dialog med samtidens seksualmoral. På sæt og vis står han på den måde i lige så stor gæld til de klassiske japanske fortællinger om det overnaturlige, som han er påvirket af samfundsengagerede instruktørkolleger som Nagisa Oshima og Shohei Imamura.

Bølgebryderen Ring. Hvor Nakagawas



Ring (Hideo Nakata, 1998)

film primært var forbeholdt et japansk publikum med hang til uhygge, blev film som *En bleg og mystisk månens fortælling efter regnen*, *Onibaba* og *Kwaidan* internationalt mødt med stor opmærksomhed. Filmenes succes bidrog til, at flere og flere producenter turde binde an med at lave gyserfilm, og på den måde var de med til at etablere den anden bølge af japanske gys.

Genrebølger kan ofte føres tilbage til en eller få films succes. Således ville den aktuelle tredje bølge af japanske gyserfilm være utænkelig, havde det ikke været for *Rings* internationale sejrs-gang. Uden *Ring* havde Takashi Shimizu ikke fået mulighed for at genindspille sine to lavbudget-gysere *Ju-on* og *Ju-on 2* (begge 2000), der oprindeligt blev optaget på video, i en rigtig biograf-

version. Uden *Ring* havde den genreudfordrende instruktør Kiyoshi Kurosawa ikke fået mulighed for at arbejde med sit hidtil største budget på spøgelsesgyseren *Pulse*, og uden *Ring* var vi sikkert også blevet sparet for den bitre bismag af mislykkede kopiprodukter, der uundgåeligt følger i slipstrømmen på en kæmpesucces.

Men markerer *Ring* den tredje bølges gennembrud og fortsatte satsningsområde, er den dog ikke bølgens udgangspunkt. Snarere skal filmen ses som højdepunktet af en bølge, hvis historie kan følges år tilbage, og hvis virkning stadig kan mærkes.

Forfatterne til *Cine fantástico y de terror japonés* fører således den tredje gyserbølge tilbage til 1989. Og interessant nok lader de ikke udgangspunktet være film som Kiyoshi Kurosawas *haunted house*-gyser



Cure (Kiyoshi Kurosawa, 1997)

Sweet Home (*Suito homu*, 1989) og Shinya Tsukamotos eksperimenterende tekno-gysere *Tetsuo – The Ironman* (*Tetsuo*, 1988) og *Tetsuo II: Body Hammer* (1992). Det, der ifølge de tre forfattere først og fremmest er kendetegnende for den tredje japanske gyserbølge, er de nye instruktørers globale inspirationskilder: "Uden helt at glemme kabuki-arven var de nye genrekonger snarere mærket af Stephen King, Dario Argento og David Cronenberg." (p. 180).

Der er god mening i at anskue folkene bag den nye bølge som instruktører, der snarere end blot at kigge tilbage i den japanske filmhistorie har fundet deres forbilleder på den anden side af kloden.

Eksempelvis er Kurosawas *Sweet Home* en meget direkte hyldest til amerikanske gyserfilm fra 70'erne, og som det ofte er påpeget, havde Tsukamoto set mere end blot en enkelt Cronenberg-film, inden han satte sig for at instruere *Tetsuo*. I samme spor kan man pege på, at *Ring* næppe havde set ud, som den gør, hvis det ikke havde været for Tobe Hoopers *Poltergeist* (1982), hvad enten det så skyldes Nakata selv eller forfatteren bag det litterære forlæg, Koji Suzuki.

Som et vigtigt bindeled til den amerikanske genrefilm står Kiyoshi Kurosawa. Sideløbende med sin instruktørgerning holdt han i slutningen af 80'erne og starten af 90'erne forelæsninger om amerikanske

genrefilm ved universitetet i Tokyo, og blandt hans tilhørere var en hel række af den nye bølges instruktører, heriblandt Hideo Nakata og Takashi Shimizu. Genem forelæsningerne blev de opildnet til at tage gysergenren alvorligt, og Kurosawa beretter selv, hvordan et af deres store diskussionspunkter allerede i starten af 90'erne var spørgsmålet om, hvordan man kunne forny den japanske gysergenre (Kurosawa 2001: 35).

Skønt der er stor forskel på Nakatas og Kurosawas genrefilm fra slutningen af 90'erne, kan man spore den grundlæggende kærlighed til genrefilmen hos dem begge. De tager gysergenren og dens publikum alvorligt, og det samme kan siges om film som Takashi Miiikes *Audition* (Odishon, 2000), Takashi Shimizus *Ju-on: The Grudge* (2003) og Ataru Oikawas *Tomie* (1999).

Ikke dermed sagt, at der er tale om ukritiske formulargysere. Den nye bølges instruktører forsøger netop, med en amerikansk genrevisdom i baghovedet, at se deres egen gyserarv i øjnene. Fra *Ju-on* til *Pulse* spiller alle filmene specifikt på den japanske tradition, hvor et møde med en *onryou* nødvendigvis har døden til følge. Men den måde, de artikulerer gyset på, har instruktørerne lært af amerikanerne.

Måske er det netop derfor, den nye bølge er blevet modtaget så godt i Vesten. For den kom på et tidspunkt, hvor den amerikanske gyserfilm var ved at implodere i indforstået teenage-underholdning – f.eks. Wes Cravens *Scream* (1996) og Jim Gilespies *I Know What You Did Last Summer* (1997) – og storladne voldtægter af fordums hovedværker såsom Jan de Bonts 1999-genindspilning af Robert Wises genistreg *Spøget på Hill House* (*The Haunting*, 1963). Hvor amerikanerne stædigt har forsøgt at opdatere klassikere til et nyt

og yngre publikum, har japanerne i stedet forsøgt at aflure klassikerne deres trick – og transponeret dem.

Effektive spøgelseser. Et af de trick, den nye bølge af japanske gyserinstruktører har lært af de klassiske amerikanske gyserfilm, er at lade gyset gøre sin entré på en snigende måde – ad bagdøren, så at sige – så tilskueren aktiveres snarere end forskrækkes. Allerede med sin første film, *Ghost Actress* (*Joyu-rei*, 1995), beviste en ung Hideo Nakata at have forstået dette til fulde: Her følger vi et filmhold i færd med at indspille en psykologisk thriller, men under indspilningen dukker en ukendt kvinde, der senere viser sig at være spøgelseset af en dræbt skuespillerinde, op. I den skræmmende afslutning, hvor hun på klassisk vis gør det af med filminstruktøren, har Nakata behændigt *undladt* at bruge chokklipping til at introducere spøgelseset. I stedet lader han hende materialisere sig langsomt inden for billedrammen. Tricket er simpelt, men effektivt: Som tilskuer griber man af uvished og frygt for, hvad der kommer til at ske. Og netop usikkerheden gør det så meget desto mere skræmmende, når det viser sig, at det, man frygter mest, faktisk sker.

Intetsteds har Nakata forstået at bruge det bedre end i den berømte scene fra *Ring*, hvor den mandlige hovedperson ser et spøgelse på en videooptagelse, der langsomt kravler hen mod ham. Usikkerheden indtræder for alvor i det øjeblik, spøgelseset lægger an til at fortsætte sin bevægelse ud af fjernsynet og ind i hans dagligstue. Og angsten sætter ind, da det umulige sker: spøgelseset fortsætter ud gennem skærmen og ind i stuen.

Hvor spøgelseser i vestlige spøgelsesfilm har en tendens til at forsvinde, når vi kigger væk, er deres japanske søstre mere



Dark Water/Honogurai mizu no soko kara (Hideo Nakata, 2002)

vedholdende. De kommer for at gøre det af med deres offer, og de forsvinder ikke så let igen.

Men dermed ikke være sagt, at de japanske spøgelse alle har samme funktion. I modsætning til tidligere tiders japanske spøgelsesfilm, hvor spøgelse bidrager til en moralsk erkendelse hos deres ofre, inden de tager livet af dem, så er spøgelsesernes primære funktion hos bl.a. Nakata at aktivere tilskueren til at frygte det værste – der herefter leveres. Han bruger med andre ord spøgelse til at skabe en allestedsnærværende følelse af, at ondskaben kan bryde ind i billedet, hvert øjeblik det skal være.

Dette træk kendetegner også en anden af den nye bølges vigtigste spøgelsesfilm, nemlig Kiyoshi Kurosawas *Pulse*, der på samme måde som *Ring* knytter sine spøgelse til den moderne teknologi og herigennem fremmaner et billede af en ondskab så fundamental og udbredt, at den ikke blot kan siges at være på gæstevisit i denne verden.

I sit udgangspunkt er *Pulse* ikke stort andet end en variation over *Ring*. I begge film overlever spøgelse konsekvent sine ofre, og i begge film materialiserer det

gyselige sig gradvist for øjnene af os. Forskelle er der dog: Hvor Nakata benytter spøgelse til at aktivere sine tilskuere for herigennem at skabe det mest effektive gys, benytter Kurosawa – som Kaneto Shindo og Kenji Mizoguchi før ham – det overnaturlige til at ægge til en mere generel samfundsmæssig refleksion.

At se livet i øjnene. Udgangspunktet for *Pulse* er en hjemmeside, der reklamerer med, at man kan møde et spøgelse, hvorefter man på computerskærmen ser en person, der isoleret i et lille mørklagt værelse tager livet af sig selv ved at skyde sig i hovedet. Parallelt med, at flere og flere mennesker tager imod invitationen, fyldes filmen med deres spøgelse, og som Kurosawa selv har forklaret, har han med *Pulse* forsøgt at lave en film, hvor personerne, ”når de engang er døde, ikke forlader filmen, men bliver i historien som spøgelse” (Kurosawa 2001: 35).

Den franske skuespiller, forfatter og teaterteoretiker Antonin Artaud har et sted skrevet: ”Når jeg føler mig forfulgt af en dobbeltgænger eller et spøgelse, er det beviset på, at jeg er til,” og det er en sætning, der lige så vel kunne være sagt om Kurosawas film. Når karaktererne i *Pulse* tager hjemmesidens tilbud op, er det netop, fordi de søger en kommunikation med et andet væsen for herigennem af blive bekræftet i, at de er til. Og her leverer Kurosawa behændigt et synsvinkelskift fra de levendes syn på døden til de døde syn på de levende; i en af filmens smukkeste scener omfavner en af de kvindelige hovedpersoner et usynligt spøgelse, der tavst betragter hende. Den glæde, kvinden finder ved at holde om spøgelse, understreger, i hvor høj grad hun har savnet selskab og nærvær.

Kurosawas pointe er, at det moderne



Pulse/Kairo (Kiyoshi Kurosawa, 2001)

samfund overalt lukker øjnene for en gradvis isolering af dets borgere, og selv om spøgelserne markerer dødens indtræden i fiktionen, er de alligevel materialiseringen af en ubehagelig sandhed, filmens personer må lære at se i øjnene.

Spøgelsets primære funktion hos Kurosawa er ikke at være en metafor for det moderne, fremmedgjorte menneske. Snarere skal spøgelset ses som et eksistentielt imperativ, der tvinger karaktererne til at revurdere deres livsgrundlag, og filmens egentlige genistreg består i, at Kurosawa har formået at koble filmens grupopvækkende øjeblikke til karakterernes erkendelse af, de lever i ensomhed og isolation.

Men tro mod den japanske gyserarv kommer denne erkendelse for sent. Forude venter døden uundgåeligt.

Samfundets spøgelser. Hvor Kurosawa uden tvivl er den nye gyserbølges største sortseer, er hans film alligevel mere kom-

plekse og dybtgående i deres tematikker, end det kan siges at være tilfældet hos eksempelvis Nakata og Shimizu. Mange lignende tematikker findes ganske vist i kim, men Kurosawa er den, der vover at sætte sit verdensbillede på spidsen. Og netop derfor opnår *Pulse* at italesætte og opsummere det, den nye gyserbølge står for: Ikke alene en forkærlighed for genrefilm, men også en form for genbrug af de klassiske spøgelsesmotiver, der gør det muligt at pege på usikkerhed og ustabilitet som eksistensens vaklende fundament – også i den dennesidige verden.

Note

1. For en kort, men desværre noget overfladisk gennemgang af henholdsvis no- og kabuki-arven i den japanske gyserfilm, se Richard J. Hand: "Aesthetics of Cruelty: Traditional Japanese Theatre and the Horror Film".

Litteratur

Aguilar, Carlos, Daniel Aguilar og Toshiyuki Shigeta (2001). *Cine fantástico y de terror japonés*. San Sebastian, Donostro kultura.

Artaud, Antonin (1978). *Ceuvres complètes*, bind III. Paris, Gallimard.

Hand, Richard J. (2005). "Aesthetics of Cruelty: Traditional Japanese Theatre and the Horror Film". In: Jay McRoy (red.): *Japanese*

Horror Cinema. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Kermode, Mark (2005): "Spirit Levels". In: *Sight & Sound*, vol. 15/issue 8, august 2005.

Kurosawa, Kiyoshi (2001): "Il faut coexister avec les morts". Interview ved Philippe Azoury. In: *Libération*, 23. maj 2001.