

# JASPER SHARP

## De Japanse cinema evolueert in golven

*Met een jaarlijkse productie van 400 à 500 films lijkt Japan een vrij belangrijke leverancier. Zijn ze alleen maar aardige curiosa voor de Japanofiel? Of wordt ook een cinefiel publiek wereldwijd aangesproken? In Cannes zaten dit jaar in competitie alvast gloednieuwe films van Hirokazu Kore-eda en Takashi Miike. Filmmagie maakte met Jasper Sharp, mede-oprichter en coredacteur van Midnight Eye (een van de eerste Engelstalige websites over de actuele Japanse film), een stand van zaken op. — GORIK DE HENAU*

**J**asper Sharp schreef een reeks werken, onder meer *Behind the Pink Curtain* en *Historical Dictionary of Japanese Film*, en is directeur van de gespecialiseerde festivals Zipangu Fest (Londen) en Shinsedai New Generation (Toronto). Tijdens het Offscreen Film Festival in Brussel spraken we met hem over het Japanse studiosysteem, de naschokken van Fukushima en kattenoren.

### FILMMAGIE: Vanwaar je interesse in de Japanse film?

JASPER SHARP: Altijd al interesseerde ik me voor buitenlandse films, maar van Japanse cinema wist ik niet veel af. Zo'n vijftien jaar geleden werkte ik nog in de informaticasector, maar daar had ik mijn buik van vol en ik overwoog om leraar Engels te worden in Japan. Daarom begon ik Japanse films te bekijken. In Amsterdam, waar ik toen woonde, was het aanbod in

de videotheken veel groter dan in Engeland. Omstreeks dezelfde tijd begon het festival van Rotterdam veel aandacht aan Japan te besteden. Ik ontmoette er Tom Mes en samen moesten we vaststellen dat er nauwelijks over de nieuwe Japanse film werd geschreven. Daarom richtten we samen *Midnight Eye* op. Een van onze sterke punten was dat we met de filmregisseurs zelf gingen praten, dus voor het eerst ging het over meer dan alleen maar over de oude gloriën.

### Wat is het gezondheidsrapport van de Japanse cinema anno 2013?

J. SHARP: Japan produceert jaarlijks 400 à 500 films, en dat cijfer blijft vrij constant. Het leeuwendeel van de omzet is afkomstig van Japanse films; de mensen gaan dus doorgaans naar binnenlandse producties kijken. Maar een groot deel daarvan is afgeleid van televisieseries, manga's of computergames. Een soort

film dat je niet zo snel exporteert. Daarnaast zijn er nog specifieke genres, zoals horror- en gangsterfilms. Maar er zijn ook de *jishu eiga*, dat wil zeggen onafhankelijke of studentenfilms, en die dreigen uit de boot te vallen. Een vijftal jaar geleden had je een hele golf documentaires in de eerste persoon, vaak over etnische of seksuele identiteit. Die waren wel vernieuwend, al werd het na een tijdje allemaal wat narcistisch en repetitief. Financieel stelt de Japanse cinema het goed, vooral de commerciële dan, maar voor niet-Japanners steekt er niet echt iets bovenuit. De Japanse cinema evolueerde altijd al sterk in golven; op dit ogenblik is het op creatief vlak wat minder.

### Vroeger waren studio's zoals Toho, Nikkatsu en Toei bekend bij westerse film-liefhebbers door hun logo aan het begin van de film. Welke rol spelen zij vandaag nog?

J. SHARP: In de gouden eeuw van de Japanse cinema werkten de grote studio's volgens een geïntegreerd model. Ze produceerden zelf films en vertoonden die vervolgens in hun eigen bioscopen. Maar eind jaren 60 was er plotseling crisis in de sector toen de mensen opeens veel minder naar de bioscoop gingen. De studio's reageerden door hun productietak af te stoten ofwel sterk in te krimpen. Ze maakten gewoon veel minder films, en de films die ze wel nog maakten, kregen een groter budget. Of ze brachten films uit van andere, onafhankelijke producenten. Dat is in grote lijnen ook de huidige situatie. Grote studio's zoals Toho werken met coproducties, vaak in samenspraak met televisie. Ze maken bijvoorbeeld de filmversie van een televisieserie. En een groot deel van hun zakencijfer genereren ze via distributie, ook van buitenlandse films. Andere studio's gingen een andere richting uit. Zo overleefde Nikkatsu door zich op de seksfilm



OUTRAGE (TAKESHI KITANO)

“Het duurde tot de jaren 60 vooraleer er in het Westen ook eigentijdse Japanse films in de zalen kwamen”

te werpen: de *Roman Porno*. En toen ze in 1993 bankroet gingen, maakten ze een doorstart door net hun bioscopen af te stoten.

**Het Westen ‘ontdekte’ de Japanse cinema begin jaren 50 dankzij Akira Kurosawa’s ‘Rashomon’. Vervolgens werd het werk van de cineasten Ozu, Mizoguchi en andere Kurosawa’s bijna verafgoed. Hoe verklaar je dat fenomeen, was het een vorm van exotisme of zelfs oriëntalisme?**

J. SHARP: Ongetwijfeld. Je moet weten dat er in de jaren 20 al Japanse films in het Westen te zien waren. Toen *Rashomon* in 1951 op het festival van Venetië de Gouden Leeuw won, was dat ook niets nieuws, want in 1938 hadden Japanse films daar al prijzen gewonnen. Dat had een politiek kantje, Japan maakte toen deel uit van de politiek-militaire as samen met Duitsland en Italië. En in 1937 was er *Die Tochter des Samurai*, een ridicule Duits-Japanse coproductie van Arnold Fanck, vooral bekend van de bergbeklimfilms met Leni Riefenstahl. De films die in het Westen zoveel ophef maakten, kwamen bijna allemaal van één studio, namelijk Daiei. Geen enkele daarvan stond toen in de top-twintig in Japan. En omgekeerd waren de films die toen in Japan succesvol waren nooit in het Westen te zien. Het ging zonder uitzondering om historische films, terwijl die maar dertig procent van de toenmalige Japanse productie uitmaakten. Denk maar aan *Rashomon*, *Seven Samurai*, *Sansho the Bailiff* en *Ugetsu*. Het duurde tot de jaren 60 vooraleer er in het Westen ook eigentijdse Japanse films werden uitgebracht. Later veranderde dat, dankzij de films van Shohei Imamura, Nagisa Oshima en het werk van Takeshi Kitano. De films van Kitano zijn niet bijzonder goed, maar vooral in Frankrijk en Italië werd hij opeens de hemel in geprezen omdat hij zo ‘typisch Japans’ zou zijn (*lacht*).

**Rond de eeuwwisseling was er in het Westen ineens een groeiende interesse in Japanse films. Die was verbonden met een golf van horrorfilms zoals ‘The Ring’, ‘Audition’, ‘Pulse’ en ‘Battle Royale’, sommigen kregen zelfs een Amerikaanse remake. Maar de rage ging voorbij en sindsdien blijft het vrij stil...**

J. SHARP: Aan het begin van het nieuwe millennium waren Japanse films zeer pessimistisch. Dat had te maken met de aardbeving in Kobe, de aanval met sarin-zenuwgas in de metro van Tokio en de recessie. Japanners geloven sterk in Nostradamus en dergelijke, en er ontstond een soort ‘einde der tijden’-stemming. De films die je vernoemt, vatten die sfeer goed samen. Maar een vijftal jaar later was er een nieuwe horrorlichting die veel meer hedonistisch en speelser was, films die nauwelijks in het Westen te zien waren, omdat ze niet pasten in het heersende beeld. Er bestaat altijd een neiging om alles op een hoopje te gooien. De Japanse cinema is zeer breed; er zijn bijvoorbeeld ook komedies. Zelf vind ik die heel genietbaar; hun humor staat vrij dicht bij Britse humor. Een mooi voorbeeld daarvan is *Shall We Dance*, dat later een remake kreeg met Richard Gere en Jennifer Lopez. Een toegankelijke film die door iedereen kan worden gemaakt.

**Tegelijk was er ook het werk van ‘kunstzinnigere’ cineasten zoals Naomi Kawase, Shinji Aoyama en Hirokazu Kore-Eda. Maar in België komen hun films vandaag amper nog in de bioscoop. Wat is er veranderd?**

J. SHARP: Gek toch hoe het kan omslaan, niet? In Engeland komt er op dvd meer uit dan tien jaar geleden. Het kost vrij veel om die rechten aan te kopen, in die zin maken de Japanners het zichzelf niet gemakkelijk. Maar de mensen zijn ook selectiever geworden en het aanbod is veel meer verscheiden. Alleen al in Londen zijn er nu minstens vijf festivals die Japanse films vertonen. Festivals waren vroeger verbonden met de idee van Grote Kunst, terwijl je nu nichefestivals zoals Offscreen hebt die zich op zogenaamde B-genres concentreren. Het heeft ook te maken met de artistieke conjunctuur. Er zijn geen cineasten meer die er met kop en schouders bovenuit steken. Van de nieuwe lichting is Kore-Eda waarschijnlijk de boeiendste en beste filmregisseur.

**De Japanse economie verkeert nu al twintig jaar in crisis. Wat zijn daarvan de gevolgen voor de samenleving, en meer bijzonder voor de kunsten en de cinema?**

J. SHARP: Hoewel de Japanse economie er al jaren op achteruit gaat, is ze nog altijd veel groter dan die van de Europese landen. Ze is pas recentelijk door China voorbijgestoken, dat geeft te denken. Toen ik in Japan woonde, had je



SEVEN SAMURAI VAN AKIRA KUROSAWA



STILL WALKING (KORE-EDA)

een generatie van jonge mensen die hun vaders nauwelijks kenden. Zij revolteerden tegen die idee van arbeidsethiek, zelfopoffering, levenslange trouw aan het bedrijf, en namen het er wat meer van. Daaruit is ook de onafhankelijke film ontstaan. Je kunt nu rondkomen van deeltijds werk en in je vrije tijd films maken voor twee keer geen geld. Tegelijk is het moeilijker geworden om geld te vinden. Bij de coproducties die nu de norm zijn, heb je vele partners met elk zijn eigen kleine inbreng. Vroeger, in het studiosysteem, kwam het allemaal uit één en dezelfde pot.

**De aardbeving en tsunami aan de oostkust van Japan in maart 2011 hebben de Japanse samenleving grondig door elkaar geschud. Welke invloed heeft dat gehad op de film? Zal er sprake zijn van een pre- en een post-Fukushimageneratie?**

J. SHARP: Dat is ook weer typisch Japans; ze gaan altijd volle kracht vooruit tot er iets gebeurt waardoor ze het roer wel moeten omgooien. Fukushima is de zoveelste in een reeks historische kantelmomenten zoals de oorlog, het einde van de Amerikaanse bezetting, enzovoort. De aardbeving heeft een reusachtige impact gehad, ook in de filmindustrie. Zo paste Sono Sion na de gebeurtenissen het einde van zijn prent *Himizu* aan. En er was weer een hele golf van eerstepersonsdocumentaires. Je kunt dat wel begrijpen, het zorgt voor een bepaalde catharsis, het probleem is echter dat ze allemaal op elkaar lijken. Na 9/11 had je hetzelfde fenomeen. Festivals in de hele wereld werden toen overspoeld door Amerikaanse documentaires van individuele filmmakers, maar elk festival kon er slechts één van programmeren, en dat waren dan nog meestal dezelfde. Het duurt meestal een paar jaar voor dergelijke traumatische gebeurtenissen op een metaforische manier in films worden aangekaart. Waarschijnlijk zal de Japanse samenle-

ving nu meer op zichzelf terugplooiën en zich de vraag stellen waar het heen moet.

**Waarom lijkt de Japanse cinema zijn fans tot een bijna religieuze verering te inspireren?**

J. SHARP: Misschien omdat er zo veel Japanse films zijn, en dat je daarin gemakkelijk je niche kunt vinden. Sommigen vinden het gewoon leuk om zich als schoolmeisje te verkleden of kattenoren op te zetten (*lacht*). Ze verafgoden alles wat uit Japan komt, het is als een fetisj. Zelf ben ik altijd vrij kritisch en wanneer het slecht is, heb ik er ook geen probleem mee om dat te zeggen. Ik heb ook nooit over Japanse cinema willen schrijven als alleenstaande uiting. Mijn interesse voor de Japanse film maakt deel uit van een poging om de Japanse cultuur in haar geheel te begrijpen, en via de gelijkenissen en de verschillen met de Britse maatschappij een beter zicht op mijn eigen situatie te krijgen.

**Hoe verklaar je de blijvende aantrekkingskracht van de Japanse cultuur? Biedt Japan misschien een beeld van de richting waarin we evolueren, namelijk een hightech, postindustriële consumptiemaatschappij die, achter een glanzende buitenkant, veel onderhuidse spanningen verbergt?**

J. SHARP: Japan lijkt altijd vijf of tien jaar voor te liggen op de rest van de wereld. Fenomenen zoals middelbareschoolstudenten die zich prostitueren, of zelfmoordpacten op het internet... Japan had daar altijd de primeur van. Het is ook een eiland, met een grote bevolking, dus de evoluties verlopen misschien wat sneller en intenser dan elders. Het is gevaarlijk om te veralgemenen, maar in grote lijnen lijkt de Japanse maatschappij een eenheidscultuur, meer dan westerse landen. Je hebt natuurlijk ook critici, maar zij komen niet zo aan bod. Al decennia lang heeft Japan een democratie naar westers model, maar in de praktijk is een en dezelfde partij sinds de

“Van de nieuwe lichting is Kore-Eda waarschijnlijk de boeiendste regisseur”

jaren 50 aldoor aan de macht geweest. Om de zes maanden of zo wordt de eerste minister vervangen, voor de rest verandert er niets. Hoe democratisch is dat? Nu lijken de zaken toch te gaan veranderen met het antinucleaire protest na Fukushima. Eerst legde de regering de kerncentrales stil en beloofde ze dat het gedaan was met kernenergie in Japan, maar een half jaar later startte ze de centrales doodleuk opnieuw op. Reusachtige manifestaties waren het gevolg die door de westerse media werden doodgezwegen. Misschien staat er nu toch een nieuwe generatie op, de jongeren zijn veel meer politiek geëngageerd dan vroeger. Je had natuurlijk ook *Akira* en de bloei van de *anime* in de jaren 90. Veel van die films waren dystopische toekomstbeelden en de mensen in het westen fixeerden zich daarop. Bezocht je toen een stad zoals Tokio, dan leek die futuristisch, maar nu verschilt ze niet fundamenteel meer van steden zoals Londen of Berlijn. Japan lijkt genoeg op Europa om herkenbaar te zijn, maar verschilt er weer net genoeg van om fascinerend te blijven. Vermoedelijk heeft het daarmee te maken. ✕

INTERVIEW OFFSCREEN FILM FESTIVAL  
BRUSSEL, 23 MAART 2013

# SHOKUZAI

## Onderhuidse dreiging



**KIYOSHI KUROSAWA** wierp zich eind jaren 90 op als een van de interessantste Japanse cineasten. Hij was eerst actief in het circuit van de yakuza- en softpornofilm. Via een reeks razend knappe onafhankelijke horrorfilms (o.m. *Cure*, *Charisma*, *Séance*) – waarvan sommige een inferieure Amerikaanse remake kregen (bijvoorbeeld *Pulse*) – werd hij een graag geziene gast op westerse filmfestivals. Met *SHOKUZAI* keert hij in grote vorm terug, na het fletse en prekerige *Tokyo Sonata* (2008). *SHOKUZAI* (Japans voor boetedoening) is een hybride project dat hij draaide voor de Japanse betaalzender WOWOW. De bioscoopversie ging op het festival van Venetië in première en komt nu op twee manieren in ons land uit, eerst als marathonzit in de bioscoop en vervolgens via dvd (in het oorspronkelijke televisieformaat). Kurosawa begeeft zich zo op het terrein van andere gevestigde cineasten die even het grote voor het kleine scherm inruilden. Denk maar aan Michael Mann (*Luck*), Mike Nichols (*Angels in America*), Lars von Trier (*The Kingdom*), Oliver Stone (*Wild Palms*) en David Lynch (*Twin Peaks*), of nog verder in de tijd terug Rainer Werner Fassbinder (*Berlin Alexanderplatz*) en Ingmar Bergman (*Scènes uit een huwelijk*). De film is gebaseerd op een succesvolle misdadroman van Kanae Minato. Kort na haar verhuizing naar het Japanse platteland wordt de jonge Emili op brutale wijze verkracht en vermoord. Haar vriendinnetjes kunnen zich het gezicht van

haar moordenaar niet herinneren. Geplaagd door schuldgevoel beloven ze Emili's moeder boete te zullen doen tot zij hen van die plicht ontslaat. Vijftien jaar later zijn de meisjes volwassen vrouwen geworden, maar de gebeurtenissen van toen blijven hun levens grondig overhoop halen. In vier episodes krijg je de gevolgen te zien van de bewuste misdaad en in de afsluitende episode raapt de moeder de losse eindjes op, maar niet zonder de nodige verrassingen. Het portret dat *SHOKUZAI* van de Japanse samenleving schetst, is niet bijzonder fraai. In de visie van Minato en Kurosawa is Japan een plek waar de druk om te conformeren bijzonder groot is. Onder het gepolijste oppervlak zijn duistere krachten (moordende concurrentie, kil materialisme, liefdeloze familierelaties, falend onderwijssysteem) aan het werk. Maar meer dan misdaadverhalen over de voor westerlingen vrij exotische Japanse samenleving, zijn het kleine pareltjes vol intelligente mise-en-scène en sfeerschepping. Kiyoshi Kurosawa is niet de man van het grote gebaar, veeleer een meester in het suggereren van psychologische dreiging via kleine details. In dat opzicht is hij zowat de antipode van de vaak weinig subtiele Hideo Nakata (*The Ring*, *Dark Water*), de meest geciteerde naam als het om J-Horror gaat. Opvallend is Kurosawa's gebruik van fotografie om een psychologisch klimaat neer te zetten. De diepe, verzadigde kleuren van de proloog staan in schril contrast met de gebleekte kleuren van de

episodes. Die neigen vaak naar het monochrome; hele scènes zijn gedraaid in variaties op gebroken wit. Ook de spaarzaam gebruikte, westerse muziek roept een sfeer van sluimerend onheil op, soms verrassend afgewisseld met tango of Schots aandoende doedelzakmuziek. Ondanks de verplichte opbouw van het televisiedrama, waarbij elke episode een eigen spanningsboog heeft en een afgerond verhaal inhoudt, blijf je toch op het puntje van je stoel zitten en treedt er geen narratieve routine op. Daarvoor is de toon te afwisselend, van realistisch over eng-bizar tot zelfs tragikomisch. Met hun genuanceerde vertolkingen van sterke vrouwenrollen houden de vijf hoofdactrices de karikatuur op afstand. Dat de ietwat werktuiglijke slotepisode niet dezelfde emotionele impact heeft als wat voorafgaat, is de enige smet op deze ontluisterende inkt in de Japanse maatschappij. ✘

— GORIK DE HENAU

**GENRE** Thriller

**REGIE** Kiyoshi Kurosawa

**SCENARIO** Kiyoshi Kurosawa naar Kanae Minato

**FOTOGRAFIE** Akiko Ashizawa

**MUZIEK** Yusuke Hayashi

**CAST** Kyoko Koizumi, Yu Aoi, Eiko Koike, Sakura Ando, Chizuru Ikewaki, Teruyuki Kagawa

**PRODUCTIE** JP – 2012 – 270'

**DISTRIBUTIE** Lumière

**RELEASE** 10 juli (bioscoop), november (dvd/Blu-ray)