

# Het *neo documentarism*: een foutloze theorie?

Een kritische analyse van het *neo documentarism* aan de hand van *Bara no sōretsu* (薔薇の葬列)(1969)

Aantal woorden: 22014

Elien Lelong

Studentennummer: 01303747

Promotor: Prof. dr. Christian Uhl

Masterthesis voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Oosterse talen en culturen, Japan

Academiejaar: 2016 - 2017



## **Verklaring i.v.m. auteursrecht**

De auteur en de promotor(en) geven de toelating deze studie als geheel voor consultatie beschikbaar te stellen voor persoonlijk gebruik. Elk ander gebruik valt onder de beperkingen van het auteursrecht, in het bijzonder met betrekking tot de verplichting de bron uitdrukkelijk te vermelden bij het aanhalen van gegevens uit deze studie.

Het auteursrecht betreffende de gegevens vermeld in deze studie berust bij de promotor(en). Het auteursrecht beperkt zich tot de wijze waarop de auteur de problematiek van het onderwerp heeft benaderd en neergeschreven. De auteur respecteert daarbij het oorspronkelijke auteursrecht van de individueel geciteerde studies en eventueel bijhorende documentatie, zoals tabellen en figuren. De auteur en de promotor(en) zijn niet verantwoordelijk voor de behandelingen en eventuele doseringen die in deze studie geciteerd en beschreven zijn.

# Voorwoord

Deze masterthesis zou niet tot stand gekomen zijn zonder de hulp van een aantal mensen. Daarom zou ik eerst en vooral Prof. dr. Christian Uhl willen bedanken om mij op weg te helpen. Verder wil ik ook mijn dank betuigen aan Prof. dr. Andreas Niehaus voor zijn opbouwende feedback en het nuttige advies dat hij mij gaf.

Voor de vele hulp bij het schrijfproces zou ik ook mijn ouders Sabine De Bruycker en Koenraad Lelong en mijn zus Julie Lelong willen bedanken. Ten slotte wil ik ook mijn medestudenten niet vergeten, voor hun steeds luisterend oor en de vele steun die ik van hen kreeg.

# Inhoudsopgave

1. Inleiding.....	7
2. Historische context.....	10
2.1. De jaren veertig: de Amerikaanse bezetting.....	10
2.2. De jaren vijftig: de gevolgen van de Koude Oorlog in Japan.....	13
2.3. De jaren zestig: groei van de welvaart en sociale spanningen.....	18
2.4. <i>Bara no sōretsu</i> in zijn historische context.....	23
3. Het begrip ' <i>neo documentarism</i> '.....	25
3.1. Avant-garde.....	25
a) Het concept ' <i>avant-garde</i> '.....	25
b) Matsumoto's visie op de term ' <i>avant-garde</i> '.....	26
c) Matsumoto's kritiek op de <i>avant-garde</i> .....	28
3.2. Documentarisme.....	29
a) Het concept ' <i>documentarisme</i> '.....	29
b) Matsumoto's visie op de term ' <i>documentarisme</i> '.....	29
c) Matsumoto's kritiek op <i>documentarisme</i> .....	30
3.3. Neo Documentarism.....	33
a) De invloed van Hanada Kiyoteru (花田清輝) (1909-1974) op <i>neo documentarism</i> .....	33
b) De invloed van Alain Resnais (1922-2014) op <i>neo documentarism</i> .....	35
c) De definitie van <i>neo documentarism</i> .....	37
4. Analyse van de film <i>Bara no sōretsu</i> of <i>Funeral Parade of Roses</i> .....	39
4.1. Inhoud van de film.....	39
4.2. Analyse als een narratieve structuur.....	39
a) Analyse van de personages.....	40
– Het personage Leda.....	40
– Het personage Eddie.....	41
– Het personage Gonda.....	41
b) Analyse van het perspectief.....	44
c) Analyse van de tijd.....	46
d) Analyse van de ruimte.....	50
4.3. Analyse als een proces.....	52
4.4. Analyse als representatie.....	54
a) Analyse van het genre.....	54
b) Analyse van de verwijzingen naar de feitelijke wereld.....	57
5. <i>Neo documentarism</i> in <i>Bara no sōretsu</i> .....	59
6. Conclusie.....	62
7. Bibliografie.....	64
8. Bijlage.....	75

Aantal woorden: 22014



# 1. Inleiding

'Post-truth' en 'fake news' zijn termen die vandaag de dag veel gebruikt worden. Er heerst een discussie over hoe objectief het nieuws is en hoe objectief het nieuws mag zijn. Het nieuws wordt verweten sensationeel te zijn, waardoor ze het voor kijkers onmogelijk maakt verbanden tussen verschillende gebeurtenissen te zien. Bij deze discussie lijkt het alsof dergelijke vragen nu voor het eerst gesteld worden. Niets is echter minder waar. Al sinds het begin van het medium tv werden dergelijke vragen al gesteld. Om meer inzicht te krijgen in het debat van vandaag is het interessant om naar andere periodes te kijken waarin dergelijke debatten ook gehouden werden.

Eén periode waarin ook het nieuws onder vuur kwam te liggen was de jaren zestig. In Japan heerste er onder critici en intellectuelen een debat in verband met de objectiviteit van film, televisie en vooral documentaires en het televisienieuws. Een filmtheoreticus die centraal was bij deze discussie, was Matsumoto Toshio (松本俊夫) (1932-2017).

Matsumoto Toshio was een Japanse regisseur en filmtheoreticus. Hij studeerde kunstgeschiedenis, waardoor hij gefascineerd raakte door de avant-gardebewegingen in Europa tijdens de jaren twintig. De combinatie van film en andere kunsten trok hem hierin aan. Na zijn kunststudies ging hij werken bij de filmstudio Shin Riken Eiga (新理研映画), waar hij films leerde produceren en regisseren. In 1955 maakte hij zijn eerste film, de documentairefilm *Ginrin* (1955), een promotiefilm voor fietsen. Hierna maakte hij nog een aantal andere documentaires waaronder *Senkan* (1956). Het was tijdens het maken van deze films dat hij begon na te denken over de documentaire en de relatie tussen film en realiteit. In 1963 werd zijn eerste boek uitgegeven: *Eizō no hakken* (1963), een bundel van filmessays. In deze essays werkte hij een nieuwe filmtheorie en -stijl uit die niet enkel genre, maar ook de traditionele scheiding tussen fictie en non-fictie overstijgt. Deze filmtheorie noemde hij het *neo documentarism*. Hij maakte verschillende films in deze filmstijl, waarvan de bekendste *Bara no sōretsu* (1968) is.<sup>1</sup>

Zijn kritieken en in het bijzonder zijn theorie over *neo documentarism* had een grote invloed op de evolutie van de documentairefilm in Japan en leidde tot verdere discussies. Hoewel Matsumoto's kritiek op film en de documentairefilm zeker gefundeerd was en vandaag nog altijd zeer belangrijk is, is hij in het Westen grotendeels onbekend.

---

1 Gerow, Aaron: interview met Matsumoto Toshio: <http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017); Matsumoto, Toshio; Raine, Michael (2012), pp. 153-154.

Weinig van zijn essays zijn vertaald naar een Westerse taal en ook in onderzoek wordt hij niet vaak besproken. Wanneer hij wel besproken wordt, blijft het eerder bij een beschrijving van zijn films, waarbij zijn theorie weinig of niet aan bod komt. Een uitzondering hierop is het werk van Furuhata Yuriko, die vooral in haar boek *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics* (2013) diep ingaat op Matsumoto's theorie. Ook Abé M. Nornes gaat in zijn boek *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary* (2007) in op deze theorie. Deze bronnen zijn dan ook mijn basisbronnen. Daarnaast heb ik ook een heruitgave van Matsumoto's essaybundel *Eizō no hakken* (2005) gebruikt om eventuele gaten in het werk van Furuhata en Nornes aan te vullen.

Geen van voorgenoemde werken kijkt echter naar de toepasbaarheid van Matsumoto's filmtheorie. Hoe past Matsumoto zijn theorie toe in zijn films en met welk resultaat? Is de theorie van *neo documentarism* inderdaad de oplossing voor de problemen die Matsumoto stelt? Om deze vragen te beantwoorden wil ik een casestudie doen van Matsumoto's film *Bara no sōretsu*, een film waarin Matsumoto *neo documentarism* toepast, maar die voorheen nog nooit in het licht van zijn theorie geanalyseerd werd.

Eerst zal ik de historische context schetsen waarin de theorie en de film tot stand gekomen zijn. Deze context is de jaren zestig van de vorige eeuw. Om de maatschappelijke situatie van deze jaren in Japan goed te begrijpen, begin ik bij de naoorlogse jaren, waarin veel politieke beslissingen genomen zijn, die de oorzaak zijn van verschillende gebeurtenissen in de jaren vijftig en zestig.

Hierna zal ik Matsumoto's theorie *neo documentarism* uitleggen, waarbij ik zal beginnen met het bespreken van de termen 'avant-garde' en 'documentarisme', aangezien beide omstreden termen zijn die belangrijk zijn voor de theorie.

Uiteindelijk zal ik de film *Bara no sōretsu* analyseren. Dit doe ik aan de hand van Bordwells boek *Narration in the Fiction Film* (1985). Op dit boek heb ik twee dingen aan te merken. Ten eerste lijkt het vreemd om een boek over de analyse van fictiefilms te gebruiken bij de analyse van een film die toch een documentaire zou moeten zijn, aangezien het een toepassing is van *neo documentarism*, en bij uitbreiding dus documentarisme. Dit heb ik echter gedaan omdat het basisverhaal in de film een fictief verhaal is, waardoor Bordwells theorie wel degelijk toepasbaar is op *Bara no sōretsu*. Een tweede punt is dat Bordwell een neoformalist is en ideeën van het Russisch formalisme toepast op de filmanalyse. Ook Matsumoto was geïnspireerd door het Russisch formalisme. Hij gebruikt dan ook regelmatig termen die overeenkomen met termen uit het



neoformalisme. Daarnaast zegt het neoformalisme dat theorieën moeten aangepast worden aan de film die men onderzoekt, in plaats van de film te vervormen om ze in een theorie te doen passen. Deze vrijheid om zich niet aan één theorie vast te houden komt overeen met Matsumoto's ideologie, die ook vrijheid van arbitraire grenzen inhoudt. Om deze twee redenen heb ik Bordwells theorie gebruikt als basis voor mijn analyse.<sup>2</sup>

Ten slotte wil ik deze analyse van *Bara no sōretsu* naast de theorie van het *neo documentarism* leggen. Welke problemen in verband met *neo documentarism* komen hierbij naar boven? En ligt de oorzaak van deze problemen bij de toepassing in *Bara no sōretsu* of zijn de problemen inherent aan de theorie?

---

2 Thompson, Kristin (1988), pp. 38-39.

## 2. Historische context

Laten we eerst eens bekijken in welke context Matsumoto zijn theorie uitwerkte. Hoe was de politieke en economische situatie en hoe werd hij daardoor beïnvloed? Ik zal ook een aantal gebeurtenissen bespreken die hij aanhaalt in zijn film. Zowel zijn theorie als zijn film *Bara no sōretsu* zijn namelijk gemaakt in de jaren zestig, een periode die gekenmerkt staat als chaotisch en met veel politieke onrust en protesten. Om de tijdsgeest van die jaren te begrijpen gaan we terug naar de naoorlogse periode, die aan de basis ligt van deze spanningen.

### 2.1. De jaren veertig: de Amerikaanse bezetting

Het einde van de Tweede Wereldoorlog werd versneld door de atoombommen op Hiroshima en Nagasaki. Dit was tevens de aanleiding tot de uiteindelijke overgave van Japan. Warren Cohen schrijft dat hoewel de meeste geschiedkundigen van oordeel zijn dat deze atoombommen toen gerechtvaardigd waren, het moeilijk tegen te spreken is dat de opkomende spanningen tussen de Verenigde Staten en de Sovjet Unie er ook een rol in gespeeld hebben. De VS zag dat de Sovjet Unie meer invloed kreeg in Azië, meer bepaald in China en Korea, en de atoombommen moesten daarom wellicht de Sovjet Unie intimideren. En net als de atoombommen is ook in de bezetting van Japan door de VS het spoor van de Koude Oorlog terug te vinden.<sup>3</sup>

Het doel van de bezetting was het demilitariseren van Japan om Japan als militair gevaar te elimineren. Het Japanse leger en de wapenindustrie werden daarom ontmanteld. Verder wou de VS Japan democratiseren, niet enkel op politiek vlak, maar ook op economisch en sociaal vlak. In 1947 werd een nieuwe grondwet doorgevoerd en een nieuwe regering, naar Brits model, werd gecreëerd. Economisch werden veranderingen doorgevoerd zoals landhervormingen en de ontbinding van de *zaibatsu*, wat grote en gespecialiseerde familiebedrijven waren die voorheen een monopolie op de Japanse economie hadden. Verder wilde men ook een aantal hervormingen doorvoeren die er uiteindelijk toch niet kwamen, mede door Yoshida Shigeru (吉田茂) (1878-1967), die toen Eerste Minister was en die de angst van Amerika voor het communisme gebruikte om

---

<sup>3</sup> Cohen, Warren (2000), pp. 370-376: Cohen haalt hier Gar Alperovitz aan, die de atoombom op Hiroshima de eerste kogel van de Koude Oorlog noemde.

bepaalde hervormingen tegen te houden die de Japanse elite niet genegen waren. Eén van deze hervormingen was het versterken van de arbeidersbewegingen.<sup>4</sup>

Tegen het einde van de jaren veertig kwam de focus van de Amerikanen meer te liggen op de Sovjet Unie. Verder wilden de Amerikanen Japan verlaten, voordat het Japanse volk zich te veel tegen hun aanwezigheid zou keren. Men begon dan ook met de voorbereidingen voor de Japanse onafhankelijkheid.<sup>5</sup>

Ook de filmindustrie werd hervormd. Onder het Japans militarisme werd de filmindustrie volledig gecontroleerd door de staat. Vanuit de regering werd bepaald welke films konden gemaakt worden en wie ze mocht maken. Verder was er ook een strenge wetgeving die censuur oplegde. Na de overgave in 1945 duurde het verschillende maanden vooraleer de Supreme Commander for the Allied Powers (SCAP), de Amerikaanse generaal MacArthur, besliste wat er met de filmindustrie zou gebeuren. Mede hierdoor werden er in de eerste maanden na de overgave weinig films gemaakt. Uiteindelijk schaften de Amerikanen de censuur af, samen met andere wetten en controles die voorheen de Japanse regering zoveel macht in de filmindustrie gaven. Buitenlandse films die voorheen verboden waren, werden nu weer toegestaan, net zoals verschillende Japanse films. De SCAP stelde hierna zelf een lijst op met verboden onderwerpen zoals militarisme, nationalisme, zelfmoord, kritiek op de SCAP en op de wetten doorgevoerd door de SCAP enz. Een hele reeks films gemaakt tijdens het Japans militarisme werd dan ook verboden, juist omdat ze over voorgenoemde onderwerpen gingen.<sup>6</sup> Verder stelde de SCAP ook een lijst op met onderwerpen die zoveel mogelijk in films verwerkt moesten worden. Op deze lijst stonden onderwerpen zoals 'hoe mensen van alle lagen van de maatschappij zich konden inzetten om een vreedevolle natie op te bouwen' en 'hoe de bureaucratische (Japanse) regering afgezet werd en de nieuwe regering effectief zijn verantwoordelijkheden opnam' en 'hoe historische figuren ook gevochten hebben voor de vrijheid en vertegenwoordiging (in de regering) van het gewone volk' enz.<sup>7</sup>

---

4 Hall, John W. (1988), pp. 175-176.

5 Cohen, Warren (2000), p. 375.

6 Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982), pp. 159-161: In afgelegen landelijke dorpen waren de verboden militaristische films wel nog te zien, niet in een poging tot rebellie of als protest tegen deze wetten, maar omdat in deze gebieden ofwel de wetten niet gekend waren, ofwel men gewoon geen andere films had om te tonen. In sommige van deze gebieden waren zelfs nog geen cinema's, maar had men nog steeds rondtrekkende projectieploegen. Verder zijn de meeste van de door de Amerikanen verboden films niet meer teruggevonden, wat doet vermoeden dat de films samen met de negatieven vernietigd zijn geweest.

7 Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982), p. 161; Kerkham, Eleanor; Mayo, Marlene J.; Rimer, J. Thomas (2001), p. 271.

Uiteindelijk werd de Civil Censorship Division van de SCAP opgericht, wat later tot de Civil Information and Education Section (CI&E) hervormd werd. Voor een film uitgebracht kon worden, diende die een zegel van goedkeuring van de CI&E te krijgen. Scripts of het plot van geplande films dienden naar de CI&E opgestuurd te worden, wat er regelmatig toe leidde dat verhaallijnen herschreven moesten worden.<sup>8</sup>

Naast de films waren ook de filmmakers aan wetten onderworpen. De Japan Motion Picture and Drama Employees Union kreeg de opdracht om de filmindustrie te 'democratiseren' en daartoe een lijst op te stellen van zogenaamde 'oorlogscriminelen'. Deze lijst bestond uit drie categorieën, namelijk A, B en C. Wie tot categorie A behoorde, werd permanent ontslagen en kon niet meer werken in de filmindustrie. Diegenen die tot categorie B behoorden werden tijdelijk ontslagen en C betekende dat er 'zelfreflectie' diende uitgevoerd te worden. Het moet gezegd worden dat verscheidene filmmakers die tot categorie A behoorden na enkele jaren alweer aan het werk konden. Een ander voorbeeld van dergelijk, volgens de jonge generatie, hypocriet gedrag was de houding van de op dat moment grootste filmstudio Toho. Zij was een grote voorstander van het democratiseringsproces. Nochtans was de studio zelf tijdens het Japans militarisme de eerste die samenwerkte met het militaristisch regime om propagandafilms te maken.<sup>9</sup> Het is dit soort gedrag waar de onafhankelijke filmmakers in de jaren vijftig en zestig zich tegen zouden verzetten.<sup>10</sup>

Een laatste aspect van de bezetting dat een grote impact zou hebben op de Japanse cinema en filmcultuur, was de massale import van buitenlandse films en dan vooral van Amerikaanse films. Filmtickets voor deze films waren duurder dan tickets voor Japanse films, doordat de Amerikaanse studio's de helft van de inkomsten opeisten. Toch waren deze films gigantisch populair, wat uiteindelijk ertoe leidde dat ook tickets voor Japanse films duurder werden en er over het algemeen meer winst gemaakt werd. Ook de inhoud werd beïnvloed door Amerikaanse cinema. Zo mocht er op het vlak van liefde en seks steeds meer getoond worden.<sup>11</sup>

---

8 Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982), p. 162: De CI&E censureerden alles wat niet 'democratisch' was, al gebeurde het vaak dat scènes waarin Japanse gewoontes, zoals buigen, ook gecensureerd werden omdat deze als 'ondemocratisch' beschouwd werden. Verder werden vooral historische films zwaar gecensureerd of zelfs vaak niet toegelaten. Daarenboven was de censuur van de CI&E niet enkel op de politiek gericht, maar ze had ook een sterk moreel karakter waardoor vele Europese films ook censuur ondervonden.

9 Ibid., pp. 163-164: Daar de Pacifische oorlog bleef aanslepen trok de studio zich echter terug en focuste die zich meer op puur escapisme. Hierdoor werd de studio door de SCAP bevoordeeld.

10 Ibid., pp. 173-177.

11 Ibid.

De bezetting had niet enkel een grote invloed op de kunst en de economie, maar ook op de psyche van het Japanse volk. Het was namelijk de eerste keer dat Japan bezet werd door een andere natie. Als gevolg van de Amerikaanse overheersing en de atoombommen zag het Japanse volk zichzelf vooral als slachtoffer.<sup>12</sup>

## **2.2. De jaren vijftig: de gevolgen van de Koude Oorlog in Japan**

Ondanks de vele hervormingen kampte Japan met een zware recessie als gevolg van het beleid van de VS. De Koreaanse oorlog zorgde echter voor de boost die de Japanse economie nodig had om terug te keren naar het welvaartsniveau van voor de Tweede Wereldoorlog. Tijdens de Koreaanse oorlog leverde Japan namelijk oorlogsmateriaal aan de VS, wat voor de nodige inkomsten en werkgelegenheid zorgde. Ook kreeg Japan materiële steun van de VS in de vorm van grondstoffen.<sup>13</sup>

Na de officiële onafhankelijkheidsverklaring, getekend op 8 september 1951 in San Francisco, waren Yoshida Shigeru en zijn regering aan de macht in Japan. De elite rond Yoshida had tijdens de bezetting zoveel mogelijk hervormingen proberen tegen te houden, met in gedachten na de bezetting de oude orde in ere te herstellen. Zij begrepen echter al snel dat dit niet meer mogelijk was zonder tegenstand van het volk. Ten gevolge hiervan werd het terugschroeven van de hervorming beperkt. Op hetzelfde moment als de onafhankelijkheidsverklaring werd er ook een bilateraal veiligheidsverdrag tussen de VS en Japan getekend. Dit verdrag hield in dat Japan op vlak van veiligheid volledig afhankelijk werd van de VS, zowel op vlak van economie als op vlak van defensie.<sup>14</sup>

Met het staakt-het-vuren van 1953 eindigde de Koreaanse oorlog, wat voor de Japanse economie opnieuw een recessie betekende. De Japanse regering onder leiding van Yoshida maakte van economische stabiliteit nu een prioriteit. Hoewel de Amerikanen Japan aanspoorden zich opnieuw te bewapenen, negeerde de Japanse regering dit om zich te focussen op de economische groei. Het doel was om de Japanse afhankelijkheid van de VS zo snel mogelijk af te bouwen, maar op korte termijn was dit onmogelijk. De Japanse regering wou ook zo snel mogelijk de Amerikaanse legerbasis ontmantelen. Niet enkel de regering, maar ook het Japanse volk was niet enthousiast over de Amerikaanse aanwezigheid in hun land. De Amerikaanse bezetting had bij velen een anti-Amerikaans

---

12 Takemae, Eiji (2003), p. 559.

13 Cohen, Warren (2000), pp. 375, 389-390; Hall, John W. (2000), p. 158.

14 Ibid.

sentiment teweeg gebracht. Midden de jaren vijftig waren er twee incidenten die dit anti-Amerikaans sentiment nog aanwakkerden. Het eerste gebeurde in 1954 en wordt het '*Lucky Dragon Incident*' genoemd. In maart van dat jaar werd een vissersboot met de naam Lucky Dragon Nr. 5 getroffen door radioactief as, afkomstig van de nucleaire testen die de VS op het Bikini-eiland aan het uitvoeren waren.<sup>15</sup> Daarbij vielen één dode en verschillende gewonden. De reactie van de VS was echter traag. De Amerikaanse president Eisenhower en andere Amerikaanse gezaghebbers negeerden de wijdverspreide angst in Japan voor de gevolgen van de nucleaire testen. Ten gevolge hiervan werden de crewleden het gezicht van de anti-nucleaire beweging. Dit ging gepaard met een anti-Amerikaans gevoel, vooral ook tegenover het bilateraal veiligheidsverdrag tussen de VS en Japan (zie hierboven).<sup>16</sup>

In 1957 groeide deze anti-Amerikaans gezindheid nog meer toen William S. Girard, een Amerikaanse soldaat, een Japanse vrouw doodde. Girard was gestationeerd bij Somagahara in de prefectuur Gunma. Tijdens een oefening schoot hij een Japanse vrouw neer die op de schietbaan schroot aan het verzamelen was. Er volgde een discussie in verband met in welk land Girard berecht zou moeten worden. In het veiligheidsverdrag van 1951 was immers vastgelegd dat Amerikaanse soldaten gestationeerd in Japan in de VS zouden worden berecht, indien hun misdaad te maken had met hun *official duty*. De Amerikanen beweerden dat Girard bevolen was zijn wapen te verdedigen en daarom de vrouw had neergeschoten.<sup>17</sup> De Japanners beweerden echter dat de daad niet binnen zijn *official duty* viel. Zowel Amerikaanse als Japanse getuigen verklaarden dat Girard de vrouw met opzet neergeschoten had, iets wat hijzelf echter ontkende. Het voorval haalde het wereldnieuws en werd fel besproken. Beide landen begrepen dan ook hoe gevoelig de zaak bij de bevolking lag en wilden het voorval zo snel mogelijk afhandelen zonder de

15 Ito, Koji; Shimamoto, Mayako; Sugita, Yoneyuki (2015), p. 176; <http://www.japantimes.co.jp/life/2012/03/18/general/lucky-dragons-lethal-catch/#.WkhFWp-tTB> (Laatst geconsulteerd op 18 februari 2017): Op het Bikini-eiland, een eiland van de Marshalleilanden, was de VS testen met een thermonucleaire waterstofbom (met als codenaam 'Castle Bravo') aan het uitvoeren. De VS hadden de testen aangekondigd en een *exclusion zone* aangekondigd, een zone die later uitgebreid werd. De boot was in januari vertrokken, waardoor niemand aan boord wist dat de VS de zone uitgebreid had en de boot gevaarlijk dicht bij de grens van de *exclusion zone* vaarde. De waterstofbom was veel zwaarder dan verwacht, het blijft nog altijd het krachtigste kernwapen dat de VS ooit tot ontploffing heeft gebracht, waardoor ook de *fall-out zone*, de zone waarin radioactief as naar beneden valt, groter was dan verwacht. Hierdoor kwam de boot midden in de assenregen terecht.

16 Cohen, Warren (2000), pp. 418-419; Kim, Mikyoung; Schwartz, Barry (2010), pp. 56-58; <http://apjif.org/2011/9/31/Greg-Mitchell/3581/article.html> (Laatst geconsulteerd op 18 februari 2017): Het is ook belangrijk te weten dat het *Lucky Dragon Incident* het begin was van het debat over nucleaire energie en kernwapens in Japan. De VS had voorheen een zware censuur doorgevoerd in verband met kernenergie, en dan vooral over de atoombommen op Hiroshima en Nagasaki.

17 Voetelink, Joop (2015), p. 206: Uit onderzoek bleek dat Girard de vrouw had aangemoedigd dichterbij te komen, waarna hij haar in de rug schoot wanneer ze probeerde weg te lopen.

ander al te veel schade te berokkenen. De VS was ook bezorgd over het anti-Amerikaans gevoel dat zich na deze incidenten verspreidde, niet enkel in Japan maar in heel Azië.<sup>18</sup> Uiteindelijk werd Girard in Japan veroordeeld voor doodslag. Zijn vonnis werd opgeschort en hij werd het land uitgezet. Lang niet iedereen was echter blij met dit resultaat en oppositie tegen het veiligheidsverdrag groeide aan.<sup>19</sup>

De politieke sfeer in de jaren vijftig was dus chaotisch en onrustig. Met de Tweede Wereldoorlog en de Amerikaanse bezetting nog vers in het geheugen, politieke leiders die tijdens de wereldoorlog met de fascistische regering hadden samengewerkt en een Eerste Minister die het zijn taak vond de democratische wetten, die ingevoerd waren tijdens de bezetting, terug te schroeven,<sup>20</sup> groeide er een sterke nationalistische en linkse beweging. Dit alles kwam tot een hoogtepunt in 1959 toen de onderhandelingen begonnen over een herziening van het veiligheidsverdrag tussen de VS en Japan, ook wel de *Treaty of Mutual Cooperation and Security between the United States and Japan*<sup>21</sup> genoemd. Dit gecontesteerde verdrag leidde tot de Anpo-protesten in 1960, de grootste protesten in de moderne geschiedenis van Japan.<sup>22</sup>

Tegenkanting tegen het verdrag was er al sinds het eerste in 1951, maar deze lokte geen nationale protesten uit.<sup>23</sup> Nu was dit anders. Volgens George R. Packard III is één van de oorzaken de pers. Die schreef gedurende de jaren vijftig vooral negatief over het verdrag, waardoor de bevolking de voor- maar vooral de nadelen van het verdrag goed kende. Ook Sasaki-Uemura geeft nog een aantal oorzaken, waaronder de opkomst

---

18 Craft, Stephen G. (2015), pp. 101-117: In maart van datzelfde jaar was er een gelijkaardig voorval in Taiwan, waar het incident resulteerde in de *Black Friday*, waarbij een mob de Amerikaanse ambassade bestormde.

19 Cohen, Warren (2000), p. 419; Craft, Stephen G. (2015), pp. 150-154; Jones, Matthew (2010), pp. 331-332.

20 Watanabe, Akio (2016), pp. 102-104: Kishi Nobusuke (岸信介) (1896-1987) was in 1957 Eerste Minister geworden. In de jaren dertig en veertig had hij onder andere als vice-minister van de *Industrial Department* in Mantsjoerije gewerkt. Na de nederlaag van Japan werd hij opgepakt als een *klasse A* oorlogsmisdadiger en moest hij een gevangenisstraf van drie jaar uitzitten in de Sugamo gevangenis in Tokyo. Hierna ging hij weer in de politiek en werd hij Eerste Minister, niet door een meerderheid van de stemmen maar doordat de vorige Eerste Minister Ishibashi Tanzan (石橋湛山) (1884-1973) na zijn overwinning ziek werd en uiteindelijk aftrad.

21 <http://www.mofa.go.jp/mofaj/area/usa/hosho/jyoyaku.html> (Laatst geconsulteerd op 24 mei 2017): 日本国とアメリカ合衆国との間の相互協力及び安全保障条約, *Nihonkoku to amerika gasshūkoku to no aida no sōgo kyōryoku oyobi anzen hoshō jōyaku*, ook wel *Anpo-Nichibei Anzen Honshō* (安保日米安全保障) genoemd. Vandaar dat de protesten tegen het verdrag *Anpo-protesten* genoemd worden.

22 Standish, Isolde (2011), pp. 178-179; <http://nvdatabase.swarthmore.edu/content/japanese-protest-security-treaty-us-and-unseat-prime-minister-1959-1960> (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017).

23 <http://apjif.org/2015/13/8/Justin-Jesty/4291.html> (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017): Onder andere in Tokyo waren er wel protesten, waaronder een op 1 mei 1952, ook wel '*Bloody May Day*' genoemd wegens de gewelddadigheid van de protesten en de reactie van de politie, waarbij twee doden en duizenden gewonden vielen.

doorheen de jaren vijftig van goed georganiseerde *grassroots* organisaties die actief waren in de politiek. Daarnaast waren ook arbeiders- en vrouwenbewegingen actief en ontwikkelden er zich nieuwe ideeën in verband met burgerbewegingen, democratie en politieke participatie. Een laatste groep die zelfs tot in de jaren zestig veel invloed had op de protesten, was de zogenaamde Anpo-generatie. Dit waren jongeren en studenten die een sterke afkeer hadden van het establishment, omwille van de snelle overgang die de oorlogsgeneratie maakte van de oorlogsideologie naar de democratie, zonder zichzelf in vraag te stellen of de begane misdaden te bestraffen. Deze studenten voelden zich vervreemd, zowel van de politici die voor het vredesverdrag waren, als van de Japan Communist Party, die zich nochtans al vanaf het begin tegen het verdrag gekant had.<sup>24</sup>

De marxistische studentenvereniging Bund ( ブンド ) werd opgericht als alternatief voor de Japan Communist Party. Deze vereniging nam in 1958 de leiding over de Zengakuren ( 全学連 )<sup>25</sup>, waardoor die nu door marxisten geleid werd. De studentenverenigingen waren een cruciaal component bij de Anpo-protesten, al waren niet alle studenten het eens met de marxistische ideologieën van de Zengakuren. Niet alleen studenten protesteerden, maar ook andere groepen van de bevolking. Zelfs de pers sloot zich hierbij aan.<sup>26</sup>

Hoewel de opkomst bij de protesten één van de grootste in de Japanse geschiedenis was (tot 500 000 demonstranten), was de impact miniem. De protesten begonnen meer en meer vredesprotesten te worden, doch konden ze niet beletten dat het verdrag ingevoerd en nageleefd werd.<sup>27</sup>

De Anpo-protesten maakten duidelijk dat er enerzijds een grote kloof bestond tussen verschillende bevolkingsgroepen in de Japanse samenleving onderling, en anderzijds

---

24 <http://apjif.org/2015/13/8/Justin-Jesty/4291.html> (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017): Kritiek op het verdrag kwam niet enkel van de Japan Communist Party, aangezien over het algemeen iedereen het eens was dat het verdrag grondig herbekeken diende te worden. De JPC kante zich echter tegen het bestaan van het verdrag zelf, en niet enkel tegen de inhoud.

25 Sasaki-Uemura, Wesley M. (2001), p. 35: Zen nihon gakusei jichikai sorengo ( 全日本学生自治会損連語 ), The All Japan Federation of Self-Governing Student Bodies, was een overkoepelende organisatie voor alle studentenverenigingen van Japanse universiteiten.

26 Packard III, George R. (1966), pp. 15-16, 23-36; Sasaki-Uemura, Wesley M. (2001), pp. 26-34: In wekelijkse tijdschriften konden intellectuelen en theoretici hun ideeën uiteenzetten en uitleggen aan de bevolking, ook aan lager geschoolden die voorheen zich niet politiek engageerden. In deze tijdschriften werden ideeën over burgerparticipatie in de politiek besproken, wie al dan niet aan politiek mocht doen, de rol van publieke plaatsen in politiek enz. Deze evolutie in het politiek denken zou burgerbewegingen meer aangespoord hebben hun stem in het politieke debat te laten horen.

27 Huffman, James L. (2013), p. 116; Standish, Isolde (2011), p. 179; Yamamoto, Mari (2004), pp. 95-96; [https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo\\_1960/anp2\\_essay02.html](https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo_1960/anp2_essay02.html) (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017).



tussen de bevolking en de Japanse regering. Het pacifisme en anti-oorlogssentiment die sterk doorheen de Anpo-beweging stroomden, lieten een grote invloed op het verloop van de jaren zestig na. Zo was er een sterke toename van leden van linkse, communistische en studentenverenigingen, net als een stijging in het aantal *grassroots* burgerbewegingen.<sup>28</sup>

Volgens de historicus John Dower werden deze jaren gekenmerkt door “*a conservatism, but within a restructured state in which progressive and reformist ideals, and laws, retained a substantial constituency among the Japanese people themselves.*”<sup>29</sup>

De Koreaanse oorlog en de economische groei in Japan die daarop volgde, was ook in de filmindustrie te voelen. De ontspanningsindustrie groeide, winsten groeiden en nieuwe cinemazalen rezen als paddenstoelen uit de grond. Ook het publiek groeide en sommige studio's begonnen zich te focussen op groepen die voordien grotendeels vergeten werden, zoals kinderen, jonge tieners, lager geschoolden en plattelandsbewoners. Hierdoor was er zoveel vraag naar films dat de grote productiehuisen het niet konden bijhouden. Dit leidde tot een explosie van onafhankelijke productiehuisen.<sup>30</sup> Velen van hen zouden maar enkele films maken om daarna weer te verdwijnen. Deze kleine studio's werden meestal opgericht door regisseurs of andere filmmakers die het beleid van de grote studio's beu waren.<sup>31</sup> Deze onafhankelijke productiehuisen maakten tal van interessante films, waaronder *Rashomon* (1950) en *Stray Dog* (1949), beide van Akira Kurosawa.<sup>32</sup>

Een tweede boom van onafhankelijke productiehuisen was vooral het gevolg van een zogenaamde communistische 'zuivering' in de grote studio's. Deze 'zuivering' viel samen met de '*communist purges*' in de VS, wat producer en criticus Iwasaki deed beweren dat het enkel een poging was van president Truman om tijdens een verkiezingsjaar zijn macht te

---

28 Powers, Rogers S. (2012), p. 275;

[https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo\\_1960/anp2\\_essay05.html](https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo_1960/anp2_essay05.html) (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017).

29 Dower, John W. (1988), p. 313.

30 Domenig, Roland (2003), p. 7: Domenig wijst er op dat het vaak niet duidelijk is wat *independent cinema* 'independent' maakt. Hij wijst er op dat het woord vroeger (ook nog tijdens de jaren vijftig en zestig) betekende dat een film buiten het studiosysteem gemaakt is, dus 'independent' van de studio's. Vandaag worden de overgrote meerderheid van Japanse films buiten de grote studio's gemaakt, waardoor 'independent' nog weinig betekenis heeft.

31 Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982), pp. 164-173: Na de oorlog ondervonden de drie grote studio's veel moeilijkheden door de oprichting van arbeidersbewegingen. Problemen tussen het management en de arbeidersbewegingen en tussen de arbeidersbewegingen onderling zorgden onder andere voor stakingen en ontslagen en bemoeilijkten vaak de productie van films.

32 Gerow, Aaron: interview met Matsumoto Toshio: <http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017); Furuhata, Yuriko (2009) pp. 4, 161; Nornes, Abé M (2007), pp. 11-12; <http://www.midnighteye.com/features/the-anticipation-of-freedom-art-theatre-guild-and-japanese-independent-cinema/> (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017).

tonen.<sup>33</sup> Vele linksgezinde regisseurs verlieten, al dan niet vrijwillig, de grote studio's om hun eigen productiehuis op te richten. In tegenstelling tot de vorige golf van onafhankelijke studio's waren deze veel meer geïnteresseerd in politiek dan in gewoonweg films maken. Het succes van de onafhankelijke studio's duurde echter niet lang. Box office flops volgden elkaar op en de grote studio's zorgden ervoor dat de onafhankelijke huizen bij weinig cinema's hun films nog verkocht kregen. Tegen 1955 was onafhankelijke cinema in Japan zo goed als dood.<sup>34</sup>

Toch waren de laatste jaren van de jaren vijftig de hoogdagen van de Japanse film (soms wordt er zelfs gesproken over een 'golden age'). Zo werden in 1958 meer dan 1 miljard tickets verkocht en gingen veel mensen wekelijks naar de film. Ook kregen verschillende Japanse films internationale faam, zoals Kurosawa's *Rashomon* (1950) en *Seven Samurai* (1954), Ozu's *Tokyo Story* (1953) en Mizoguchi's *Ugetsu* (1953).<sup>35</sup>

### 2.3. De jaren zestig: groei van de welvaart en sociale spanningen

Ten gevolge van de stijging van de inkomens en een “*consumption boom*” brachten de jaren zestig een verdere groei van de welvaart teweeg. Deze groei had echter ook negatieve gevolgen. De welvaart bracht, samen met een stijgende bevolkingsdichtheid in de steden, een enorme vervuiling teweeg.<sup>36</sup> Deze milieuproblemen zorgden niet enkel voor nieuwe golven van protest, ze zorgden ook voor een nieuwe kijk op politieke protesten en de macht van de gewone burger, of zoals Ijima het zegt:

---

33 Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982), pp. 237-238; Cook, David A. (2016), pp. 296-299: Onder president Truman begon in 1947 het House Committee on Un-American Activities (HUAC) in de VS met het zogenaamde 'communism in motion pictures' aan te pakken. Iedereen die een link had met het communisme, zoals verschillende acteurs, regisseurs en schrijvers die tijdens de depressie van de jaren dertig de communistische partij gesteund hadden, werd berecht en sommigen van hen kregen zelfs een gevangenisstraf. Iwasaki schreef dat na de 'red purge' in de VS de regering Truman “*began to try the same thing in its colonies [...] First it tried to conduct a Red purge of French studios, but because the French film people stood together, the Americans were unsuccessful. Next, they thought, let's try Japan, that should be good.*”

34 Anderson, Joseph L.; Richie, Donald (1982), pp.256-257.

35 Cook, David A. (2016), pp. 570-576; <http://www.midnighteye.com/features/the-anticipation-of-freedom-art-theatre-guild-and-japanese-independent-cinema/> (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017): Kurosawa's *Rashomon* (1950) was de eerste Japanse film die een prijs won op een internationaal filmfestival. Het won de Gouden Leeuw op het filmfestival van Venetië in 1951. *Rashomon* wordt dan ook gezien als de film die de deuren geopend heeft voor de Japanse cinema. Verder zouden ook Ozu en Mizoguchi verschillende prijzen in ontvangst nemen en een internationaal aanzien krijgen.

36 McKean, Margaret A. (1981), pp. 18-20: Alle ziektes die men als resultaat van milieuvuiling kan krijgen werden voor het eerst in Japan gedetecteerd. Tussen 1967 en 1969 werden verschillende rechtszaken geopend door slachtoffers van vervuilingziektes. Tussen 1971 en 1973 wonnen de slachtoffers elke van deze rechtszaken.

Pollution, occupational hazards, and consumer health problems caused by flawed or poisonous products have been more effective in inducing citizen-based mass movements than any other type of social disaster since the beginning of Japan's period of modernization.<sup>37</sup>

Een andere reden tot protest was nucleaire energie. Aangezien een groot deel van zijn grondstoffen tijdens de oorlog opgebruikt waren, had Japan een nood aan een nieuwe bron van energie.<sup>38</sup> De oplossing hiervoor was nucleaire energie en in het midden van de jaren zestig werden de eerste kerncentrales gebouwd. Mede door het *Lucky Dragon Incident* en aangespoord door andere milieuprotesten kwamen ook hiertegen protesten. De grootste opstanden deden zich echter pas voor bij het uitbreken van de Vietnamoorlog. In deze oorlog speelde Japan namelijk een belangrijke rol voor de VS, daar het een groot deel van het legermateriaal produceerde.<sup>39</sup> Vele onzichtbare spanningen in de Japanse samenleving kwamen op dit moment naar boven.<sup>40</sup>

Hoewel de Anpo-protesten uiteindelijk hun doel gemist hadden, bleef de Zengakuren bestaan en zou deelnemen aan verschillende protesten. Zij nam onder andere in 1964 deel aan betogingen tegen de Olympische Spelen en in 1968 tegen het bouwen van Narita International Airport. Ook voor het verbeteren van de studentenrechten werd meermaals gestaakt. De grootste van deze stakingen was die in 1968 in Todai University. Deze duurde zeven maanden en eindigde met een gewelddadige confrontatie tussen studenten en politie.<sup>41</sup>

De filmindustrie begon de jaren zestig met een recordaantal geproduceerde films (547 nieuwe films in 1960) als resultaat van de hoge verkoop van filmtickets. Studio's zochten nu naar nieuwe regisseurs, waardoor vele jonge assistent regisseurs kregen zo de kans hun eerste film te maken. Vaak gaven studio's deze regisseurs, althans in het begin, een *carte blanche*, waardoor zij zonder al te veel tegenwerking konden experimenteren. Dit

---

37 Gorden, Andrew (1993), p.114; Funck, Carolin; Sorensen, André (2009), p. 73; [https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo\\_1960/anp2\\_essay05.html](https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo_1960/anp2_essay05.html) (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017).

38 Cohen, Warren (2000), p. 416: De zoektocht naar grondstoffen en energie was wat oorspronkelijk tot de kolonisatie en het imperialisme geleid had. Dit was onder andere de reden waarom andere Aziatische landen met enige zorg keken naar het sterk industrialiserende Japan.

39 <http://origins.osu.edu/article/energy-bright-tomorrow-rise-nuclear-power-japan> (Laatst geconsulteerd op 4 april 2017): Onder andere in het teken van *Atoms for Peace*, een programma vanuit de VS dat wereldwijd nucleaire energie en nucleair onderzoek moest promoten, kreeg Japan van de VS de nodige *know how* in verband met nucleaire energie.

40 Havens, Thomas R.H. (2014), pp. 3-7; Takemasa, Ando (2013), p. 11-12.

41 Katsiaticas, George N. (1987), p. 57; <https://throwoutyourbooks.wordpress.com/> (Laatst geconsulteerd op 30 april 2017).

was vooral het geval bij de studio Shochiku, waar regisseurs als Oshima en Yoshida hun eerste films zouden maken.<sup>42</sup> Dit duurde echter niet lang, aangezien deze regisseurs al snel ondervonden dat hun artistieke vrijheid belemmerd werd. Oshima verliet de studio in 1960 en Yoshida in 1964. Hierna begonnen beiden zich volledig op experimentele cinema te focussen en zouden samenwerken met de Art Theatre Guild (zie verder). Door de opkomst van televisie daalden de box office winsten van de bioscopen, wat het einde betekende voor de monopolie van de grote studio's. Dit was echter een zege voor de onafhankelijke cinema. Deze kon zich nu ontplooiën en verder ontwikkelen. Er werden filmtijdschriften opgericht, er ontstonden discussiegroepen en groepen van amateurfilmmakers en de kleinere theaterzalen toonden nu ook art films van over de hele wereld.<sup>43</sup>

In 1961 werd de Art Theater Guild (hierna ATG) opgericht als distributeur van Europese art cinema, maar in 1967 begon ATG ook zelf films te produceren. De gilde had zelf een aantal cinemazalen om hun films te vertonen, waarvan de bekendste wellicht de Art Theatre Shinjuku Bunka was in Shinjuku, Tokyo.<sup>44</sup> Hoewel ATG niet volledig buiten het studiosysteem viel, gaf het toch de artistieke vrijheid waar vele regisseurs naar zochten. ATG bood een alternatief voor het studiosysteem, waarin vele regisseurs hun films niet gemaakt kregen, en maakte het mogelijk dat films met een laag budget konden geproduceerd en verspreid worden. Dit was immers vaak moeilijk, aangezien de meeste cinemazalen enkel films van de *majors* toonden. De films die door ATG geproduceerd werden zijn hierdoor zeer gevarieerd. De focus lag op originaliteit. Volgens Max Tessier was het de trend “*to 'rethink' society and push cinema to its stylistic and political limits, as a supposed means of changing the post-war society against the liberal and economical developments.*”<sup>45</sup> Het doel was om films te creëren die vaak politiek en seksueel gedurfd

---

42 <http://www.midnighteye.com/features/the-anticipation-of-freedom-art-theatre-guild-and-japanese-independent-cinema/> (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017): Zij maakten deel uit van de zogenaamde 'Shochiku New Wave', vernoemd naar de Franse Nouvelle Vague. In tegenstelling tot de regisseurs van de Nouvelle Vague, die buiten het studiosysteem vielen, maakten deze Shochiku New Wave hun films binnen het studiosysteem.

43 Gerow, Aaron: interview met Matsumoto Toshio: <http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017); Furuhashi, Yuriko (2009), pp. 4, 161; Nornes, Abé M. (2007), pp. 11-12; <http://www.midnighteye.com/features/the-anticipation-of-freedom-art-theatre-guild-and-japanese-independent-cinema/> (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017).

44 <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/down-bunka-japanese-underground-cinema-1960s> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017): De Art Theatre Shinjuku Bunka bevond zich boven het legendarische Theatre Scorpio (*Sasori-za*, 蠍座), een plaats waar experimentele cinema, performance art en video art vertoond werd. De plaats werd het middelpunt van Tokyo's experimentele art scene. De cinemazaal was de centrale cinema van ATG. ATG produceerde niet enkel films, maar ook theaterstukken, die werden opgevoerd in de Art Theatre Shinjuku Bunka. Verder waren er in de lobby kunstwerken te zien, wat het de eerste echte *art theatre* van Japan maakte.

45 Domenig, Roland (2003), p. 41; Yamada, Kazuo (1976), pp. 369-370.

waren en die de sociale onrust van het naoorlogse Japan probeerden weer te geven. Filmmakers met een achtergrond in televisie en documentaire, zelfs filmcritici, allen werkten ze op een gegeven moment voor ATG. In deze beginjaren werd ook Matsumoto's *Bara no sōretsu* (1969) bij ATG geproduceerd. Dit concept van experimenteren werkte echter maar de eerste jaren, want de films waren niet echt succesvol, waardoor ATG in financiële moeilijkheden terechtkwam. Dit dreef ATG ertoe om meer publieksvriendelijke films te produceren. Een wisseling van productieleider betekende het einde voor de experimentele dagen van ATG.<sup>46</sup>

Met betrekking tot deze thesis vraagt het begrip *eizō* (映像, afbeelding, reflectie, video) ook nog verdere uitleg. Dit was tijdens de jaren vijftig en zestig een fel besproken term en onderging een belangrijke transformatie. Matsumoto gebruikt deze term in de titel van essaybundel *Eizō no hakken* (映像の発見) (1963). Het is dus interessant om dit eens nader te bekijken. Matsumoto beweerde ook de eerste te zijn die het woord *eizō* in een titel van een boek gebruikte en was daardoor belangrijk voor de popularisering van het woord.<sup>47</sup>

De definitie van het woord is niet zo gemakkelijk uit te leggen. De vertaling van het woord is *image*, *reflection* of *video* en het wordt ook wel eens vertaald als *moving image*. Maar *image* of zelfs *moving image* is een vertaling die de betekenis niet gedetailleerd genoeg weergeeft. Furuhata legt uit dat *eizō* specifiek over een afbeelding gaat die gemaakt wordt met technologische middelen, met andere woorden afbeeldingen zoals foto's, filmbeelden voor cinema en televisie, computer gegenereerde afbeeldingen enz. Het gaat dus verder dan gewoonweg bewegende beelden of videobeelden, want handgemaakte afbeeldingen zoals tekeningen horen er niet bij.<sup>48</sup>

Tijdens de jaren vijftig kreeg dit woord meer en meer aandacht onder filmtheoretici en critici. Dit was het gevolg van de opkomst van de televisie. Televisie is namelijk, net als cinema, een medium dat gekenmerkt wordt door bewegende beelden. Hierdoor herleefde het debat in verband met *medium specificity*, wat inhoudt dat elk medium specifieke karakteristieken heeft. Theoretici discussieerden over wat cinema en televisie precies van elkaar onderscheidt. Dit bracht het debat bij een discussie over de *image*, en dan meer bepaald de *eizō*, wat de *eizō ronsō* (映像論争) of “*debate on the image*” genoemd wordt.<sup>49</sup>

Matsumoto's boek *Eizō no hakken* (映像の発見, *De ontdekking van de mechanisch*

---

46 Domenig, Roland (2003), pp. 41-45, 30-35, 24-28.

47 Furuhata, Yuriko (2013), pp. 40-41; Matsumoto, Toshio (2005), p. 244.

48 Furuhata, Yuriko (2013), p. 39.

49 Ibid., pp. 39-41.

*gemaakte afbeelding*)<sup>50</sup> behoort tot de verschillende boeken die bijdroegen aan dit debat. Samen met het debat vond er ook een verandering van de kanji plaats. Waar het woord *eizō* voor de jaren vijftig met de kanji van *schaduw* (影, かげ) geschreven werd (影像), wordt het woord sindsdien ook met de kanji voor *reflectie, projectie, reflecteren, projecteren* geschreven (映す, うつす), namelijk als 映像.<sup>51</sup> Dit toont aan dat de opkomst van de televisie niet enkel het filmtheoretisch debat van de jaren vijftig en zestig gestuurd heeft, maar ook het concept *eizō* of *image* veranderd heeft. Het technische aspect, namelijk de projectie, werd nu een belangrijk kenmerk van de *image*.<sup>52</sup>

Het gebruik van het *eizō* in het debat omtrent *medium specificity* ondermijnde de idee dat televisie en cinema twee aparte media waren met specifieke eigenschappen. Want de beelden van beide media vielen onder de brede waaier van *eizō*. In de filmtheorie zorgde dit voor een opsplitsing in twee richtingen, één die de specificiteit van beide media onderstreepte en een ander die juist de gelijkenissen tussen de verschillende *image-based media* wilde benadrukken. Ook in de praktijk waren filmmakers die bij het debat betrokken waren, verdeeld. Matsumoto neigde naar de laatste categorie, wat duidelijk wordt door het feit dat hij zichzelf als eerste een *eizō sakka* (beeldenmaker) in plaats van een filmmaker noemde. Hij zag zichzelf als een auteur van technologisch geproduceerde beelden. Hierdoor is hij geneigd te experimenteren met verschillende vormen van media en beelden of *eizō*. Zijn werken vertonen dan ook allemaal een eclectisch karakter.<sup>53</sup> Een voorbeeld is *Ishi no uta* (1960), een van zijn bekendste kortfilms. Deze film is volledig opgebouwd uit foto's die hij door middel van montage en voice-over aan elkaar rijgt, waardoor de grens tussen fotografie en film vervaagt (net zoals in de film *Guernica*). Een ander voorbeeld is de kortfilm *Tsuburekakatta migime no tame ni* (1968), die hij maakte voor het symposium 'EXPOSE-1968'. In deze film gebruikt hij onder meer beelden van studentenprotesten, reclame, sport, de ondergrondse homocultuur enz. en projecteert hij deze beelden naast elkaar.<sup>54</sup>

---

50 Nornes, Abé M. (2007), p. 21; Furuhashi, Yuriko (2009), p. 52: Nornes vertaalt de titel als '*Discovering the Image*', terwijl Furuhashi de titel als '*Discovery of the Mechanically-Produced-Image*' vertaalt. Ik zou net als Furuhashi de letterlijke vertaling gebruiken.

51 Furuhashi, Yuriko (2013), p. 40: Tot het einde van de jaren vijftig werden de twee versie nog door elkaar gebruikt, waarna 映像 de enige gebruikte versie werd.

52 Ibid., pp. 39-41.

53 Furuhashi, Yuriko (2009), p. 59; Furuhashi, Yuriko (2013), pp. 40, 46-51.

54 Furuhashi, Yuriko (2013), p. 48; Matsumoto, Toshio (1963): *Ishi no uta* [film]; Nornes, Abé M. (2007), p. 21.

## 2.4. *Bara no sōretsu* in zijn historische context

De sociale problemen en protesten van deze periode beïnvloedden ook andere kunstvormen. Veelvoorkomend waren avant-gardekunstcollectieven, vooral in Tokyo. Deze zagen het lichaam als “*site of self-degradation and spectacle*”<sup>55</sup> en gebruikten het lichaam om performance art op te voeren en zo de aandacht van het publiek te trekken. Eén van deze collectieven is de Zero Dimension Group of *Zero Jigen* (ゼロ次元). De kunst van deze collectieven was politiek geladen en deze groepen reageerden elk op hun eigen manier op de verschillende problemen van de maatschappij. De milieuproblematiek werd bijvoorbeeld aangepakt in de zogenaamde '*kankyō geijutsu*' of '*environmental art*', maar ook de consumptiemaatschappij, de economische groei en de daaropvolgende verstedelijking werden bekritiseerd.<sup>56</sup>

Een andere evolutie in de kunst was de opkomst van 'intermedia' of '*sōgō geijutsu*'. Dit betekende dat kunstvormen niet meer van elkaar gescheiden werden en dat kunst nauw verbonden was met technologie en de (stedelijke) omgeving. Ook de scheiding tussen 'high art', 'low art' en massamedia werd doorbroken. Filmmakers namen het voortouw in deze trend van 'intermedia', aangezien zij verschillende kunsten verwerkten in hun werk. Dit alles maakte deel uit van de Shinjuku counterculture. De Art Theatre Guild en hun belangrijkste theater Art Theatre Shinjuku Bunka waren hierbij nauw betrokken.<sup>57</sup>

Matsumoto en zijn film *Bara no sōretsu* pasten goed in deze counterculture. Hij was een artiest die verschillende kunstvormen zonder schroom vermengde en dus het concept van intermedia omarmde. zo komt de voornoemde Zero Dimension Group prominent in beeld in *Bara no sōretsu*, verwijst hij naar verschillende filmmakers en filosofen van die tijd, zoals Pier Paolo Pasolini en Jean Genet. Zoals vele onafhankelijke filmmakers van deze periode waren ook zijn films politiek gekleurd. Niet alleen *Bara no sōretsu*, maar ook bijvoorbeeld één van zijn eerste films *Anpo jōyaku* (1959). Matsumoto zou de film *Bara no sōretsu* dan ook niet op enig ander moment gemaakt kunnen hebben. Want hoewel in het begin van de jaren vijftig de onafhankelijke filmindustrie een hoogtepunt kende, was het pas in de jaren zestig dat er geëxperimenteerd, getheoretiseerd en bekritiseerd werd. Matsumoto werd hierdoor erg beïnvloed. Ook had hij zijn film niet kunnen maken in het studiosysteem. Niet alleen is de film te experimenteel, de film doorbreekt alleen al met zijn personages ook vele taboes. Het is namelijk de eerste Japanse film met homoseksuele

55 Chong, Doryun (2012), p. 123.

56 Ibid.

57 Chong, Doryun (2012), pp. 123-124, 139; Domenig, Roland (2003), p. 30.

personages in de hoofdrol. Zonder het bestaan van ATG had Matsumoto deze film dus wellicht niet kunnen draaien.<sup>58</sup>

---

58 Nomes, Abé M. (2007), pp. 21-22.



### 3. Het begrip '*neo documentarism*'

Matsumoto beschrijft de stijl van Bara no sōretsu als '*neo documentarism*'. In dit deel zal ik nader bekijken wat *neo documentarism* precies inhoudt en hoe Matsumoto tot deze theorie kwam.<sup>59</sup>

Matsumoto had veel kritiek op de avant-gardefilm en de documentaire en voelde de noodzaak om een nieuwe strekking binnen deze stromingen te creëren. Deze twee termen en zijn kritiek erop zal ik verder bespreken, want beide termen zijn namelijk omstreden en fel bediscussieerd.

#### 3.1. Avant-garde

##### a) Het concept 'avant-garde'

De eerste die het woord 'avant-garde' gebruikte, was de denker Henri de Saint-Simon (1760-1825) in zijn boek *Opinions Littéraires, philosophiques et industrielles* (1825). Sindsdien kreeg het woord verschillende betekenissen, waardoor discussie ontstond over wat avant-garde nu precies inhoudt. In zijn boek schreef Saint-Simon dat hij vond dat wetenschappers en kunstenaars de mensheid konden helpen uit de onderdrukking en vervreemding. Artiesten beschreef hij als 'de avant-garde die het meest geschikte wapen ter beschikking hadden: de kunst'. Hij beschreef het als volgt:

C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde: la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes des toute espèce: quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile; nous les popularisons par la poésie et le chant; nous employons tour-à-tour la lyre ou le galoubet, l'ode ou la chanson, l'histoire ou le roman; la scène dramatique nous est ouverte, et c'est là surtout que nous exerçons une influence électrique et victorieuse.<sup>60</sup>

Sindsdien begreep men onder het woord 'avant-gardekunst' dat als 'wapen' gebruikt

---

<sup>59</sup> Gerow, Aaron: interview met Matsumoto Toshio: <http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

<sup>60</sup> Bailly, Etienne-Martin; de Saint-Simon, Claude-Henri; Duvergier, Jean-Baptiste; Halévy, Léon; Rodrigues (1825), p. 341; <http://joaap.org/new3/Katsiaficas.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

werd om een politieke revolutie tot stand te brengen of op z'n minst om mensen te emanciperen. Dit ging vaak gepaard met esthetische innovatie. Hierdoor is het moeilijk om aan te duiden welke kenmerken een werk moet hebben om als avant-garde bestempeld te worden. Belangrijker is het om te kijken welke plaats een werk inneemt in de (kunst)geschiedenis. In het begin van de twintigste eeuw verdween het politieke aspect van avant-garde meer en meer naar de achtergrond, meer bepaald onder invloed van het modernisme.<sup>61</sup> De grondgedachte van het modernisme is vooral *l'art pour l'art*, wat wil zeggen dat het politieke element volledig uit de kunst moet verdwijnen. Vooral avant-gardebewegingen zoals pop-art en het minimalisme, die na de Tweede Wereldoorlog ontstonden, incorporeerden weinig tot geen politieke of sociale thema's in hun werken. Een verder aspect om bij stil te staan is het feit dat avant-gardecinema vaak volledig wordt weggelaten bij het bespreken van avant-gardekunst. Een echte definitie werd dan ook nooit verwoord. Wanneer men avant-gardecinema onderzoekt, kijkt men eerder naar de kenmerken van de verschillende stromingen die als avant-garde beschouwd worden (vaak 'golven' genoemd, zoals de Nouvelle Vague), zonder stil te staan waarom de films die tot deze stromingen behoren überhaupt als avant-garde bestempeld worden. Zelfs het enige kenmerk dat al deze werken zouden moeten hebben, namelijk (esthetische) innovatie, wordt niet consistent toegepast, aangezien onderzoekers sommige vernieuwers in de filmkunst niet tot de avant-garde beschouwen. Zoals we in het volgende deel zullen bespreken, staat ook Matsumoto hier niet bij stil.<sup>62</sup>

## **b) Matsumoto's visie op de term 'avant-garde'**

Hoewel Matsumoto een naoorlogse filmmaker was, had hij onder de term 'avant-garde' niet de naoorlogse (Westerse) avant-garde voor ogen. Een grote inspiratiebron voor hem was dan ook de Europese avant-gardecinema tijdens de jaren twintig en de jaren dertig. Tijdens deze periode was Frankrijk het centrum van de avant-garde in Europa. Dit kwam door het ontstaan van talrijke filmclubs en het verschijnen van nieuwe filmtijdschriften, waarin voor het eerst aan filmkritiek werd gedaan. Dit zorgde voor een heropleving van de experimentele cinema. Deze experimentele cinema kan in twee stromingen opgesplitst worden: de impressionistische film en de 'tweede' avant-garde.

---

61 Murphy, Richard J. (1999), p. 30.

62 Bürger, Peter (1984), p. 32; Graf, Alexander; Scheunemann, Dietrich (2007), pp. 1-3; Knopf, Robert (2015), p. 2; <http://joaap.org/new3/Katsiaficas.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017). Mij lijkt dat wie al dan niet als avant-garde beschouwd wordt, veel te maken heeft met de kunstenaar die zichzelf zo profileert of die de kans krijgt zichzelf zo te profileren. Hier komt dan ook de kritiek van racisme en seksisme binnen de avant-garde vandaan, aangezien avant-gardisten overweldigend mannelijk, blank en Westers zijn.

Deze laatste werd zo genoemd omdat het zich een aantal jaren na de impressionistische film ontwikkelde.<sup>63</sup>

De impressionistische cinema bewoog zich tussen de avant-garde en de zogenaamde mainstream cinema. De films experimenteerden bijvoorbeeld met cameravoering en muziek, maar het narratieve aspect bleef grotendeels conventioneel.<sup>64</sup>

De tweede avant-garde keerde mainstream cinema echter volledig de rug toe. Zo hadden de films vaak geen plot of geen uitgewerkte personages. Sommige filmmakers, zoals Man Ray in *Retour à la Raison* (1923), toonden alleen enkele voorwerpen of experimenteerden met licht en schaduw. Deze filmmakers waren geïnspireerd door concepten die zich al in andere kunstvormen, vooral in de literatuur en in de schilderkunst, ontwikkeld hadden. Voorbeelden hiervan zijn spontaniteit, het toeval, de droom of de tabula rasa. Deze concepten hadden deze filmmakers gehaald uit het dadaïsme en het surrealisme, stromingen die toen in de literatuur en schilderkunst op hun hoogtepunt waren. Maar soms werd de relatie tussen de cinema en andere kunsten nog explicieter getoond. Zo experimenteerde Man Ray met het beschilderen van de pellicule en andere filmmakers verwezen in hun films naar verschillende literaire werken of schilderijen. Het belangrijkste voor deze kunstenaars was het doorbreken van conventies, regels en opgelegde grenzen. In de tweede helft van de jaren twintig waren deze kunstenaars nog heel politiek geëngageerd, onder andere onder invloed van de schrijver André Breton (1896-1966).<sup>65</sup>

Het lijkt erop dat Matsumoto vooral door deze laatste stroming geïnspireerd werd. In zijn essaybundel *Eizō no hakken* (1963) verwijst hij namelijk regelmatig naar Dalí (1904-1989) en Buñuel (1900-1983) en diens bekendste films *Un chien andalou* (1929) en *L'Âge d'or* (1930). Beide films worden gezien als dé avant-gardefilms bij uitstek. De film die het meest aangehaald wordt is de avant-gardefilm *Un chien andalou*. Deze film is eerder surrealistisch in plaats van dadaïstisch. Het dadaïsme heeft namelijk als grondbeginsel het concept van anti-kunst. Men wil vervreemding scheppen door volledig van de conventie af te stappen. Daarom hebben dadaïstische films geen verhaal en zijn ze onlogisch en incoherent. Surrealistische films daarentegen hebben wel een verhaal en hebben dan ook een ander doel. Door gebruik te maken van de dadaïstische ideeën over kunst wil het surrealisme de revolutionaire ideeën van het interbellum overbrengen en zo een revolutie

---

63 Cook, David A. (2016), pp. 233-238

64 Ibid.

65 Cook, David A. (2016), pp. 233-238; Vidal, Agustin S. (2013), pp. 182-186.

teweeg brengen, zowel in de politiek als in de kunst. Vervreemding staat ook hier centraal, maar niet de vervreemding van de kunst, maar de vervreemding van de banale wereld via de kunst. Deze films gebruiken daarom wel verhalen en personages om een realiteit te scheppen, maar deze realiteit wordt verstoord, door gebruik te maken van dromen, symboliek en onconventionele verteltechnieken.<sup>66</sup>

Voor Matsumoto is de 'avant-garde' dus het surrealisme, met als kenmerk een verhaal dat op een onconventionele en vervreemdende manier verteld wordt en waarin de conventies en de grenzen van medium en genre doorbroken wordt. Deze surrealistische films waren ook politiek gekleurd. Een voorbeeld hiervan is *L'Âge d'or* (1930), die bij het vertonen tot rellen leidde, waardoor de film uiteindelijk verboden werd. Doordat Matsumoto zich door deze surrealistische films laat inspireren, kan afgeleid worden dat hij de avant-garde niet als *l'art pour l'art* ziet en dat voor hem films zeker een politieke dimensie kunnen hebben. De kritiek (zie verder) die hij op de avant-garde geeft, wijst ook in die richting. Wanneer verder in deze thesis de termen 'avant-garde' of 'avant-gardecinema' gebruikt worden, wordt hiermee de surrealistische cinema waardoor Matsumoto zich liet inspireren bedoeld.<sup>67</sup>

### c) Matsumoto's kritiek op de avant-garde

Ook al werd Matsumoto door avant-gardecinema geïnspireerd, toch had hij er ook felle kritiek op. Hoewel hij de avant-gardecinema prees voor de creativiteit en het vermogen om de innerlijke gedachten en emoties weer te geven, bekritiseerde hij hen omdat ze de neiging hadden zich te beperken tot het innerlijke, waardoor de connectie met de realiteit verloren ging. Hij legt uit hoe een film als *Un chien andalou* (1929) wel probeert een link te creëren tussen de innerlijke en uiterlijke wereld, maar daarin faalt:

Natuurlijk is het beeld in *Un chien andalou* waarin een wolk de maan passeert en het oog van een vrouw met een scheermes doorgesneden wordt, of het beeld van insecten die uit een handpalm kruipen, een poging tot het creëren van een verband tussen de innerlijke wereld en de realiteit. Maar dit concreet maken van een woest en ruw fantasierijk detail riskeert te worden wat Dalí 'een object met symbolische functie' noemt, en dat reeds zeer verzadigd is van het gevaar van fetisjisme, dat niet langer verbonden is aan een krachtige kritiek op de

---

66 Cook, David A. (2016), pp. 233-238; Graf, Alexander; Scheunemann, Dietrich (2007), pp. 102-103; O'Pray, Michael (2012), p. 24.

67 Gerow, Aaron: interview met Matsumoto Toshio: <http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017); Matsumoto, Toshio (2005), p. 58; Vidal, Agustin S. (2013), pp. 182-186.

realiteit en aan de restauratie van het onderwerp (*shutai*). [...] Aan de andere kant begroef Dalí zich dan weer in de afgesloten mysteries van een materialiteit die van de sociale realiteit afgesneden was.<sup>68</sup>

Matsumoto, die begonnen was in de documentaire, wou deze connectie met de realiteit juist wel leggen. Maar ook de documentaire als filmvorm had voor hem een aantal gebreken.<sup>69</sup>

## 3.2. Documentarisme

### a) Het concept 'documentarisme'

Net als 'avant-garde' is 'documentarisme' niet zo eenvoudig te definiëren dan men op het eerste gezicht zou denken. Wanneer kan men spreken van documentaire? Wordt dit bepaald door de filmstijl, de inhoud en/of het doel? De films die doorheen de filmgeschiedenis als documentaire bestempeld werden, zijn heel verscheiden. Zo wordt vaak gezegd dat documentaires niet in scène gezette beelden tonen. Maar wanneer is een beeld in scène gezet en wanneer niet? In de filmkunst is het namelijk niet zo simpel om realiteit en fictie uit elkaar te houden. Nornes wijst erop dat in de vroege cinema, zowel in het Westen als in Japan, de grens tussen fictie en non-fictie vaak bijna onbestaande was. Zo bestonden verscheidene van deze films, zoals de eerste Japanse fictiefilm *Viewing Scarlet Maple Leaves* (1899), uit scènes van bekende kabukistukken die met populaire acteurs werden opgenomen. Hoewel deze films zeker als fictie kunnen bestempeld worden, zitten er ook non-fictie elementen in. Het publiek was er zich wel degelijk van bewust was dat het niet naar een film in de letterlijke betekenis van het woord zat te kijken, maar naar een gefilmd theaterstuk dat geprojecteerd werd. Ook bij de non-fictie films kon de grens tussen fictie en non-fictie vervagen. Toendertijd werden films over de Russisch-Japanse Oorlog (1904-1905) volledig in scène gezet. Deze films werden *actualités* of *newsreels* genoemd.<sup>70</sup>

### b) Matsumoto's visie op de term 'documentarisme'

Om te begrijpen wat Matsumoto onder 'documentarisme' verstonde is een interview met Aaron Gerow uit 1996 interessant. In het interview legt Matsumoto uit dat het hem bij

---

68 Matsumoto, Toshio (2005), pp. 58-59.

69 Gerow, Aaron: interview met Matsumoto Toshio: <http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

70 Nornes, Abé M. (2003), pp. 5-7.

het maken van zijn eerste kortfilms opviel hoe bekrompen de opvatting was over wat precies een goede documentaire is. Volgens de gangbare mening dienden de films te gaan over een sociaal of politiek onderwerp dat een controversie opwekte. Op deze manier wordt documentarisme gezien als een vorm van journalistiek of propaganda, maar niet als kunst. Deze opvatting was vooral courant tijdens de jaren vijftig en zestig en werd toegepast bij het maken van beelden voor het televisienieuws. De televisie zorgde voor een opleving van de documentaire met als doel belangwekkende of controversiële gebeurtenissen te tonen aan het publiek. Uit zijn kritiek (zie verder) kan opgemaakt worden dat hij met de term 'documentarisme' deze vorm van filmmaken bedoelde.<sup>71</sup>

### **c) Matsumoto's kritiek op documentarisme**

Matsumoto bekritiseerde de voorgaande visie op documentarisme. Zijn probleem met deze visie is namelijk dat het genre van de documentaire enkel opleeft wanneer een maatschappij duidelijk zichtbaar in moeilijkheden verkeerd (bijvoorbeeld tijdens politieke crisissen), maar verdwijnt als deze moeilijkheden niet zichtbaar zijn. Matsumoto legt het uit als volgt:

Wat het probleem betreft is er niet enkel het feit dat men eenzijdig blijft de innerlijke wereld vastleggen door middel van de hoogtepunten waarop men in conflict gaat met de ander. Wat nog problematischer is, is het feit dat het naturalisme zich naïef blijft vastklampen aan de buitenwereld en dat, om zich met dergelijke onmiddellijkheid tevreden te kunnen stellen, deze zich over het algemeen vastklampt aan de innerlijke wereld. Het tevreden zijn met deze onmiddellijkheid [van dergelijke voorstelling van de buitenwereld] is een probleem. Met andere woorden, men mist de meedogenloosheid om voortdurend de buitenwereld en de innerlijke wereld onafhankelijk te beïnvloeden.<sup>72</sup>

De documentaire heeft volgens Matsumoto dus de neiging om enkel de focus te leggen op problemen die zich uiterlijk vertonen en gaat er daardoor vanuit dat er enkel innerlijke problemen zijn als deze duidelijk waar te nemen zijn in de buitenwereld. Hij verwijst hiervoor naar het Italiaans neorealisme, dat gezien wordt als de eerste naoorlogse filmstroming. Deze filmstroming combineerde elementen van fictie (fictieve verhalen) met

---

71 Gerow, Aaron: interview met Matsumoto Toshio: <http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

72 Matsumoto, Toshio (2005), p. 58.

non-fictie (niet-professionele acteurs, realistische achtergrondgeluiden). De verhalen focusten zich op de laagste klasse, armoede, werkloosheid enz. Dit reflecteerde de toenmalige situatie van het Italië na de Tweede Wereldoorlog, dat zich in een zware economische crisis bevond. De stroming verdween snel toen de economische situatie in de jaren vijftig verbeterde. Volgens Matsumoto was dit omdat de problemen niet meer duidelijk zichtbaar waren. Dit betekende echter niet dat ze ook effectief niet meer bestonden en dat kon deze filmstroming moeilijk weergeven.<sup>73</sup>

Een ander punt van kritiek voor Matsumoto was het zogenaamde naturalisme en realisme van het documentarisme. Het woord dat aan de basis van zijn kritiek lag is *shutaisei* (主体性) of 'subjectiviteit'. Matsumoto had felle kritiek op documentairemakers tijdens de oorlog en verweet hen een gebrek aan subjectiviteit:

Tijdens de oorlog maakten zij films terwijl ze collaboreerden met het militarisme, zonder hier kritisch voor te zijn. Ze veranderden [na de oorlog] noodgedwongen van kamp, en deden dit zonder echt zelfkritisch te zijn. [...] Ze pasten zich zonder scrupules aan aan de principes van de PR filmindustrie in een periode waarin men zich terugtrok. Zij, consistent van begin tot eind, zijn enkel slaafse vakmannen zonder subjectiviteit. Men kan dus zeggen dat ze vanaf het begin nooit artiesten waren.<sup>74</sup>

Volgens Abé Nornes bekritiseerde Matsumoto het streven naar realisme bij het maken van documentairefilms. De stijl beschreef hij zo:

[It] presents itself as a privileged referential representation of the lived world ultimately rests on a set of conventions. These conventional constructions hide the work demanded by realist styles, and this amounts to a suppression of the subjective procedures at the heart of filmmaking.<sup>75</sup>

Het documentarisme doet zich met andere woorden voor als realistisch, terwijl documentaires ook een zeker verhaal vertellen en dus ook gebruik maken van conventies. Hij verwijt de filmmakers ervan dat ze deze subjectiviteit niet weergeven of zelfs niet opmerken. Ze profileren zichzelf als waarnemers die buiten de realiteit staan en met een zuivere objectiviteit die werkelijkheid weergeven. Hierdoor startte Matsumoto met een

---

73 Bordwell, David: Thompson, Kristin (2010), pp. 330-337; Gerow, Aaron: interview met Matsumoto Toshio: <http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

74 Matsumoto, Toshio, *Kiroku eiga no oboegaki* (1971), geciteerd uit Nornes, Abé M. (2007), p. 20.

75 Nornes, Abé M. (2007), p. 20.

discussie over de relatie tussen de filmmaker, het onderwerp of de *shutai* (主体) en het object of de *taishō* (対象).<sup>76</sup>

Wat *shutai* precies inhoudt is niet altijd even duidelijk omdat filmcritici en theoretici dit woord verschillende definities geven en het in verschillende contexten gebruiken. In het algemeen wordt het echter vertaald als 'onderwerp' (*subject* in het Engels).<sup>77</sup>

*Taishō* kan dan weer vertaald worden als het 'object'. In de volgende passage schrijft Matsumoto wat hij onder *taishō* beschouwt:

Het bestaan van de *taishō* is uiteindelijk niets anders dan een *heimlich* (heimelijk) iets. Het is daar dat de vervreemde feiten van de realiteit onderdrukt worden door de stereotypen van het alledaagse bewustzijn en ze *heimliche* dingen worden. Het is precies daarom dat het bestaan van de *taishō* – wat kan gezien worden als het alledaagse bewustzijn of als de wet van causaliteit – sterk ontkend wordt door de niet-alledaagse, verborgen realiteit dat ons bewustzijn nog altijd niet kan bevatten. Het [de realiteit] is te gronde gericht door de wereld en gereproduceerd als iets onbestaand in ons dagelijks bewustzijn. Wanneer dit gebeurt, ontmantelt ons bewustzijn zijn balans met de buitenwereld, ons bewustzijn dat voor het eerst geraakt is door deze soort van realiteit, die we nooit direct ervaren hebben. We ervaren het als vreemd of als een *unheimlich* (onaards) iets.<sup>78</sup>

Volgens Matsumoto kan men de relatie tussen *shutai* en *taishō* als volgt omschrijven: de *shutai* is het onderwerp waarover de filmmaker beslist een film te maken. *Taishō* is hoe dit onderwerp in de film weergegeven en vervormd zal worden. De relatie tussen de filmmaker en de *shutai* bestaat erin dat de filmmaker niet inziet hoezeer hij de *shutai* vervormt, zelfs tot iets wat in de realiteit niet bestaat. Het was deze relatie die Matsumoto bekritiseerde. Samen met de andere leden van de redactie van het tijdschrift *Kiroku eiga*, kondigde in 1960 Matsumoto dan ook drie punten aan die hij binnen de documentaire wou veranderen:

– the logical interrogation of the relation of the setting and the filmmaker's subjectivity

---

76 Nichols, Bills (1991), pp. 32, 165-166.

77 Nomes, Abé M; (2007), p. 20.

78 Matsumoto, Toshio, *Kiroku eiga no oboegaki* (1971), geciteerd uit Nomes, Abé M. (2007), p. 20.



- the logical interrogation of representation and the filmmaker's subjectivity
- the logical interrogation of the deep correspondence between subject/setting and subject/representation.<sup>79</sup>

Met andere woorden, zij wilden de nadruk leggen op de subjectiviteit van de filmmaker. Hoe die de representatie van het onderwerp (*shutai*) en de setting, namelijk de plaats van de camera of wat de camera laat zien en wat niet, beïnvloedt. Zij wilden ook benadrukken hoe deze setting en representatie een invloed hebben op het onderwerp. Op deze manier wou hij samen met zijn collega's bij *Kiroku eiga* de documentairefilm hervormen.<sup>80</sup>

### 3.3. Neo Documentarism

Om tot het *neo documentarism* te komen, werd Matsumoto vooral geïnspireerd door twee personen. De eerste was Hanada Kiyoteru (花田清輝) (1909-1974) en de tweede was Alain Resnais (1922-2014).<sup>81</sup>

#### a) De invloed van Hanada Kiyoteru (花田清輝) (1909-1974) op *neo documentarism*

Hanada was één van de meest invloedrijke filmtheoretici van de jaren vijftig. Hij was een Marxistische avant-gardecriticus die volgens Yuriko Furuhashi zichzelf bewust profileerde als een '*agitprop organizer*'. Zijn ideeën werden fel bediscussieerd en waren een bron van inspiratie voor vele filmmakers en -critici van die tijd. Lang niet iedereen was het echter met hem eens. Ook Matsumoto was niet altijd akkoord met de theorieën van Hanada, maar toch zijn er duidelijke gelijkenissen tussen Matsumoto's *neo documentarism* en Hanada's kritieken op avant-garde en de documentaire. Volgens Hanada was de combinatie van avant-garde met documentaire noodzakelijk om een verband te kunnen leggen tussen avant-gardekunst en de massacultuur. Op die manier kon een sociale transformatie tot stand gebracht worden.<sup>82</sup>

Hanada vertrok vanuit de avant-garde, die hij net als Matsumoto zowel prees als

79 Nornes, Abé M. (2007), p. 23.

80 Ibid.

81 Gerow, Aaron: interview met Matsumoto Toshio: <http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

82 Furuhashi, Yuriko (2009), pp. 9-51; Hanada, Kiyoteru (2007), pp. 29-30, 44-45; Matsumoto, Toshio (2005), p. 59.

bekritiseerde. De kracht van avant-garde ligt in het vermogen de innerlijke wereld te visualiseren en abstracte concepten weer te geven. Dit vergeleek hij met een vorm van journalistiek, niet van de externe wereld, maar van het innerlijke bewustzijn. Hanada's kritiek hield in dat de avant-gardefilms uit de jaren twintig (ook hij refereert onder andere naar *Un chien andalou*) zich exclusief bezig hielden met het innerlijke en het abstracte, wat hij een 'primitieve vorm van avant-garde' noemde. De naoorlogse avant-garde diende te leren uit de fouten van de vooroorlogse. Dit was ook de kritiek van Matsumoto, al laat hij volgens Furuhashi het revolutionaire concept grotendeels achterwege en focust hij meer op het esthetische aspect van *neo documentarism*.<sup>83</sup>

Hanada schreef het volgende:

Zowel het uiterlijke als het innerlijke bestaan behoren tot het leven. En het laatste wordt natuurlijk beïnvloed door het eerste, maar beide bevatten nog niet-gekende gebieden van duisternis, die wachten om verlicht te worden door onze zoektocht.<sup>84</sup>

Het innerlijke wordt met andere woorden beïnvloed door de externe wereld. Daarom is het belangrijk dat men bij het documenteren van het innerlijke het verband met de buitenwereld niet vergeet. Documentarisme moest deze rol vervullen. Door bij het documenteren van het innerlijke ook documentarisme te gebruiken, kon het verband tussen de innerlijke en de externe realiteit onderzocht worden. Hierna kon men, nog altijd volgens Hanada, het innerlijke transformeren en vervreemden van de buitenwereld, waarna men ook de buitenwereld kon transformeren om zo een revolutie teweeg te brengen.<sup>85</sup>

Hoewel vaak gezegd wordt dat Matsumoto de grondlegger was van het *neo documentarisme* en als eerste documentarisme met avant-garde combineerde, is het dus duidelijk dat Hanada dergelijke ideeën al geformuleerd had. De gelijkenissen tussen Hanada's theorie en die van Matsumoto worden nog meer benadrukt doordat Matsumoto verschillende keren naar Hanada refereert in zijn essaybundel *Eizō no hakken*. De subtitel van het boek alleen al, namelijk '*Avant-garde en documentarisme*', lijkt een subtiele verwijzing naar Hanada te zijn. Matsumoto haalt Hanada ook letterlijk aan in zijn essaybundel:

Volgens Hanada Kiyoteru probeert dit soort van avant-gardecinema [van de

---

83 Furuhashi, Yuriko (2009), pp. 5, 77; Hanada, Kiyoteru (2007), pp. 29-30, 44-45.

84 Hanada, Kiyoteru (2007), pp. 44-45.

85 Furuhashi, Yuriko (2009), pp. 9-51; Hanada, Kiyoteru (2007), pp. 44-45.

jaren twintig] aan de ene kant de beweging van de niet concrete maar rationele wereld van ideeën op een gedurfde manier te visualiseren. Aan de andere kant probeert ze ook de beweging van de concrete maar irrationele wereld van het onderbewuste te visualiseren. Maar door de veranderingen in de maatschappij sinds de jaren dertig en de veranderingen in het bewustzijn van de schrijvers die daarmee geconfronteerd werden, is de manier van deze historische avant-garde gelimiteerd doordat ze geen directe relevantie meer heeft met de uitdagingen van de avant-garde van vandaag.<sup>86</sup>

Matsumoto kende dus het werk van Hanada. Maar hoewel Matsumoto duidelijk inspiratie haalde bij Hanada, was het wel degelijk Matsumoto die de theorie populariseerde. Hij stelde zich namelijk als doel een avant-gardecinema te creëren die meer voldeed aan de noden van de maatschappij van de jaren zestig.<sup>87</sup>

## **b) De invloed van Alain Resnais (1922-2014) op *neo documentarism***

Matsumoto haalde niet enkel inspiratie van Hanada Kiyoteru, ook de regisseur Alain Resnais beïnvloedde hem, vooral dan diens kortfilm *Guernica* (1950). an de hand van schilderijen en beeldhouwwerken van Picasso (1881-1973) vertelt deze film de geschiedenis van Guernica, een stadje in het Spaanse Baskenland. Dit stadje werd in 1937 gebombardeerd door Duitse en Italiaanse troepen, waarbij meer dan 200 burgers stierven<sup>88</sup> en de hele stad vernield werd. Het basiswerk in de film is het schilderij *Guernica* (1937), dat dezelfde gebeurtenis afbeeldt. De film toont echter nooit het volledige schilderij. Volgens Matsumoto scheurt de film het doek aan stukken. Aan de hand van fragmenten en een voice-over – een veel gebruikte techniek van Resnais en andere Nouvelle Vague regisseurs – wordt het verhaal van Guernica verteld.<sup>89</sup> Verder vraagt Matsumoto zich af waarom het volledig doek nooit getoond wordt. Hij komt tot de conclusie dat dit nooit de intentie van Resnais was:

Ook al neemt Alain Resnais Picasso's *Guernica* als zijn direct onderwerp (*taisho*), stoelt hij niet op de kracht van het schilderij zelf als grondstof (*sozai*).

De film is altijd "de Picasso dat Resnais ziet" of "Resnais ziet Picasso," en niet

---

86 Matsumoto, Toshio (2005), p. 58.

87 Nornes, Abé M. (2007). pp. 20-21.

88 <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6583639.stm> (Laatst geconsulteerd op 2 maart 2017): In de film spreekt men van 2000 doden. Geschiedkundigen schatten het aantal echter tussen 200 en 250 burgers.

89 Resnais, Alain (1950), *Guernica*; Aragay, Mireia (2005), p. 244.

gewoon Picasso zelf. Dat is waarom emotionele reactie van de kijker op de film getransformeerd wordt naar “iets anders” dan de emotionele reactie op het schilderij zelf. Dit is omdat de kenmerken van de documentaire (*kirokusei*) in de simpele zin hier verworpen wordt. Terwijl de camera gericht wordt op de buitenwereld, wordt de film hervormd om te voldoen aan de innerlijke wereld van Resnais zelf. Resnais is niet van plan om Picasso te “tonen,” maar om hem te “zien.” Zijn doel is om zijn eigen visie zelf vast te leggen.<sup>90</sup>

In plaats van de realiteit te verfilmen, wil Resnais ons tonen wat hijzelf in de realiteit ziet en hoe hij die ervaart. In de film *Guernica* toont hij met andere woorden hoe hij de kunstwerken van Picasso ervaart. Matsumoto wijst erop dat de montage van *Guernica* niet als doel heeft het belang van een object aan te tonen of emotie in een object te leggen. Deze doeleinden van montage werden al door onder andere Eisenstein beschreven en uitgewerkt<sup>91</sup>, maar Matsumoto verwerpt dit als een naïef vertrouwen in het verfilmde object. Volgens hem zou het doel van de kunst in de jaren vijftig en zestig het doorbreken van dit naïef vertrouwen moeten zijn. En dit is precies wat Resnais doet in *Guernica*:

Deze methode [de framing en de montage in *Guernica*] is sceptisch tegenover de uiterlijke wereld en wat met de ogen gezien kan worden, en gaat actief dieper in op de innerlijke wereld, namelijk wat niet gezien kan worden.<sup>92</sup>

Dit is de reden waarom Matsumoto zo gefascineerd was door de avant-gardisten van de jaren twintig. Zij doorbraken de vastgeroeste ideeën en gevestigde waarden in de kunst, wat ook Matsumoto wou bereiken. Hij schrijft over hen het volgende:

Zij hoopten de menselijke staat (*ningen jōkyō*), verscheurd door de mechanismen van de hedendaagse realiteit, tot op het bot uit te benen, vanuit het perspectief van de fundamentele transformatie van het subject (*shutai*) ten opzichte van het object (*taishō*), met het bewustzijn van een volledig nieuwe relatie tussen het materiële en het onderbewustzijn en tussen de uiterlijke en de innerlijke wereld.<sup>93</sup>

---

90 Matsumoto, Toshio (2005), p. 55.

91 Eisenstein, Sergei (1949), pp. 72-83: Eisenstein onderscheidt 5 vormen van montage, elk met hun eigen doel: metrische montage, ritmische montage, tonale montage, overtonale montage en intellectuele montage.

92 Matsumoto, Toshio (2005), p. 56.

93 Matsumoto, Toshio (2005), p. 56; Nornes, Abé M. (2007), pp. 19-21: *taishō* is het onderwerp waarover de film gaat (object), terwijl *shutai* het subject moet voorstellen, de manier waarop dat onderwerp op film afgebeeld wordt, dit wordt later besproken.

Volgens Matsumoto moet men echter niet teruggaan naar de avant-garde van de jaren twintig, maar moet men net als toen een nieuwe methodologie ontwikkelen die als doel heeft het populair realisme, dat door de opkomst van de televisie dominant geworden was, tegen te gaan. Matsumoto meende dat dit realisme te veel een vast stramien volgde. In volgend citaat legt hij zijn visie in verband met de taak van de filmmakers van de jaren zestig uit:

Het standpunt vanwaaruit de documentairemakers van vandaag naar de avant-garde films van na de Eerste Wereldoorlog moeten kijken is duidelijk: men moet proberen de negatie te negeren om de conventionele documentaire en de conventionele avant-gardefilm te overstijgen. Om met andere woorden de totaliteit van het conflict en de eenheid van de externe en interne wereld te begrijpen en om voor de mogelijkheid van een nieuwe filmvorm te gaan, met daarin een synthese van beide werelden. En de sleutel hiertoe zie ik in *Guernica* van Resnais.<sup>94</sup>

Dit is ook de reden waarom Resnais in *Guernica* nooit het volledige schilderij laat zien: hij wil in de eerste plaats de 'wereld' van het schilderij laten zien en de kijker kennis laten maken met de realiteit in het schilderij. Met andere woorden, Resnais duikt in de imaginaire, innerlijke en subjectieve wereld van het schilderij door het slechts in stukken te laten zien. Resnais slaagt erin een subjectieve, innerlijke wereld te tonen zonder het verband met de realiteit (het schilderij en de gebeurtenis waarop het gebaseerd is) te verliezen. Dit geeft een volwaardig beeld van het schilderij.<sup>95</sup>

Matsumoto ziet *Guernica* als de sleutel van zijn nieuwe methode. Net als in *Guernica* wil Matsumoto het conventionele naturalisme, dat traditioneel verbonden wordt aan de documentaire, achterwege laten om een diepere, subjectieve betekenis aan het oppervlak te kunnen brengen. Alleen met deze dialectische methode kan volgens hem de realiteit volwaardig weergegeven worden. Deze nieuwe vorm van documentaire noemt hij *avant-garde documentary* (前衛記録映画, ぜんえいきろくえいが, *zen'ei kiroku eiga*) of *neo documentary* (ネオ・ドキュメンタリー, *neo-dokumentari*).<sup>96</sup>

### c) De definitie van *neo documentarism*

*Neo documentarism* is dus een documentaire die bewust is van zijn eigen

94 Matsumoto, Toshio (2005), p. 59.

95 Matsumoto, Toshio (2005), pp. 59-60; Matsumoto, Toshio; Raine, Michael (2012), pp. 153-154.

96 Ibid.

subjectiviteit, die tevens, gebruik makend van filmtechnieken uit de avant-garde, de innerlijke en subjectieve wereld van het onderwerp analyseert en die vastlegt hoe deze innerlijke wereld vorm geeft aan de uiterlijke wereld. Het belangrijkste doel van de documentaire blijft echter wel het informeren over hedendaagse gebeurtenissen, zowel zichtbare als onzichtbare of onderliggende problemen. Deze techniek heeft Matsumoto toegepast in zijn film *Bara no sōretsu*.<sup>97</sup>

---

97 Gerow, Aaron: interview met Matsumoto Toshio: <http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

## 4. Analyse van de film *Bara no sōretsu* of Funeral Parade of Roses

### 4.1. Inhoud van de film

*Bara no sōretsu*, ook wel bekend als *Funeral Parade of Roses*, is een adaptatie van de Griekse tragedie *Oedipus Rex* van Sophocles (496 v. Chr. – 406 v.Chr.). De film is gesitueerd in het Shinjuku district in Tokyo tijdens de jaren zestig en gaat over een driehoeksverhouding tussen Eddie, Leda en Gonda. Eddie is een homoseksuele cross-dresser die als hostess werkt in een nachtclub en heeft een verhouding met Gonda, die de baas is van deze nachtclub. Leda werkt daar ook als hostess en is de rivale van Eddie. Zij was namelijk de vroegere partner van Gonda. De rivaliteit tussen Eddie en Leda leidt uiteindelijk tot de zelfmoord van deze laatste. Op het einde van de film komt Gonda te weten dat hij de vader is van Eddie, waarna ook hij zelfmoord pleegt. Wanneer Eddie dit ontdekt steekt hij zijn ogen uit. Via flashbacks wordt getoond dat Eddie in zijn jeugd zijn moeder samen met haar minnaar zou doodgestoken hebben.<sup>98</sup>

### 4.2. Analyse als een narratieve structuur

Het verhaal op zich is eigenlijk heel eenvoudig, maar bij een analyse komt er meer naar boven. Volgens David Bordwell zijn er drie manieren om een film te analyseren.

Een eerste manier is het kijken naar de *narratieve structuur* van de film. Op welke manier is het verhaal verteld? Welke elementen worden gebruikt om bepaalde emoties op te wekken en om sfeer te creëren? Om dergelijke vragen te beantwoorden zal ik de belangrijkste aspecten van de film bekijken, namelijk de personages, perspectief, tijd en ruimte. Hier wordt naar een film gekeken als de som van verschillende onderdelen.<sup>99</sup>

Een tweede manier is om de film te bespreken als een *proces*. Namelijk, waar begint het verhaal, in welke volgorde worden de gebeurtenissen getoond en waarom? Hierbij wordt de film in zijn geheel bekeken.<sup>100</sup>

Een derde en laatste manier kijkt naar de *representatie* van de wereld. Met andere

---

98 Matsumoto, Toshio (1969), *Bara no sōretsu* [film].

99 Bordwell, David (1985), p. XI.

100 Ibid.

woorden, wat wordt afgebeeld, hoe en wat is de betekenis ervan? Hier wordt de film geplaatst in het filmisch canon en in zijn maatschappelijke context.<sup>101</sup>

Ik ga beginnen met de film als een narratieve structuur te analyseren.

### **a) Analyse van de personages**

Structuralisten en formalisten zien personages als *actants*. Ze zijn geen personages met menselijke karaktereigenschappen, maar pionnen die het verhaal via hun daden van de ene gebeurtenis naar de andere brengen. Als deze pionnen karaktereigenschappen vertonen, is dit niet omdat filmmakers 'mensen' willen creëren, maar omdat deze eigenschappen belangrijk zijn voor het verloop van het verhaal. Deze karaktereigenschappen worden 'motieven' genoemd. Deze theorie zegt dat personages in films enkel karaktereigenschappen krijgen die noodzakelijk zijn voor het verhaal of voor een bepaalde handeling van het personage. Het personage is dus ondergeschikt aan het plot.<sup>102</sup>

Dit is echter een theorie die bekritiseerd wordt, onder andere door Seymour Chatman, die zegt dat kijkers onbewust personages karaktereigenschappen toekennen en daden van deze personages bekijken vanuit die karaktereigenschappen. Hierdoor kan elk personage bij de kijker een ander gevoel opwekken en herinnert de kijker zich bepaalde personages als reële personen, zelfs lang nadat de film gedaan is. Daarom moet er volgens Chatman enkel naar de handelingen gekeken worden, maar ook naar andere aspecten, zoals kostuums of kleine gewoontes die niet zoveel betrekking hebben op het plot (Chatman haalt het voorbeeld aan van een personage dat altijd zijn handen wast).<sup>103</sup>

Bij het analyseren van de personages in *Bara no sōretsu* geven deze twee theorieën een verschillende kijk niet alleen op hen, maar ook op de film zelf. Ik zal eerst de personages volgens de eerste theorie analyseren. Hierbij bekijk ik hoe de personages handelen, waarom en op welke karaktereigenschappen deze handelingen wijzen. Hierna zal ik de personages volgens de tweede theorie bekijken en kijken welke eigenschappen de personages nog vertonen die niet volgens de eerste theorie verklaard kunnen worden.

#### **– Het personage Leda**

De twee grote daden die Leda stelt, is een gevecht met Eddie en haar uiteindelijke zelfmoord. Wat motiveerde Leda tot deze handelingen? Leda begint een gevecht met Eddie

---

101 Ibid.

102 Chatman, Seymour (1980), pp. 111-113.

103 Ibid., pp. 119-134.



wanneer in een gesprek Eddies relatie met Gonda aan bod komt. Deze daad is het resultaat van de rivaliteit tussen Eddie en Leda en de jaloezie die Leda voelt voor Eddie. Leda is bang om vervangen te worden door Eddie, niet enkel als de belangrijkste hostess in de bar, maar ook als geliefde van Gonda. Voordat dit gevecht gebeurt, wordt er regelmatig gezinspeeld op deze jaloezie. Dit is te zien in onder andere blikken die Leda tijdens het werken naar Eddie werpt. Ook in bepaalde dialogen wordt Leda als jaloers afgeschilderd. Zo is er een gesprek met Gonda, waarin ze Gonda uitvraagt over zijn relatie met Eddie. Uiteindelijk merkt Leda op dat Gonda voor Eddie kiest en drijft haar jaloezie haar tot zelfmoord. In deze film is jaloezie de enige karaktertrek van Leda die aan bod komt en haar handelingen bepaalt.

### – Het personage Eddie

Ondanks het feit dat Eddie een liefdesrelatie en verschillende vrienden heeft, voelt hij zich eenzaam. Dit komt de kijker te weten via de flashbacks. Zijn vader verliet het gezin toen hij nog heel jong was en zijn moeder gaf hem niet de geborgenheid waar hij naar verlangde. Wanneer zijn moeder een nieuwe minnaar kreeg, voelde de jonge Eddie zich verlaten, waarop hij uiteindelijk beiden doodstak. Eddie kan zijn verleden niet loslaten en dat bepaalt grotendeels zijn handelingen. Zijn regelmatige onenightstands zijn een uiting van deze opgekropte gevoelens van eenzaamheid.

Eddie ervaart Leda ook als een rivale, maar hij ervaart dit anders dan Leda. In plaats van jaloezie ten opzichte van Leda voelt Eddie zich trots, zelfzeker en zeker niet de mindere. De eenzaamheid van zijn jeugd contrasteert hier sterk mee. Het is dan ook Leda die het gevecht begint en niet Eddie.

Bij de climax van het verhaal steekt Eddie zichzelf de ogen uit, nadat zijn vader, die tevens zijn minnaar was, zichzelf doodgestoken heeft. Ook dit wordt door diezelfde trots gemotiveerd. Dit komt overeen met het verhaal van Oedipus. Net als Eddie is Oedipus heel trots en zelfzeker, waardoor hij blind is voor de waarheid. Wanneer die waarheid dan aan het licht komt, brokkelt zijn zelfzekerheid af en steekt hij zichzelf de ogen uit. Dit is voor Oedipus de enige manier om met deze figuurlijk blindheid om te gaan, namelijk zichzelf letterlijk verblinden. Dit vinden we ook terug in het verhaal van Eddie.<sup>104</sup>

### – Het personage Gonda

Gonda is eigenlijk het centrale personage van het verhaal. Zijn relatie met beide

---

104 Haque, Ziaul (2013), p. 118.

personages zet het hele verhaal in gang. De kijker ervaart dit echter niet zo. Hoewel Eddie het hoofdpersonage is, is Gonda de katalysator van Eddie en Leda's handelingen. Hij lijkt een egoïstisch man te zijn die uit is op macht en geld. Zijn drang naar geld zien we in de scènes waarin hij drugs dealt. In zijn handelingen laat hij duidelijk zien dat hij de baas is. Zo kleineert en mishandelt hij Leda regelmatig. Hij is ook niet empathisch. Wanneer hij hoort dat Leda dood is, reageert hij heel onverschillig.

Eddie en Leda hebben nog andere karaktertrekken die hen niet tot daden aanzetten maar wel een diepere betekenis aan hun daden geven, waardoor we ze beter begrijpen. De tweede visie, namelijk die van Chatman, kan een diepere betekenis naar boven brengen.

Een belangrijk thema in de film is de dichotomie man/vrouw. Matsumoto brengt deze zogenaamde tegengestelden samen in de personages Eddie en Leda. Beiden zijn namelijk dragqueens. Matsumoto speelt met het thema man/vrouw en laat telkens de grens vervagen. In de openingsscène – een seksscène tussen Eddie en Gonda – denkt de kijker naar een seksscène tussen een man en vrouw te kijken. Doch deze scène wordt direct gevolgd door een scène waarin Eddie een douche neemt. De camera volgt 'haar' lichaam en blijft dan stilstaan op borsthoogte. Nu ziet de kijker dat Eddie eigenlijk een man is. Doorheen de film zien we regelmatig hoe Eddie zich maquilleert en een pruik opzet. In een andere scène wordt er een spelletje gespeeld waarbij men telkens een kledingstuk moet uitdoen. In deze scène zien we Eddie zijn drag uittrekken, zodat de kijker zijn mannelijk lichaam ziet. Tijdens de film zien we Eddie regelmatig wisselen van 'man' naar 'vrouw' en omgekeerd. Verschillende scènes zetten dus deze tweeledigheid heel nadrukkelijk in de verf, bijvoorbeeld wanneer Eddie met enkele vrienden in drag naar het mannentoilet gaat, of nog wanneer Eddie en zijn vrienden in drag vechten met een groep meisjes. Deze laatsten zijn dan weer relatief mannelijk gekleed. (zie bijlage afbeeldingen 1-3)

Leda is ook een dragqueen, maar zij wordt nooit zonder make-up of drag getoond. Op dit vlak lijken Leda en Eddie tegengestelden. Eddie is comfortabel met zowel zijn mannelijkheid als zijn vrouwelijkheid, in tegenstelling tot Leda.

Eddie is ook heel Westers en modern gekleed, terwijl Leda altijd een kimono draagt. (zie bijlage afbeelding 4) Uit deze gewoontes kunnen we opmaken dat Leda conservatiever is dan Eddie. Dit lijkt echter niet een reden voor hun rivaliteit te zijn, maar het geeft wel een diepere betekenis aan hun rivaliteit. Het gevecht tussen Leda en Eddie is dus niet enkel een gevolg van hun relatie met Gonda, maar kan ook gezien worden als een confrontatie

tussen oud en nieuw. De zelfmoord van Leda krijgt zo eveneens een diepere betekenis. Na de zelfmoord van Leda krijgt Eddie haar appartement en richt dit volledig opnieuw in. De nieuwe generatie vervangt de oude. Wanneer de trots hem tot zelfverminking drijft, zien we niet enkel een trots persoon die tot inzicht komt dat hij blind was voor de waarheid, maar zien we ook dat de nieuwe generatie, net als de oude, blind kan zijn voor de waarheid.<sup>105</sup>

Daarbovenop gebruikt Matsumoto zijn personages ook om fictie met de realiteit te verbinden. Een goed voorbeeld van hoe hij dit doet zijn de verschillende interviews die Matsumoto van zijn acteurs afneemt. Tijdens deze interviews vertellen de acteurs over hun personage. In het midden van de film is er één interview in het bijzonder waar dit goed naar voren komt. In deze scène gaat Eddie naar huis met een Amerikaanse vriend en heeft seks met hem. Midden in deze seksscène wordt plots getoond hoe deze gefilmd wordt. Het beeld gaat over van een close-up van Eddie naar een *long shot*<sup>106</sup> van de kamer waarin gefilmd wordt. (zie bijlage afbeeldingen 5-6) Op dit moment zien we zowel de acteur Peter in de rol van Eddie, als de rest van de crew. Peter is nog steeds in personage en is dus nog steeds Eddie. Samen met de camera heeft Eddie dus de overgang van fabula<sup>107</sup> naar realiteit gemaakt. Daarna horen we echter “Cut!” en stopt Peter met acteren. Hierna wordt hij geïnterviewd over de scène die juist afgerond werd. Door deze transformatie van Eddie naar Peter aan de kijker te tonen wordt de grens tussen het verhaal en de werkelijkheid heel expliciet doorbroken.

Matsumoto wijst er zo expliciet op dat er geacteerd wordt. Dit thema verwerkt hij nog op andere manieren in de film. Onder andere de scènes waarin we Eddie zich zien maquilleren en dus letterlijk een masker zien opzetten. Matsumoto werkt in deze film ook regelmatig met spiegels, telkens om duidelijk te maken dat wat men ziet niet altijd de realiteit is. In een scène waarin we Eddie zich zien maquilleren, gebruikt Matsumoto een *pan shot*<sup>108</sup> om van Eddies spiegelbeeld over te gaan naar de Eddie voor de spiegel. Zelfs in de flashbacks gebruikt Matsumoto spiegels, met als hoogtepunt het moment waarop een jonge Eddie zijn spiegelbeeld kust, na voor het eerst lippenstift te hebben opgedaan. Dit

---

105 Verstraten, Peter (2006), p. 42.

106 Lenos, Melissa; Ryan, Michael (2012), p. 13: Een *long shot* is een shot dat het gefilmde subject of personage volledig toont, samen met een groot deel van de omgeving.

107 Verstraten, Peter (2006), p. 205: Fabula is een term uit de narratologie. Het staat voor een logische en chronologische volgorde van gebeurtenissen dat een verhaal vormt. In de fabula gebeurt dus elke gebeurtenis slechts een keer, maar een filmmaker kan ervoor kiezen dit niet zo te vertellen.

108 Lenos, Melissa; Ryan, Michael (2012), pp. 13-14: Een *pan shot* is een shot waarbij de camera horizontaal op zijn spil beweegt.

lijkt een verzoening te zijn tussen zijn masker en zichzelf. Voor het eerst komt zijn spiegelbeeld overeen met hoe hij zich voelt.<sup>109</sup>

Het thema van het opzetten van maskers wordt door Matsumoto nog eens letterlijk aangehaald in een essay dat voorgelezen wordt wanneer Eddie een tentoonstelling bezoekt. Ook de schilderijen in de tentoonstelling verwijzen naar het thema van maskers. Dit thema is nauw verbonden met de wereld van dragqueens. Volgens Matsumoto kan Eddie enkel gelukkig zijn als hij het 'masker' van een vrouw opzet.<sup>110</sup>

We kunnen dus besluiten dat Matsumoto zijn personages gebruikt om zijn theorie van *neo documetarism* te verwezenlijken. In hen verenigt hij fictie en realiteit, oud en nieuw en man en vrouw. Hij slaagt erin te bekomen dat de kijkers zich bewust zijn dat ze naar een film kijken. Zo worden het valse realisme en de valse objectiviteit van het medium doorbroken.

## **b) Analyse van het perspectief**

Bij het analyseren van het verhaal is het belangrijk dat we een onderscheid maken tussen het verhaal dat verteld wordt, en de manier waarop dit verhaal verteld wordt, met andere woorden tussen het weergegevene en de weergave (*represented* en *representation*). *Bara no sōretsu* brengt bijvoorbeeld een simpel verhaal op een complexe manier in beeld. Een element van die weergave is het perspectief.<sup>111</sup>

De verhaallijn van de film valt in twee tijdlijnen uiteen: de hedendaagse, waarin de liefdesdriehoek verteld wordt, en het verleden, de jeugd van Eddie, die volledig in flashbacks getoond wordt. We zullen eerst het perspectief in de hedendaagse tijdlijn bekijken, om vervolgens de flashbacks te bekijken.

Perspectief zou men in het Engels *point of view* kunnen noemen, maar hier moet op een aantal nuances gewezen worden. Men moet namelijk een onderscheid maken tussen het perspectief van de verteller, die een betekenis aan bepaalde gebeurtenissen kan geven die verschillend is van die van de personages, en het perspectief van het personage vanuit wiens ogen wij het verhaal te zien krijgen. De eerste is een verteller, die het verhaal in scène zet of vertelt, de tweede is een waarnemer. Soms wordt het verhaal niet vanuit het perspectief van een personage verteld, maar is er enkel een personage dat zeer belangrijk

---

109 Matsumoto, Toshio: audiocommentaar op de dvd van *Bara no sōretsu* (2006).

110 Ibid.

111 Bordwell, David (1985), pp. 48-50.

is. In de film *Bara no sōretsu* vinden we vooral de tweede vorm van perspectief terug.<sup>112</sup>

Perspectief in film wordt gecreëerd door middel van het vrijgeven van informatie. Welke kennis wordt aan het publiek meegedeeld? Is deze informatie gekend bij alle personages of slechts bij één? *Bara no sōretsu* opent met een seksscène tussen Eddie en Gonda, waarna we het koppel uit een love hotel zien komen. Wanneer het koppel in een auto stapt en wegrijdt ziet Eddie Leda langs de weg staan. Gonda heeft Leda echter niet gezien. Wanneer de camera dus Leda toont, zien wij dit door de ogen van Eddie. Dit is informatie die enkel Eddie kent. Hieruit kunnen we dus opmaken dat het perspectief van deze scène Eddie is. Bijna volledig op het einde van de film zien we deze scène echter terugkomen, maar in plaats van te beginnen bij het koppel dat uit het love hotel komt, begint de scène nu met Leda die doorheen de straten van Shinjuku loopt. Onderweg ziet zij Eddie en Gonda uit het hotel komen. De camera keert hierna terug naar Leda, die duidelijk geschokt is bij dit tafereel. Door het toevoegen van deze shots lijkt de hele scène, totdat Eddie in de auto Leda ziet, nu getoond te worden vanuit het perspectief van Leda. Op deze manier verandert het perspectief van scène tot scène. Toch geeft de film de indruk dat het overgrote deel van de film vanuit het perspectief van Eddie verteld wordt.

De verhaallijn van Eddies jeugd wordt volledig via flashbacks verteld. Het publiek ziet deze verhaallijn dus logischerwijze volledig vanuit zijn perspectief. Dit wordt ook in de camerastandpunten weergegeven: bijna alle beelden van de moeder zijn gefilmd vanop de ooghoogte van Eddie, zoals bijvoorbeeld de scène waarin hij zijn moeder de trap ziet opgaan, een scène die verschillende keren terugkeert. (zie bijlage afbeelding 7) Het perspectief van Eddie wordt ook weergegeven via de zogenaamde diepte (*depth*) of reikwijdte (*range*). De flashbacks die in het begin te zien zijn, zijn slechts kleine fragmenten van de langere scènes die later in de film getoond worden. In deze kleine fragmenten is de cameravoering heel beweeglijk en de beelden worden vanuit vervreemdende perspectieven getoond, terwijl de montage heel snel gaat. De montage gaat zo snel dat men soms niet volledig begrijpt wat men juist ziet. Deze scènes zijn dan ook volledig gefilmd vanuit het perspectief van Eddie, niet enkel qua inhoud, maar ook qua vorm. Ze worden getoond zoals Eddie ze zich ook herinnert: kort, snel en verwarrend. De flashbacks tonen de wereld volledig zoals Eddie die ziet en ervaart. De gedachten van Eddie zijn de diepte of reikwijdte van de film. Men kan er dus van uitgaan dat de flashbacks niet volledig objectief verteld worden. Eddie is geen betrouwbare verteller,

---

112 Chatman, Seymour (1990), pp. 139-148.

want in het begin zien we zijn herinneringen slechts in stukken en zijn ze onvolledig. Het is ook niet duidelijk of hij beseft wat hij zich herinnert en wat het voor hem betekent.<sup>113</sup>

We kunnen dus concluderen dat het verhaal van de film grotendeels vanuit het perspectief van Eddie verteld wordt.

### c) Analyse van de tijd

Het eerste dat opvalt bij het bekijken van de film is dat het verhaal niet chronologisch verteld wordt. Verschillende scènes overlappen elkaar. Doorheen dit geheel zijn ook flashbacks verweven, die zelf ook niet chronologisch verteld worden. Matsumoto speelt met tijd en causaliteit om zijn verhaal te vertellen. In de klassieke cinema bestaan er bepaalde codes en regels om met tijd en causaliteit om te gaan. In *Bara no sōretsu* gebruikt en manipuleert Matsumoto deze aspecten om een bepaalde sfeer te creëren. Hij doorbreekt daarmee de klassieke codes.<sup>114</sup>

In de klassieke cinema zal elke gebeurtenis van de fabula slechts eenmalig weergegeven worden omdat in het echte leven elke gebeurtenis maar één keer gebeurt. De kijker verwacht dan ook niets anders. Nochtans is dit niet altijd het geval. Soms wordt een gebeurtenis opnieuw weergegeven omdat er een reden voor is, bijvoorbeeld bij een herinnering. In dit geval wordt de herhaling verantwoord door het verhaal.

De experimentele cinema zoals *Bara no sōretsu* houdt zich echter niet aan de regels van de klassieke cinema. Matsumoto speelt hier herhaaldelijk met *temporal frequency*<sup>115</sup>. Wat ook hier weer opvalt is het verschil tussen de hedendaagse verhaallijn en de flashbacks.

Wanneer herhalingen niet gemotiveerd worden in het verhaal zorgt dit voor verwarring. Dit is precies wat de frequente herhalingen bekomen in *Bara no sōretsu*. In de hedendaagse verhaallijn van deze film is de meest voorkomende scène de autoscène, waarin Eddie en Gonda wegrijden van het hotel waar ze de nacht hebben doorgebracht. (zie bijlage afbeeldingen 8-14) Deze scène komt drie keer voor, maar wordt niet telkens volledig herhaald. Men kan deze scène in drie delen opsplitsen: Leda die doorheen Shinjuku loopt en vervolgens Eddie en Gonda ziet (afbeeldingen 8-9), Eddie en Gonda die

---

113 Bordwell, David (1985), pp. 59-60; Verstraten, Peter (2006), p. 210.

114 Verstraten, Peter (2006), p. 16.

115 Bordwell, David (1985), p. 51: Een gebeurtenis in de fabula kan, hoewel ze maar één keer gebeurt, in bij het vertellen van het verhaal een onbepaald aantal keren herhaald worden. Dit wordt *temporal frequency* genoemd.

uit het hotel lopen, in de auto stappen, wegrijden en een conversatie hebben (afbeeldingen 10-11) en Eddie die, wanneer hij Leda ziet, uitstapt en doorheen Shinjuku loopt. (afbeeldingen 12-14)

Wanneer Matsumoto deze scène voor het eerst toont, wordt enkel het tweede deel getoond, namelijk Eddie en Gonda die uit het hotel komen en in de auto stappen. (afbeeldingen 10-11) De tweede keer wordt dit deel opnieuw getoond, maar gaat de scène verder en stapt Eddie uit de auto. (afbeeldingen 10-14) De laatste keer begint de scène bij Leda die doorheen Shinjuku loopt en het paar uit het hotel ziet komen. (afbeeldingen 8-10) De kijker heeft op dit moment nog niet door dat dit het begin is van de scène die al verschillende keren getoond werd. Wanneer de kijker dit echter inziet, wordt er een zeker gevoel van verrassing of schok gecreëerd. Verbanden die de kijker voorheen niet zag, worden nu duidelijk. Matsumoto heeft echter de herhalingen van deze scène in het verhaal niet gemotiveerd en wekt zo verwarring op.

Een ander voorbeeld van het gebruik van *temporal frequency* in de film is de scène met een groep betogers. (zie bijlage afbeelding 15) De eerste keer dat deze scène voorkomt maakt Matsumoto gebruik van een *jump cut*,<sup>116</sup> het beeld springt over van een scène met hippies naar het beeld van de groep betogers. In deze scène worden de betogers getoond, waarna we zien hoe voorbijgangers hen aanstaren en nakijken. Tussen deze voorbijgangers staat ook Eddie.

De tweede keer dat deze scène aan bod komt is na de tweede autoscène. Eddie stapt uit de auto, loopt doorheen Shinjuku en komt zo voorbij de betogers.

Ook hier krijgen eerder vertoonde scènes een omkadering en wordt duidelijk waar ze in het verhaal passen. De eerste keer dat de kijker deze scène ziet, werkt deze verwarrend. Na de tweede herhaling echter wordt het duidelijk waar de scène in de chronologie van de film past. Ook hier blijft echter de vraag, net als bij de autoscène, waarom Matsumoto deze scène meer dan één keer toont. De herhaling wordt niet door het verhaal gemotiveerd. Het is ook moeilijk te zeggen of de herhalingen van deze scène interne flashbacks<sup>117</sup> zijn of eventuele flashforwards. Matsumoto noemt deze scènes puzzelstukjes. Ze geven telkens een beetje meer informatie vrij, zodat op het einde van de film de kijker alle puzzelstukjes

---

116 Lenos, Melissa; Ryan, Michael (2012): Een *jump cut* is een plotse overgang via montage dat de continuïteit doorbreekt.

117 Bordwell, David (1985), pp. 78-79: Interne flashbacks zijn flashbacks die verwijzen naar een gebeurtenis binnen in de fabula. Externe flashbacks verwijzen terug naar gebeurtenissen die vóór de fabula gebeurd zijn.

heeft. De frequente herhalingen zijn dus niet narratief gemotiveerd, maar zijn als het ware stilistische herhalingen.<sup>118</sup>

De flashback-tijdlijn gaat anders om met *temporal frequency*. Deze verhaallijn is volledig opgebouwd uit externe flashbacks. Matsumoto gebruikt ook hier veel herhalingen, maar deze zijn narratief meer gemotiveerd. Verschillende momenten of gebeurtenissen uit de hedendaagse verhaallijn doen Eddie herinneren aan gebeurtenissen uit zijn verleden. We komen zo meer te weten over zijn jeugd, maar ook hier wordt de informatie slechts stukje voor stukje vrijgegeven.

Een veel voorkomend beeld is de foto van een gezin, waarin het hoofd van de man weggebrand is. (zie bijlage afbeelding 16) In de eerste scène weet de kijker niet welk verband de foto heeft met het verhaal. De foto blijkt echter heel cruciaal te zijn. Matsumoto toont steeds langere flashbacks, met als climax de scène waarin Eddie zijn moeder en haar minnaar vermoordt. Op dit moment beseft de kijker eindelijk het verband tussen de kleine fragmenten die doorheen de film te zien zijn geweest. Gedurende de hele film worden de flashbacks als puzzelstukken aangereikt en pas bij deze laatste flashback krijgen we de puzzel volledig te zien (ook hier weer het metafoor van de puzzel).

Matsumoto wil met de flashbacks nog een tweede doel bereiken. Door middel van de onlogische volgorde van de flashbacks en de vluchtige manier van tonen wil hij namelijk niet enkel de kijker te verwarren, maar ook de verwarring van Eddie uitdrukken. De flashback tijdlijn wordt dan ook volledig vanuit Eddies perspectief verteld. Alles, de vluchtige *jump cuts* van de eerste flashbacks, de camera die vanuit Eddies perspectief filmt, de karikaturale afbeelding van zijn moeder, wijst erop dat dit herinneringen zijn die gekleurd worden door de subjectiviteit van Eddie. De verwarring die deze scènes opwekken, maakt ons deelgenoot van de verwarring die ook Eddie voelt. We kunnen dus besluiten dat in deze film tijd maar een vaag begrip is, waar de kijker niet op kan vertrouwen om het verhaal te begrijpen, in tegenstelling tot bij conventionele fictiefilms.<sup>119</sup>

Een ander aspect van tijd in films is de *duration*. Films kunnen vanzelfsprekend bijna nooit de reële tijdsduur van de fabula tonen. *Duration* in een film heeft twee lagen. Ten eerste heb je de duur van de hele film ten opzichte van de duur van de fabula, waarbij de regisseur verschillende gebeurtenissen van de fabula kan weglaten, herhalen of vermengen.

---

118 Bordwell, David (1985), pp. 78-79; Van Sijll, Jennifer (2005), p. 68.

119 Bordwell, David (1985), pp. 79-80; Matsumoto, Toshio: audiocommentaar op de dvd van *Bara no sōretsu* (2006).



Deze technieken worden regelmatig toegepast in deze film. Ten tweede heb je ook de duur van een scène ten opzichte van de duur van de overeenkomstige gebeurtenis in de fabula. Hierbij kan een scène langer of korter duren dan de reële gebeurtenis. Beide aspecten komen in *Bara no sōretsu* aan bod en worden door Matsumoto met opzet gebruikt.

Matsumoto gebruikt verschillende technieken om scènes langer te maken dan dat ze in reële tijd zouden duren. Zo maakt hij regelmatig gebruik van flashbacks, die hij gebruikt om acties te onderbreken, wat tot gevolg heeft dat die actie langer duurt dan in werkelijkheid. Een andere middel dat Matsumoto toepast om acties te verlengen is de snelle montagesequentie. Zo is er een scène waar Eddie tegen een fietser loopt. Deze valt en er valt ook een hele stapel noedels van de fiets. Deze actie wordt getoond via een snelle montagesequentie van achtereenvolgens beelden van Eddie en beelden van de noedels. (zie bijlage afbeeldingen 17-19) Dit verlengt de actie en geeft de paniek van Eddie in deze scène weer.

Matsumoto gebruikt in deze scène nog een andere veel voorkomende techniek om de actie te verlengen, namelijk het invoegen van beelden van posters, foto's of videobeelden die niets met het verhaal lijken te maken hebben. Deze techniek zorgt er ook voor dat de kijker verbanden probeert te zoeken tussen de scène en de ertussen gemonteerde beelden. Deze zijn echter vaak niet duidelijk en zorgen er wederom voor dat de kijker zich vervreemd voelt van wat er op het scherm gebeurt.

Daarnaast zijn sommige scènes ook korter dan ze in werkelijkheid zouden zijn. Matsumoto gebruikt hiervoor *fast forward*. In de scène waarin Gonda drugs aan het verhandelen is en iemand hem komt waarschuwen dat de politie er is, haast Gonda zich om de drugs en het geld te verstoppen en daarna te verdwijnen. Dit wordt in *fast forward* getoond, wat samen met de muziek voor een komisch effect zorgt. Verwarring is dus niet de enige reden waarom Matsumoto met *duration* speelt.

Om verwarring te vermijden wordt in de klassieke cinema bij het inkorten of verlengen van de *duration* vaak gebruik gemaakt van visuele clues, zoals klokken of kalenders. Daardoor heeft de kijker een besef van tijd in het verhaal. Matsumoto laat deze visuele clues echter volledig achterwege. De tijdsrelatie tussen verschillende scènes in *Bara no sōretsu* is voor de kijker volledig onbekend. We kunnen besluiten dat Matsumoto in deze film tijd gebruikt om een verwarrend verhaal te creëren.<sup>120</sup>

---

120 Bordwell, David (1985), pp. 80-83; Chatman, Seymour (1980), pp. 67-68.

#### d) Analyse van de ruimte

Ruimte is de locatie waar de fabula zich afspeelt. Naargelang het doel van de regisseur kan de ruimte op verschillende manier in beeld komen. Bordwell schrijft dat ruimte op twee manieren bestudeerd kan worden. Namelijk waar speelt het verhaal zich af en hoe wordt deze ruimte in scène gebracht.<sup>121</sup>

*Bara no sōretsu* speelt zich af in Tokyo, meer bepaald het district Shinjuku. Dit district was in de jaren zestig een plaats van protest en kende hierdoor ook een bloeiende kunstscène. Verder was Shinjuku ook een plaats met een prominente homocultuur. Al deze elementen komen aan bod in de film. *Bara no sōretsu* speelt zich af in de *underground gay scene* en er zijn ook verwijzingen naar plaatselijke kunstenaars en kunstgalerijen. Matsumoto toont daarnaast ook beelden van de protesten van die tijd. Zo worden beelden van performance art als protest tegen vervuiling getoond, net als beelden van de *Narita New Airport Struggle*, en komt Eddie een gewonde student tegen die had deelgenomen aan een protest.<sup>122</sup>

Doordat Shinjuku een plaats was waar sociale marginalen en betogers samenkwamen, was er altijd veel politie aanwezig. Men had ook een vergunning nodig om in de stad te mogen filmen, die Matsumoto overigens niet had. Hierdoor was het voor Matsumoto moeilijk om opnames in Tokyo te maken. Om te vermijden dat Matsumoto en zijn crew zouden opgepakt worden, werden de buitenscènes in Shinjuku snel gefilmd, meestal met slechts één take. Er werd gebruik gemaakt van handcamera's en voor de acteurs en cameraman werden vluchtroutes voorzien. Door dit alles hebben deze scènes een gehaast maar wel spontaan karakter.<sup>123</sup>

Er zijn ook verschillende scènes binnen gefilmd. Deze ruimtes zijn klein, vaak letterlijk onder de grond en volgepropt met mensen. De camera beweegt zich tussen deze ongeordende massa en maakt hierdoor hallucinante en schokkende bewegingen. De energie van de mensen in de kamer is terug te vinden in de camerabeweging. Gelijkaardige drukbevolkte scènes komen ook in de buitenscènes voor, zoals de voornoemde scène waarin Eddie een groep demonstranten tegenkomt. De camera volgt hier simpelweg Eddie, die door de massa loopt, zonder te letten op voorbijgangers. Soms wordt het beeld

---

121 Bordwell, David (1985), pp. 99-104, 113.

122 Matsumoto, Toshio: audiocommentaar op de dvd van *Bara no sōretsu* (2006); Standish, Isolde (2011), p. 183; <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/tokyo-1969-revolutionary-image-thieves-in-a-disintegrating-city/> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

123 Ibid.

verstoord door passerende voetgangers of demonstranten. Voor de kijker komen deze scènes heel realistisch over en geven ze het gevoel van eenzaamheid weer dat een drukbevolkte stad kan oproepen. Dit alles toont aan hoe de locatie een impact kan hebben op de weergave van de fabula en de inhoud van de film.<sup>124</sup>

Ook de manier waarop de ruimte in beeld gebracht wordt, kan veel informatie overbrengen. Zo is de afbrokkeling van de stad en de teloorgang van traditionele waarden één van de thema's in de film. De scène waarin dit vooral in beeld gebracht wordt is de begrafenis van Leda. Wanneer Eddie en zijn vrienden naar het graf wandelen, zien zij hoe een deel van de begraafplaats verzakt is en onder water staat.<sup>125</sup> (zie bijlage afbeeldingen 20-21) Wanneer Eddie dit ziet, wenst hij dat samen met Tokyo heel Japan zou wegzinken. Een bitter gevoel van desintegratie wordt hier uitgedrukt, een gevoel dat vele Japanners in de jaren zestig hadden door de enorme verstedelijking, industrialisatie en milieuvervuiling.<sup>126</sup>

De ruimte kan ook gemanipuleerd worden via camerabeweging en montage. Dit noemt men respectievelijk *shot space* en *editing space*. *Shot space* is de ruimte in de shot en hoe die ruimte wordt gebruikt. *Editing space* is dan weer de ruimte tussen twee shots, waarbij de kijker via een *cause-effect reasoning* ervan uitgaat dat de ruimte in de tweede shot dezelfde is als deze in de eerste.<sup>127</sup>

Bij het zien van een shot zal de kijker de ruimte hierin proberen te plaatsen vanuit de conventies uit de klassieke cinema en het gezond verstand. Bij een close-up zal de kijker bijvoorbeeld automatisch verbanden leggen en de meest logische uitkomst kiezen. Het kan echter tot verwarring leiden wanneer de verwachte uitkomst niet blijkt te kloppen. Zo opent *Bara no sōretsu* met een seksscène in close-up. De kijker weet eerst niet goed wat getoond wordt, maar wanneer het duidelijk wordt dat het om een seksscène gaat denkt de kijker, en zeker in de jaren zestig, dat het om seks tussen een man en een vrouw gaat. Meteen hierna wordt dit ontkracht en wordt de kijker geforceerd zijn visie te herzien. Matsumoto scheidt verwarring door de ruimte in close-up te tonen, zoals het beeld van

---

124 Graf, Alexander; Scheunemann, Dietrich (2007), p. 87; Matsumoto, Toshio: audiocommentaar op de dvd van *Bara no sōretsu* (2006).

125 Matsumoto, Toshio: audiocommentaar op de dvd van *Bara no sōretsu* (2006): Hier wordt de titel van de film uitgebeeld. 'Roos' was in de jaren zestig *slang* voor een homoseksueel persoon. Op dit moment in de film lopen verschillende homoseksuele personen in een begrafenisstoet of *funeral parade*. Zo vormen ze dus een *funeral parade of roses*.

126 McKean, Margaret A. (1981), p. 97; <http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/tokyo-1969-revolutionary-image-thieves-in-a-disintegrating-city/> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

127 Bordwell, David (1985), pp. 113-118.

Eddie in de douche. Daarnaast heb je ook de scènes waarin een groep jonge hippies en homoseksuelen dansen in een kleine ruimte. Deze ruimte wordt heel bewegelijk en van dichtbij in beeld gebracht, wat de drukte en de claustrofobie van de overbevolkte ruimte weergeeft. (zie bijlage afbeelding 22)

In de scène waarin Eddie doorheen Shinjuku loopt, lopen regelmatig passanten voorbij de camera en verdwijnt Eddie hierdoor soms volledig uit het beeld. Hij loopt letterlijk verloren in de menigte. In een andere scène loopt Eddie alleen door de straten van Shinjuku en zien we in een *medium shot*<sup>128</sup> hoe hij steun zoekt tegen een muur. (zie bijlage afbeelding 23) De kijker ziet enkel Eddie, afgetekend tegen een grijze muur. Dit drukt terug een gevoel van eenzaamheid en verlorenheid uit.

Ook montage kan gebruikt worden om ruimte en de ervaring ervan te manipuleren. In de scène waarin Eddie seks heeft met een veteraan laat Matsumoto plots het filmproces zien. De seksscène wordt in close-up gefilmd en het gezicht van Eddie wordt in toestand van extase getoond. Maar dan vindt er een *jump cut* plaats naar de reële wereld, zodat de kijker ziet hoe de crew de scène aan het filmen is. Daaruit blijkt dat Eddie helemaal geen seks heeft, maar alleen en zelfs gekleed op het bed ligt. De camera manipuleerde de kijker en de illusie wordt verbroken. Hier maakt Matsumoto gebruik van 'diëgetische ruimte'. Dit is de fictieve wereld waarin de fabula zich afspeelt. Traditioneel contrasteert deze wereld met de wereld van de realiteit. In deze scène doorbreekt Matsumoto deze diëgetisch ruimte door het invoegen van het filmproces. Deze *jump cut* tussen diëgetische ruimte en de reële ruimte verstevigt het verband tussen de fabula en de realiteit, maar verbreekt terzelfder tijd ook de illusie van de fabula. Doorheen de hele film springt Matsumoto van de diëgetische ruimte naar de reële wereld.<sup>129</sup>

Als besluit kunnen we dus stellen dat Matsumoto de ruimte gebruikt om verbanden te leggen met de protestsfeer en de *underground gay scene* in Tokyo, maar ook om een gevoel van onzekerheid, verwarring en eenzaamheid te creëren.

### 4.3. Analyse als een proces

De film kan ook geanalyseerd worden als een proces. Hierbij kijken we naar de film in zijn geheel. Bordwell beschreef het proces als: “*We can, in short, study narrative as a*

---

128 Lenos, Melissa; Ryan, Michael (2012), p. 13: Een *medium shot* is een shot waarin de personages vanop een middellange afstand getoond worden.

129 Bordwell, David (1985), pp. 113-119; Verstraten, Peter (2006), pp. 86-88.

*process, the activity of selecting, arranging, and rendering story material in order to achieve specific time-bound effects on a perceiver*”<sup>130</sup> Dit noemt hij *narration*. Dit verhaalproces wordt gevormd via de montage, die een bepaalde sfeer creëert.

Montage is een middel waarmee de filmmaker de sfeer van een film kan creëren. De montage bepaalt namelijk de volgorde van de beelden en de lengte van de film. Het is daarom belangrijk om na te gaan wat er in *Bara no sōretsu* met de montage bereikt wordt en waarom Matsumoto er voor koos om bepaalde gebeurtenissen op dergelijke wijze te tonen. Zo wordt het verhaal bijvoorbeeld niet chronologisch verteld. Matsumoto knipt het verhaal in stukken en herschikt ze in een andere volgorde. Het verhaal wordt ook regelmatig onderbroken door beelden die niets met het verhaal te maken lijken te hebben. Met welk doel heeft Matsumoto dit gedaan? Welk effect wou hij creëren en welke emoties wou hij opwekken?

Het belangrijkste concept waarop de montage gestoeld is, is causaliteit. Causaliteit bestaat erin dat de kijker via een *cause-effect reasoning* verbanden legt tussen verschillende shots en scènes. Verder heeft de kijker slechts een korte herinnering. Zo is het chronologisch vertellen van een verhaal het gemakkelijkst, omdat de kijker de film gemakkelijk kan volgen zonder al te veel moeite te moeten doen. De kijker hoeft namelijk zelf geen verbanden te zoeken om het verhaal te kunnen volgen. Hollywoodfilms gebruiken deze methode vaak om hun verhalen zo simpel mogelijk te kunnen vertellen. In *Bara no sōretsu* houdt Matsumoto het echter niet zo simpel.<sup>131</sup>

Matsumoto vermengt in zijn film twee tijdlijnen, waarbij hij elke tijdlijn laat eindigen met de dood van een ouder. Daarnaast verwerkt Matsumoto elementen van de documentaire en scènes van art films in zijn film. De kijker heeft het dus moeilijk om het verband tussen al deze verschillende beelden te vinden. Alleen al het feit dat de verhalen niet chronologisch en slechts in fragmenten verteld worden, zorgt ervoor dat de kijker geforceerd wordt om elke scène te herbeoordelen in het licht van de vorige. Bijvoorbeeld, de scène waarin Eddie en Gonda uit het hotel komen, wordt doorheen de film meerdere keren getoond. Iedere keer krijgt de kijker echter nieuwe informatie en moet dan zijn eerder getrokken conclusies bijstellen.

De verbanden tussen de fictieve verhaallijnen en de scènes uit documentaires en art films zijn ook niet meteen duidelijk, maar forceren de kijker om opnieuw anders naar het

---

130 Bordwell, David (1985), pp.XI-XIV.

131 Ibid., pp. 117-118.

volledige geheel te kijken. Wanneer de kijker bijvoorbeeld de foto waaruit het hoofd van Eddies vader gebrand is, voor het eerst te zien krijgt, beseft hij niet hoe essentieel deze foto voor het verhaal zal zijn. Doorheen de film worden namelijk heel wat foto's getoond, die uiteindelijk niet in het fictieve verhaal van de film blijken te passen. In het algemeen heeft de kijker het moeilijk om correct in te schatten wat hij op het scherm gezien heeft. Zelfs op het einde van de film is de kans reëel dat hij nog niet alles begrepen heeft. Het is dan ook dikwijls noodzakelijk om de film nog eens opnieuw te bekijken.

De manier waarop Matsumoto de montage gebruikt, zorgt dus voor verwarring, onzekerheid en geeft de kijker een actieve kijkervaring.<sup>132</sup>

## 4.4. Analyse als representatie

Waar we eerst *Bara no sōretsu* bespraken als een combinatie van verschillende aspecten, namelijk personages, perspectief, ruimte en tijd, keken we in het vorige gedeelte naar de film in zijn geheel. In dit deel zullen we kijken naar de film als *representatie*, namelijk als een deel van een groter geheel. Tot welk filmgenre behoort hij en hoe staat de film in dialoog met zijn historische context?

### a) Analyse van het genre

*Bara no sōretsu* is in de eerste plaats een art film en vertoont er ook alle karakteristieken van. De film gaat in tegen de causale structuur van de klassieke Hollywoodfilm, het publiek blijft na de film met vragen zitten en de film focust eerder op personages en hun innerlijke wereld, dan op een plot dat voortgedreven wordt door daden. Matsumoto gebruikt bepaalde filmtechnieken om de psyche van zijn personages uit te drukken, waardoor zijn film niet valt onder het conventionele concept van realisme. Toch betekent dit niet dat zijn film niet realistisch is. Het is echter een soort realisme dat afwijkt van het traditionele realisme. Matsumoto wil hier niet de wereld exact verfilmen zoals de kijker hem kan waarnemen. Dit wordt psychologisch of expressief realisme genoemd, wat betekent dat de gevoelens van de personages en hun reacties op hun omgeving volstrekt realistisch worden afgebeeld. De manier waarop dit in deze film aan de kijker wordt meegedeeld zorgt er echter voor dat ruimte en tijd vervormd worden. Men kan dus stellen

---

<sup>132</sup> Bordwell, David (1985), pp. 34, 58-61; Verstraten, Peter (2006), p. 207.

dat *Bara no sōretsu* wel degelijk valt onder de categorie van het realisme, maar dan het expressief realisme.<sup>133</sup>

In *Bara no sōretsu* vinden we ook kenmerken terug van het Italiaans neorealisme. Zo vermengt Matsumoto verschillende gradaties van realisme in zijn film. In de fictieve delen van de film komt het realisme tot uiting in de acteurs en de ruimte. De acteurs waren namelijk grotendeels onprofessionele acteurs en alles werd op locatie gefilmd. Daarnaast zorgen ook de verwijzingen naar waargebeurde feiten, reclamespots en popcultuur voor een versterkt realisme.<sup>134</sup>

Naast dit fictieve deel zie we ook beelden die tot de documentairetraditie behoren. Het realisme lijkt hier evident, maar dat is het niet. De documentairedelen in deze film zijn namelijk minder realistisch dan men zou verwachten. Matsumoto gebruikt in deze film namelijk grotendeels interviews. De filmwetenschapper Bill Nichols schrijft dat de kunst van de documentairefilm juist het 'kunstloze' (*artlessness*) is, namelijk “*the refusal to make more of the image than is there, and an attempt to allow the fewest and simplest faces, gestures, and surroundings to speak what they have to say and then move on.*”<sup>135</sup> Interviews passen echter niet volledig in deze definitie. Ze zijn namelijk altijd in scène gezet, wat niet uitsluit dat de antwoorden realistisch kunnen zijn. Dat zien we in de interviews die Matsumoto afnam. Zo gaven de geïnterviewden, homoseksuele mannen uit Shinjuku, vaak een vaag of onduidelijk antwoord, wat realistisch was voor die tijd. Homoseksualiteit was toen een taboe en de geïnterviewden gingen de vragen dan ook uit de weg.

Bill Nichols wijst er ook op dat men in documentaires wel bepaalde vertelvormen kan gebruiken zonder dat de film ophoudt een documentaire te zijn. Hij wijst hiervoor op verschillende '*modes of representation*' van de realiteit in documentairefilms. Het interview valt in de categorie van de '*interactive mode of representation*'. Het is de enige documentairevorm die actief de aanwezigheid van de regisseur of de interviewer als diegene die de informatie vergaart erkent. Door de interviewer te erkennen wordt de focus gelegd op de subjectiviteit van de beelden. Het is dus niet te verwonderen dat Matsumoto juist voor deze vorm koos. Niet enkel worden in interviews elementen van realiteit en fictie

---

133 Bordwell, David (1985), pp. 208-209; Nichols, Bill (1991), pp. 164-167.

134 Cook, David (2016), pp. 276-285.

135 Nichols, Bill (1991), p. 168.

gecombineerd, een thema dat overigens doorheen de hele film loopt, maar het wijst ook op de subjectiviteit van de filmmaker, wat een doel van zijn theorie was.<sup>136</sup>

Matsumoto heeft ook elementen van de Europese avant-garde in zijn film vermengd. *Bara no sōretsu* bezit verschillende kenmerken van het surrealisme. De film heeft namelijk wel personages en een verhaal, maar de verhaalstructuur is onlogisch en brengt verwarring. Matsumoto focust ook op het onderbewuste (de flashbacks) en gebruikt symboliek die de kijker forceert om dieper na te denken. Verder wil Matsumoto ook de grenzen van de genres in de fictieve film overtreffen. De surrealisten zagen 'genre' als een restrictie, die de kunst niet ten goede kwam. Vrijheid stond voorop, dus ook de vrijheid van genres. *Bara no sōretsu* is gebaseerd op de Griekse tragedie *Oedepus Rex*, waardoor de film vooral de kenmerken heeft van een drama of een tragedie. Toch vinden we er ook elementen van een komedie in terug. Dit wordt vooral bekomen door de muziek en de montage. De scène waarin Eddie en zijn vrienden vechten met een groep meisjes, is hier een goed voorbeeld van. Hier gebruikt Matsumoto een *fast forward*, wat de scène versnelt, met een knipoog naar de slapstick comedy van de stille film. Het komisch effect wordt nog versterkt door de muziek. Dit is een voorbeeld van hoe de film genre-regels overschrijdt.<sup>137</sup>

Een ander kenmerk van het surrealisme is het combineren van verschillende kunstvormen en media om de 'kunst van de toekomst' te creëren. Ook Matsumoto vermengt in zijn film verschillende soorten media. Zo komen fragmenten van zijn eigen kortfilms aan bod en haalt hij regelmatig quotes aan van schrijvers als Baudelaire en Marquis De Sade.<sup>138</sup> Hij verwijst naar reclamecampagnes, er zijn kunsttentoonstellingen en foto's te zien, performance art groep Zero Dimension Group voert één van hun stukken op en er is een scène volledig uitgewerkt als een manga. (zie bijlage afbeelding 24) Matsumoto wou dus niet enkel binnen het medium van de film blijven om zijn verhaal te vertellen. Dit is een knipoog naar de theorie van de filosoof McLuhan. Deze beschreef de manier waarop televisie en kranten informatie overbrengen als een mozaïek. Op een gelijkaardige manier creëert Matsumoto in *Bara no sōretsu* inderdaad een mozaïek van beelden en verschillende media. Een mozaïek kan je enkel begrijpen als je het van ver

---

136 Grant, Barry K.; Sloniowski, Jeannette (2013), 406; Matsumoto, Toshio, *Kiroku eiga no oboegaki* (1971), geciteerd uit Nornes, Abé M. (2007), p. 20; Nichols, Bill (1991), pp. 56, 165-168.

137 Frateur, Ludo; Hermans, Mark (s.a.), p. 2-3; Graf, Alexander; Scheunemann, Dietrich (2007), pp. 102-103; Matsumoto, Toshio: audiocommentaar op de dvd van *Bara no sōretsu* (2006); O'Pray, Michael (2012), p. 24.

138 Vidal, Agustín S. (2013), pp. 181, 183, 185: Literaire verwijzingen naar schrijvers zoals De Sade kwamen vaak voor in de surrealistische kringen van de jaren twintig en dertig.



bekijkt en het in zijn geheel ziet en dit geldt ook voor deze film.<sup>139</sup>

Is *Bara no sōretsu* dus een voorbeeld van *neo documentarism*? De film combineert elementen van avant-garde en documentaire, wat inderdaad een voorwaarde is voor *neo documentarism*. Matsumoto wou eveneens de problemen van de avant-garde oplossen. Hij vond namelijk dat de Europese avant-gardisten te veel keken naar het innerlijke en het emotionele, en dat ze deze innerlijke problemen niet verbonden met de realiteit. Dit probeert hij tegen te gaan door interviews in te lassen, die illustreren dat de homoseksuelen in het echt leven even verward zijn als zijn personages. Verder wou hij dat de documentaire niet enkel oppervlakkige problemen zou behandelen, maar ook de dieperliggende. Hij wil ook laten zien dat de documentaire nooit volledig objectief kan zijn. Dit bekommt hij door zich in de interviews als interviewer te profileren, maar ook door midden in een scène van de fictieve naar de feitelijke wereld over te gaan.

Hoewel Matsumoto bij het vormen van zijn theorie door de film *Guernica* geïnspireerd was, is *Bara no sōretsu* niet volledig gelijkaardig aan *Guernica*. Waar *Guernica* de volledige focus legt op een waargebeurd feit, vertelt *Bara no sōretsu* een fictief verhaal, waarin sporadisch verwezen wordt naar reële feiten. De film is dus wel degelijk een voorbeeld van *neo documentarism*.

## **b) Analyse van de verwijzingen naar de feitelijke wereld**

Zoals voorheen uitgelegd waren de jaren zestig een periode van sociale chaos. Shinjuku was een district van Tokyo waar deze chaos duidelijk in het straatbeeld te zien was. Matsumoto wou dit verfilmen. De film verwijst zo onder andere naar de milieuprotesten, de underground gay scene en de studentenprotesten. Door veranderende traditionele waarden voelde een hele groep, vooral jonge mensen, zich vervreemd van de maatschappij. Shinjuku was een plaats waar deze mensen samenkwamen, alsook groepen die traditioneel uitgesloten en als antisociaal gezien werden, waaronder homoseksuelen. Het is dus niet te verwonderen dat de film zich juist in dit district afspeelt. Verder is het ook niet toevallig dat de hoofdrolspelers in de film homoseksuelen zijn. De opkomst van deze subcultuur was een voorbeeld van de voorgenoemde veranderende traditionele waarden. Matsumoto wou deze wereld vastleggen en deed dit door een moderne versie van *Oedipus Rex* te schrijven. De avant-gardetechnieken ondersteunen de verfilming van het gevoel van vervreemding dat zo typerend is voor de jaren zestig. De personages Eddie en

---

139 Frateur, Ludo; Hermans, Mark (s.a.), p. 48; Furuhashi, Yuriko (2009), p. 145; Furuhashi, Yuriko (2013), p. 47-49.

Leda staan dan weer symbool voor de rivaliserende generaties. Het leidmotief van de jongen die zich verlaten voelt en maskers draagt, Eddie dus, verwijst naar de jonge, verwarde generatie van de jaren zestig en de vele personen die dagelijks maskers moeten dragen om in de maatschappij aanvaard te worden.<sup>140</sup>

Daarnaast geeft Matsumoto met zijn film kritiek op de journalistiek en vooral op het televisienieuws. Daarvoor verwijst hij naar verschillende reclamespotjes en sluit de toenmalige presentator en filmcriticus Yodogawa Chōji (zie bijlage afbeelding 25) de film af, wat de indruk geeft dat de kijker naar televisie in plaats van naar een film aan het kijken was. Matsumoto verwijst ook letterlijk naar 'tv-kijken'. In een bepaalde scène kijkt een groep hippies naar beelden van studentenprotesten op de televisie. Uiteindelijk worden de beelden steeds meer vervormd tot ze uiteindelijk niet meer herkenbaar zijn. (zie bijlage afbeelding 26) Dit is een duidelijke kritiek op de beelden uit het televisienieuws. Matsumoto insinueert hier dat filmmakers en journalisten via beelden reële gebeurtenissen vervormen. Ten slotte is ook de laatste scène, namelijk de scène waarin Eddie met bebloede ogen naar buiten komt, een kritiek op de journalistiek. Een menigte verzamelt zich nieuwsgierig rondom hem, wat een kritische verwijzing is naar hoe de journalistiek de actualiteit beïnvloedt door hun zoektocht naar sensatie. (zie bijlage afbeelding 27) Naast een verhalende betekenis heeft de film dus ook een kritische betekenis.<sup>141</sup>

---

140 Hinata, Akiko; Ijima, Kōichi; Kanzaka, Kenji (1969), pp. 29-32; Matsumoto, Toshio: audiocommentaar op de dvd van *Bara no sōretsu* (2006).

141 Furuhashi, Yuriko (2009), p. 3; Furuhashi, Yuriko (2013), pp. 70-72, 82.

## 5. *Neo documentarism* in *Bara no sōretsu*

Het realisme in documentaires en het realisme in fictie hebben elk een ander karakter en een ander doel. Waar realisme in fictie tot op een zeker hoogte nodig is om een verhaal voor de kijker geloofwaardig te maken, heeft realisme in non-fictie tot doel om te informeren en een bepaalde boodschap of kritiek over te brengen.

In het voorgaande hoofdstuk heb ik aangetoond dat *Bara no sōretsu* effectief een voorbeeld is van *neo documentarism*. Doch bij verdere analyse zijn er ook een aantal dingen op te merken en rijzen er een aantal vragen.

Is Matsumoto er met zijn film in geslaagd om het doel van *neo documentarism* te bereiken? Een eerste doel van *neo documentarism* is het benadrukken van de subjectiviteit van de film. Dit doet hij door middel van camera- en montagetechnieken en door zelf regelmatig in beeld te komen, soms als interviewer en soms als regisseur. In dit eerste doel is hij dus geslaagd.

Een tweede doel van zijn theorie was het vastleggen van innerlijke gevoelens die leidden tot reële daden. Ook hier is hij in geslaagd. Hij verfilmt goed de eenzaamheid, verwarring en conflictgevoelens van de personages.<sup>142</sup>

Een probleem duikt echter op wanneer we de interviews in de film bekijken. Het is onduidelijk wat Matsumoto hiermee wou bereiken, vooral met de interviews met onbekende mensen. Deze interviews kunnen twee doelen hebben, namelijk het opwekken van verwarring en het verband tussen het verhaal en de feitelijke wereld weergeven. De verwarring die wordt opgewekt door het invoegen van de interviews wordt echter ook door andere aspecten van de film weergegeven, zoals het spelen met tijd en ruimte. De interviews leggen verder heel duidelijk het verband tussen het verhaal en de feitelijke wereld bloot, maar ook dit wordt op andere manieren in de film bereikt, zoals de straatprotesten die getoond worden of de camera en de regisseur die in beeld komen, terwijl ze aan het filmen zijn.

Het is dus de vraag wat voor een meerwaarde de straatinterviews geven aan de film, aangezien deze zelf weinig informatie bevatten. De geïnterviewden geven vage antwoorden die, hoewel ze realistisch zijn, weinig bijbrengen aan het verhaal. Als de

---

<sup>142</sup> Urayama, Kirio (1969), p. 12.

geïnterviewden dezelfde gevoelens zouden hebben als Eddie, dan komt dit toch niet tot uiting in de film. Dit probleem ligt echter aan de interviews zelf, die afstandelijke zijn en weinig diepgaande vragen bevatten. Hierop werd ook al kritiek gegeven in filmrecensies van die tijd.<sup>143</sup>

Een ander probleem heeft te maken met het derde doel van *neo documentarism*, namelijk het vastleggen van gebeurtenissen om het publiek te informeren. Op het eerste gezicht is het moeilijk om de boodschap van de film te begrijpen. Dit kan enkel door de film te analyseren. Matsumoto maakt veel verwijzingen naar andere films en kunstenaars en als de kijker deze niet kent, kan hij veel scènes niet begrijpen. Ook zijn essays zijn bijna onmisbaar om de film te kunnen volgen. Hiermee trapt hij in dezelfde val als de Europese avant-gardisten, die hoewel zij zich als anti-establishment voordeden ook werden beschuldigd van elitarisme. Zijn tijdgenoten bekritiseerden Matsumoto en zijn film als pseudo-artistiek en te intellectueel, waardoor de gewone kijker het verhaal of de boodschap niet meer begrijpt. Daardoor mist de film uiteindelijk het doel van de documentaire. Documentaire en realisme werden altijd beschouwd als filmvormen 'voor het volk', die de problemen van het volk herkennen en in beeld brengen. Het is ironisch dat deze filmvormen 'voor het volk' niet te begrijpen zouden zijn door het volk. Hoewel hij kritiek geeft op de journalistiek van die tijd, die enkel sensationele gebeurtenissen bespreekt en zo de realiteit niet weergeeft, mist zijn film een belangrijk aspect van de journalistiek, namelijk informeren. Matsumoto verweet documentairemakers dat zij niet inzagen dat ze niet objectief kunnen zijn, maar ook dat hun subjectief perspectief een geprivilegieerd perspectief is dat het 'gewone volk' negeert. Zijn stijl is echter net zo geprivilegieerd.<sup>144</sup>

We kunnen dus stellen dat Matsumoto met de film *Bara no sōretsu* er slechts gedeeltelijk in slaagt om de vooropgestelde doelen van het *neo documentarism* te bereiken. Het combineren van avant-garde en documentaire lijkt door de minder geslaagde interviews maar gedeeltelijk succesvol. Dit is echter door zijn toepassing ervan in deze film en is niet inherent aan zijn theorie. In de film *Ishi no uta* (1963) slaagt hij er wel in documentairetechnieken te combineren met avant-gardetechnieken.<sup>145</sup> Het belangrijkste doel van de documentaire, namelijk het informeren, is echter het grootste probleem en dit probleem is inherent aan *neo documentarism*. De alternatieve naam *avant-garde*

---

143 Hiroshi, Sekine (1969), pp. 55-56.

144 Furuhata, Yuriko (2013), p. 31; Hiroshi, Sekine (1969), pp. 55-56; Nornes, Abé M. (2007), p. 20.

145 Matsumoto, Toshio (1963): *Ishi no uta*; Resnais, Alain (1950): *Guernica*: In *Ishi no uta* combineert Matsumoto foto's van een fotoreportage over stonemasons met muziek, montage en voice over, technieken uit de avant-garde, gelijkaardig aan de film *Guernica*.

*documentarism* geeft al aan waar het probleem zit. De film is uiteindelijk een avant-gardefilm, een experimentele film, een stijl die tegen de conventies van de massamedia wil ingaan en daardoor is het niet evident de massa te bekoren. Zelfs de kleine groep geïnteresseerden moeten zich eerst inwerken in allerlei theorieën, essays enz. om de volledige boodschap te begrijpen. Men kan zich afvragen of dit nog wel journalistiek of documentaire is.

We kunnen ons ook afvragen of *neo documentarism* wel een goede oplossing is voor de problemen die Matsumoto aanhaalde. Met zijn theorie wil hij namelijk twee dingen tegelijkertijd bekomen: het aanklagen van bepaalde problemen in verband met media, zoals de vermeende objectiviteit van de cinema en de sensatiezucht van de journalistiek, en het publiek informeren. Aan de ene kant is *neo documentarism* ideaal om Matsumoto's kritiek op de documentairefilm, het televisienieuws, journalistiek en film in het algemeen weer te geven. In *Bara no sōretsu* hebben we gezien dat de theorie door zijn avant-gardeëlementen een ideale techniek is om problemen aan te kaarten, daar het een kenmerk van de avant-garde is om gevestigde waarden te bekritisieren.

Aan de andere kant is de theorie minder efficiënt om te informeren. *Bara no sōretsu* is onbegrijpelijk voor een grote groep kijkers, en omdat Matsumoto gebruik maakt van surrealistische technieken uit de jaren twintig, die juist gemaakt werden om het publiek te verwarren, kan de stijl enkel verwarring overbrengen. Veel andere emoties zijn met deze stijl moeilijk in beeld te brengen. De chaos en verwarring van de jaren zestig worden dan ook goed verfilmd, omdat deze avant-gardetechnieken ontstaan zijn in een periode in Frankrijk die gelijkaardige problemen had.<sup>146</sup>

De vraag blijft echter of deze filmvorm in andere culturen en andere tijdsperiodes even effectief zou kunnen gebruikt worden. Dit is een probleem eigen aan de avant-garde. Omdat de avant-garde altijd zijn tijd vooruit wil zijn, is deze onlosmakelijk verbonden met de tijd waarin ze ontstaan is. We kunnen dus besluiten dat *neo documentarism* een filmstijl is van de jaren zestig voor de jaren zestig.<sup>147</sup>

---

146 Urayama, Kirio (1969), p. 12.

147 Furuhata, Yuriko (2009) p. 164; Furuhata, Yuriko (2013), pp. 70-72.

## 6. Conclusie

Matsumoto had dus kritiek op de documentairefilms van zijn tijd. Hij bekritiseerde filmmakers dat ze hun subjectiviteit niet inzagen en geen connectie hadden met de innerlijke wereld. De kenmerken die hij miste bij de documentairefilms van de jaren zestig, vond hij echter wel in de Franse avant-gardefilms van de jaren twintig en dertig. Maar ook hierop had hij kritiek, namelijk dat ze de verbondenheid met de realiteit misten. Omdat hij dit kenmerk wel aantrof in de documentairefilm, creëerde hij de theorie van het *neo documentarism*, een documentairevorm die avant-gardetechnieken gebruikt om de realiteit weer te geven.

In 1969 regisseerde hij de film *Bara no sōretsu*, waarin hij het *neo documentarism* toepaste. Bij het bekijken van deze film kunnen we echter een aantal opmerkingen maken in verband met het *neo documentarism*. Ten eerste slaagt de film er niet in om het belangrijkste doel van de documentaire, namelijk informeren, te bereiken. Door het gebruik van avant-gardistische, hier surrealistische, technieken worden de kijkers eerder in de war gebracht dan geïnformeerd. Slechts bij een grondige analyse en met behulp van Matsumoto's essays wordt de boodschap duidelijk. Hierdoor is de film voor weinig mensen toegankelijk, wat het doel van informeren tegenwerkt. Dit probleem is inherent aan de theorie, wat het *neo documentarism* dus niet de ideale vervanger voor het toenmalige documentarisme maakte.

Daarnaast slaagt de film er wel in om het ander doel van *neo documentarism* te volbrengen, namelijk het bekritisieren van de media van die tijd. De gebruikte surrealistische technieken zijn ideaal om Matsumoto's kritiek op de documentairefilm, vooral die van de subjectiviteit, aan te kaarten. Doordat de avant-garde echter tijdgebonden is, kunnen deze technieken niet zomaar overgebracht worden naar de eenentwintigste eeuw. Hoewel zijn kritieken nog altijd van toepassing zijn op de media van vandaag, blijkt na het analyseren van *Bara no sōretsu* het *neo documentarism* dus geen efficiënte oplossing voor deze problemen te zijn.

Rest mij enkel nog op te merken dat Matsumoto zijn theorie creëerde in een periode waarin de journalistiek voor nieuwe uitdagingen kwam te staan door de opmars van de televisie. Dit lijkt een parallel met de huidige crisis in de journalistiek, waarbij de schuld

van de problemen vaak bij de sociale media en het internet gelegd wordt. Ik ben ervan overtuigd dat verder onderzoek naar het verband tussen beide crisissen en de opkomst van nieuwe vormen van media nieuwe inzichten kan geven in hoe journalistiek en populaire media kunnen samengaan. Met behulp van deze inzichten zouden technieken kunnen gecreëerd worden die de journalistiek kan helpen zich aan te passen aan nieuwe vormen van informatie verspreiden.

## 7. Bibliografie

Allinson, Gary D., *Japan's Postwar History*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

Anderson, Joseph L.; Richie, Donald, *The Japanese Film: Art and Industry*. Princeton: Princeton University Press, 1982.

Andrews, William, *Dissenting Japan: A History of Japanese Radicalism and Counterculture, from 1945 to Fukushima*. Londen: Hurst, 2016.

Apter, David E.; Sawa, Nagayo, *Against the State: Politics and Social Protest in Japan*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

Aragay, Mireia (red.), *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. New York: Rodopi, 2005.

Bailly, Etienne-Martin; de Saint-Simon, Claude-Henri; Duvergier, Jean-Baptiste; Halévy, Léon; Rodrigues, Olinde, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*. Parijs: Bossange Père, 1825.

Bellour, Raymond (red.); Penley, Constance (red.), *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

Bernet, John W. (red.); Ruppert, James (red.); Ryan, Marie-Laure (red.), *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*. Londen: Routledge, 1985.

Bordwell, David; Thompson, Kristin, *Film History: An Introduction (Third Edition)*. New York: McGraw-Hill, 2010.

Broadbent, Jeffrey, *Environmental Politics in Japan: Networks of Power and Protest*.



Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Burch, Noël, *To the Distant Observer*. Los Angeles: University of California Press, 1979.

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-garde*. Manchester: Manchester University Press, 1984.

Capel, Mathieu, "Matsumoto Toshio: Présentation". *Mondes du Cinéma*, nr. 2, herfst 2012, pp. 42-55.

Chatman, Seymour, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

Chong, Doryun. (red.), *Tokyo 1955-1970: A New Avant-Garde*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

Cohen, Warren, *East Asia at the Center – Four Thousand Years of Engagement with the World.*, New York: Columbia University Press, 2000.

Cook, David A., *A History of Narrative Film (Fifth Edition)*. New York: W.W. Norton & Company, 2016.

Craft, Stephen G., *American Justice in Taiwan: The 1957 Riots and Cold War Foreign Policy*. Lexington: University Press of Kentucky, 2015.

Desser, David, *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Domenig, Roland (red.), *Art Theatre Guild: Unabhängiges Japanisches Kino 1962-1984*. Wenen: Viennale, 2003.

Dower, John W., *Empire and Aftermath: Yoshida Shigeru and the Japanese Experience*,

1878-1954. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

Dowsey, Stuart J., *Zengakuren: Japan's Revolutionary Students*. Berkeley: Ishi Press, 1970.

Eisenstein, Sergei; Leyda, Kay (red. & vert.), *Film Form: Essays in Film Theory*. New York: Harcourt, Brace & World, 1949.

Frateur, Ludo (red.); Hermans, Mark (red.), *Surrealisme: Aspecten van het surrealisme*. s.a.

Funck, Carolin (red.); Sorensen, André (red.), *Living Cities in Japan: Citizens' Movements, Machizukuri and Local Environments*. New York: Routledge, 2009.

Furuhata, Yuriko, *Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics*. Londen: Duke University Press, 2013.

Furuhata, Yuriko, *Refiguring Actuality: Japan's Film Theory and Avant-Garde Documentary Movement, 1950s-1960s*. Dissertation, Brown University, 2009.

Gee, Felicity, "The Angura Diva: Toshio Matsumoto's Dialectics of Perception. Photodynamism and Affect in *Funeral Parade of Roses*." *Journal of Japanese and Korean Cinema*, nr. 6:1, pp. 55-73.

Geiger, Jeffrey; Rutsky, Randolph. L., *Film Analysis: A Norton Reader*. New York: W.W. Norton & Company, 2005.

Gitlin, Todd, *The Whole World is Watching: Mass Media in the Making & Unmaking of the New Left*. Londen: University of California Press, 1980.

Gorden, Andrew, *Postwar Japan as History*. Londen: University of California Press, 1993.

Graf, Alexander (red.); Scheunemann, Dietrich (red.), *Avant-garde Film*. New York: Rodopi, 2007.

Grant, Barry K., *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

Grant, Barry K. (red.); Sloniowski, Jeannette (red.), *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video, New and Expanded Edition*. Detroit: Wayne State University, 2013.

Hall, John W. (red.), *The Cambridge History of Japan, Volume 6*. New York: Cambridge University Press, 1988.

Hanada, Kiyoteru, *Mono mina eiga de owaru*. Tokyo: Seiryū Shuppan, 2007.

Haque, Ziaul, “The Concept of Blindness in Sophocles' *King Oedipus* and Arthur Miller's *Death of a Salesman*.” *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, Vol. 2, Nr. 3, 2013: pp. 112-119.

Havens, Thomas R.H., *Fire Across the Sea: The Vietnam War and Japan 1965-1975*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

Hinata, Akiko; Ijima, Kōichi; Kanzaka, Kenji, “Matsumoto Toshio 'Bara no sōretsu'”. *Eiga geijutsu*, nr. 8, 1969, pp. 28-32.

Hiroshi, Sekine, “Ko godāru ni iru fūkei – 'Neji shiki eiga' to 'Bara no sōretsu'”. *Eiga hyōron*, nr. 26/8, 1969, pp. 54-56.

Huffman, James L., *Modern Japan: An Encyclopedia of History, Culture, and Nationalism*. New York: Routledge, 2013.

Ijima, Kōichi, “Dadatekina omoshirosa – 'Bara no sōretsu'”. *Bijutsu techō: monthly art magazine*, nr. 21(316), 1969, pp. 24-25.

Iokibe, Makoto, *The Diplomatic History of Postwar Japan*. Eldridge R.D. (vert.). London: Routledge, 2013.

Ito, Koji; Shimamoto, Mayako; Sugita, Yoneyuki, *Historical Dictionary of Japanese*

*Foreign Policy*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.

Iwasaki, Akira, *Eiga ni miru sengo sesōshi*. Tokyo: Shinnihon Shuppansha, 1973.

Jones, Matthew, *After Hiroshima: The United States, Race and Nuclear Weapons in Asia, 1945-1965*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Katsiaficas, George N., *The Imagination of the New Left: A Global Analysis of 1968*. New York: South End Press, 1987.

Kerkham, Eleanor; Mayo, Marlene J.; Rimer, J. Thomas, *War, Occupation, and Creativity: Japan and East Asia, 1920-1960*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2001.

Kim, Mikyoung (red.); Schwartz, Barry (red.), *Northeast Asia's Difficult Past: Essays in Collective Memory*. New York: Springer, 2010.

Knopf, Robert (red.), *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology*. Yale University Press, 2015.

Ko, Mika, "‘Neo-documentarism’ in *Funeral Parade of Roses*: the new realism of Matsumoto Toshio". *Screen*, Vol. 52, nr. 3, pp. 376-390.

Krauss, Ellis S., *Radicals Revisited: a Longitudinal Political Socialization Study of Japanese Student Activists*. Redwood City: Stanford University Press, 1972.

Lenos, Melissa; Ryan, Michael, *An Introduction to Film Analysis: Technique and Meaning in Narrative Film*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2012.

Luhr, William (red.), *World Cinema Since 1945*. New York: The Ungar Publishing Company, 1987.

McKean, Margaret A., *Environmental Protest and Citizen Politics in Japan*. London: University of California Press, 1981.

Matsumoto, Toshio, *Eizo no hakken*. Tokyo: Seiryū Shuppan, 2005.

Matsumoto, Toshio, *Funeral Parade of Roses* [audiocommentaar]. DVD, Eureka, 2006.

Matsumoto, Toshio, “Watashi jikai saku – ‘Bara no sōretsu’”. *Kinema junpō*, nr. 490, 1969, p. 80.

Matsumoto, Toshio; Raine, Michael, “A Theory of Avant-Garde Documentary.” *Cinema Journal*, Vol. 51, Nr. 4, 2012: pp. 148-154.

Miller, Toby (red.); Stam, Robert (red.), *Film and Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

Miyao, Daisuke (red.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*. New York: Oxford University Press, 2013.

Murphy, Richard J., *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Nichols, Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Nornes, Abé M., *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Londen: University of Minnesota Press, 2007.

Nornes, Abé M., *Japanese Documentary Film: The Meiji Era Through Hiroshima*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Ogawa, Tōru, “Watashi ha gaibōi no sekai ni nani wo miru ka – ‘Bara no sōretsu’ wo tsukuru riyū”. *Eiga geijutsu*, nr. 4, 1969, pp. 68-73.

O'Pray, Michael, *Avant-Garde Film: Forms, Themes, and Passions*. New York: Columbia University Press, 2012.

Packard III, George R., *Protest in Tokyo: The Security Treaty Crisis of 1960*. Princeton: Princeton University Press, 1966.

Perez, Louis G., *The History of Japan*. Westport: Greenwood Publishing Group, 1998.

Powers, Roger S., *Protest, Power, and Change: An Encyclopedia of Nonviolent Action from ACT-UP to Women's Suffrage*. New York: Routledge, 2012.

Sadoul, Georges, *Histoire générale du cinéma. Tome 5. L'Art muet - L'après-guerre en Europe*. Parijs: Denoël, 1975.

Sasaki-Uemura, Wesley M., *Organizing the Spontaneous: Citizens Protest in Postwar Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2001.

Satō, Tadao, *Nihon kiroku eizō shi*. Tokyo: Hyōronsha, 1977.

Sharp, Jasper, *Historical Dictionary of Japanese Cinema*. Lanham: Scarecrow Press, 2011.

Sorensen, André, *The Making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty First Century*. New York: Routledge, 2005.

Stam, Robert, *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

Standish, Isolde, *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*. Londen: Bloomsbury Publishing, 2011.

Takemae, Eiji; Ricketts, Robert (vert.); Swann, Sebastian (vert.), *Allied Occupation of Japan*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2003.

Takemasa, Ando, *Japan's New Left Movements: Legacies for Civil Society*. New York: Routledge, 2013.

Tessier, Max (red.), *Cinéma d'aujourd'hui: Le cinéma japonais au présent, 1959-1979*, nr. 15, winter 1979-1980.

- Thompson, Kristin, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Tucker, Spencer C. (red.), *The Encyclopedia of the Vietnam War: A Political, Social, and Military History, 2nd Edition: A Political, Social, and Military History, Volume 1*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2011.
- Urayama, Kirio “Kōkai chikai 2tsu no ishoku-saku – 'Bara no sōretsu' to 'Shōnen'”. *Kinema junpō*, nr. 499, 1969 , p. 11-14.
- Utterson, Andrew, *Funeral Parade of Roses* [DVD boekje]. Londen: Eureka, 2006.
- Van Sijll, Jennifer, *Cinematic Storytelling*. Studio City: Michael Wiese Productions, 2005.
- Verrone, William E.B., *The Avant-Garde Feature Film: A Critical History*. Jefferson: McFarland, 2011.
- Verstraten, Peter, *Handboek Filmnarratologie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2006.
- Vidal, Agustín S., “L'Âge d'or” *A Companion to Luis Buñuel*. Vidal, A.S.,Gutiérrez-Albilla, J.D. (red.), Stone, R. (red.), Blackwell Publishing, 2013: pp. 172-187.
- Voetelink, Joop, *Status of Forces: Criminal Jurisdiction over Military Personnel Abroad*. New York: Springer, 2015.
- Watanabe, Akio (red.); Eldridge, Robert D. (vert.), *The Prime Ministers of Postwar Japan, 1945–1995: Their Lives and Times*. Lanham: Lexington Books, 2016.
- Wolff, Donna, “Oidipusu to torabesuti – 'Bara no sōretsu'”. *Eiga hyōron*, nr. 28/1, 1971, pp. 42-46.
- Yamada, Kazuo, *Nihon eiga no hachijūnen*. Tokyo: Isseisha, 1976.
- Yamamoto, Kikuo, “Bara no sōretsu”. *Kinema junpō*, nr. 505, 1969 , p. 89.
- Yamamoto, Mari, *Grassroots Pacifism in Post-War Japan: The Rebirth of a Nation*. New

York: Routledge, 2004.

Yomota, Inuhiko, *Nihon eigashi 110nen*. Tokyo: Shueisha, 2014.

– Films

Buñuel, Luis (regisseur); Dalí, Salvador (regisseur), *Un chien andalou* [film]. Frankrijk: Studio des Ursulines, 1929.

Matsumoto, Toshio (regisseur), *Bara no sōretsu* [film]. Japan: Art Theatre Guild, 1969.

Matsumoto, Toshio (regisseur), *Ishi no uta* [film]. Japan: Art Theatre Guild, 1963.

Matsumoto, Toshio (regisseur), *Tsuburekakatta migime no tame ni* [film]. Japan: Art Theatre Guild, 1968.

Resnais, Alain (regisseur), *Guernica* [film]. Frankrijk: Pantheon Productions, 1950.

– Websites

[http://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/the\\_allied\\_occupation\\_of\\_japan](http://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/the_allied_occupation_of_japan) (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

<http://apjff.org/2011/9/31/Greg-Mitchell/3581/article.html> (Laatst geconsulteerd op 18 februari 2017).

<http://apjff.org/2015/13/8/Justin-Jesty/4291.html> (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017).

<http://archive.bampfa.berkeley.edu/filmseries/ATG> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

<http://desistfilm.com/filmed-rituals-zero-jigen-incarnates-on-screen/> (Laatst geconsulteerd op 24 mei 2017).



<http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2011julsep/matsumoto.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

<http://joaap.org/new3/Katsiaticas.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6583639.stm> (Laatst geconsulteerd op 2 maart 2017).

<http://nvdatabase.swarthmore.edu/content/japanese-protest-security-treaty-us-and-unseat-prime-minister-1959-1960> (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017).

[https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo\\_1960/anp2\\_essay02.html](https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo_1960/anp2_essay02.html) (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017).

[https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo\\_1960/anp2\\_essay05.html](https://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/tokyo_1960/anp2_essay05.html) (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017).

<http://origins.osu.edu/article/energy-bright-tomorrow-rise-nuclear-power-japan/page/0/1> (Laatst geconsulteerd op 4 april 2017).

<http://sensesofcinema.com/2013/feature-articles/tokyo-1969-revolutionary-image-thieves-in-a-disintegrating-city/> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

<https://throwoutyourbooks.wordpress.com/> (Laatst geconsulteerd op 30 april 2017).

<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/down-bunka-japanese-underground-cinema-1960s> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

[https://www.closeupfilmcentre.com/film\\_programmes/2011/theatre-scorpio-japanese-independent-and-experimental-cinema/](https://www.closeupfilmcentre.com/film_programmes/2011/theatre-scorpio-japanese-independent-and-experimental-cinema/) (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

<http://www.decadrages.ch/site-and-specificity-japanese-expanded-cinema-intermedia-and-its-development-late-60s-julian-ross> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

<http://www.japantimes.co.jp/culture/2001/11/25/books/book-reviews/a-spark-that-ignited-social-change-2/#.WLFbJ-tTB> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

[http://www.japantimes.co.jp/life/2012/03/18/general/lucky-dragons-lethal-catch/#.WKhFWp\\_tTB](http://www.japantimes.co.jp/life/2012/03/18/general/lucky-dragons-lethal-catch/#.WKhFWp_tTB) (Laatst geconsulteerd op 18 februari 2017).

<http://www.midnighteye.com/features/the-anticipation-of-freedom-art-theatre-guild-and-japanese-independent-cinema/> (Laatst geconsulteerd op 24 februari 2017).

<http://www.midnighteye.com/features/underground-cinema-and-the-art-theatre-guild/> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

<http://www.mofa.go.jp/mofaj/area/usa/hosho/jyoyaku.html> (Laatst geconsulteerd op 24 mei 2017).

<http://www.yidff.jp/docbox/9/box9-2.html> (Laatst geconsulteerd op 25 mei 2017).

## 8. Bijlage



Afbeelding 1 (DVD, Eureka, 2006: 36:24)



Afbeelding 2 (DVD, Eureka, 2006: 1:20:56)



Afbeelding 3 (DVD, Eureka, 2006: 1:21:06)



Afbeelding 4 (DVD, Eureka, 2006: 55:18)



Afbeelding 5 (DVD, Eureka, 2006: 29:01)



Afbeelding 6 (DVD, Eureka, 2006: 29:07)



Afbeelding 7 (DVD, Eureka, 2006: 54:06)



Afbeelding 8 (DVD, Eureka, 2006: 1:05:54)



Afbeelding 9 (DVD, Eureka, 2006: 1:06:13)



Afbeelding 10 (DVD, Eureka, 2006: 5:19)



Afbeelding 11 (DVD, Eureka, 2006: 6:08)



Afbeelding 12 (DVD, Eureka, 2006: 38:41)

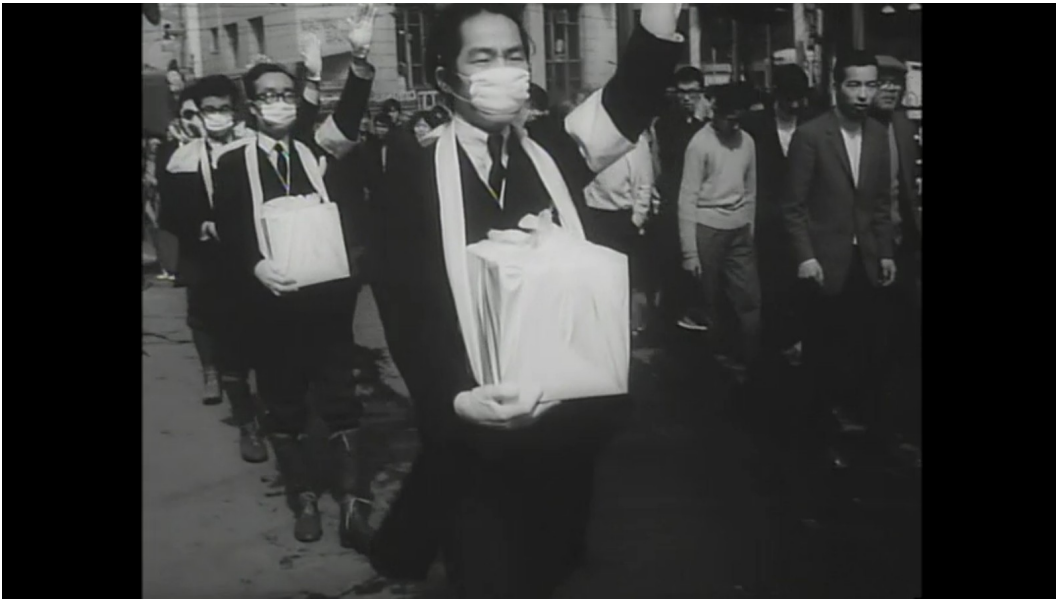




Afbeelding 13 (DVD, Eureka, 2006: 38:58)



Afbeelding 14 (DVD, Eureka, 2006: 39:11)



Afbeelding 15 (DVD, Eureka, 2006: 17:47)



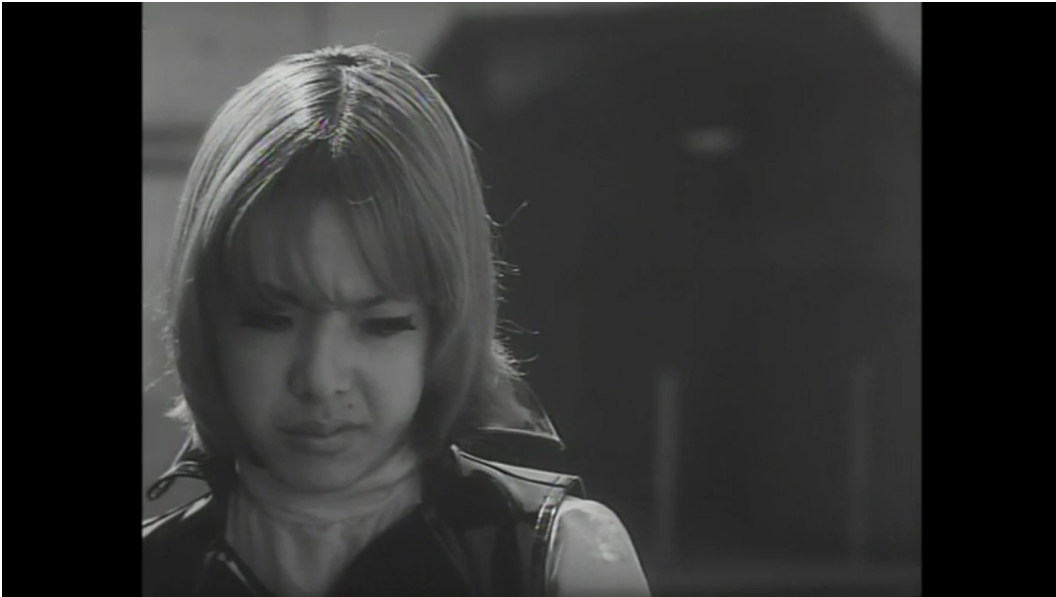
Afbeelding 16 (DVD, Eureka, 2006: 21:59)



Afbeelding 17 (DVD, Eureka, 2006: 21:45)



Afbeelding 18 (DVD, Eureka, 2006: 21:49)



Afbeelding 19 (DVD, Eureka, 2006: 21:50)



Afbeelding 20 (DVD, Eureka, 2006: 1:28:36)



Afbeelding 21 (DVD, Eureka, 2006: 1:29:10)



Afbeelding 22 (DVD, Eureka, 2006: 49:15)



Afbeelding 23 (DVD, Eureka, 2006: 22:02)



Afbeelding 24 (DVD, Eureka, 2006: 55:04)



Afbeelding 25 (DVD, Eureka, 2006: 1:41:09)



Afbeelding 26 (DVD, Eureka, 2006: 15:39)



Afbeelding 27 (DVD, Eureka, 2006: 1:43:34)