



Kinji Fukasakus *yakuza*-film – Mere og andet end blot genrefilm

Fukasakus yakuza-film er ikke traditionelle gangsterfilm, men kan med deres radikale kritik og nytænkning i forhold til Japan efter Anden verdenskrig ses som en del af den japanske Ny Bølge

Af Magnus Riis

Den japanske filminstruktør Kinji Fukasakus populære *yakuza*-film fra 1970'erne om det japanske gangstermiljø bliver som regel kategoriseret af filmkritikere og filmakademikere som *yakuza*-genrefilm. Men disse film er mere og andet end blot produkter af *yakuza*-genren. De indeholder nemlig også en kontroversiel og radikal kritik af efterkrigstidens Japan, og dermed kan de ses som en del af den såkaldte Ny Bølge-bevægelse i japansk film. Denne artikel ser nærmere på, hvordan Kinji Fukasaku forholder sig til *yakuza*-genren og til den Ny Bølge igennem sine *yakuza*-film.

Fukasakus film bryder med romantiseringen af *yakuza*-verdenen, som typisk finder sted i den traditionelle *yakuza*-film. *Yakuza* er det gængse navn for organiseret kriminalitet i Japan, som har rødder tilbage til ulovlig spillevirksomhed i 1600-tallet, og som i dag også involverer prostitution, narkotikahandel og anden kriminalitet. *Yakuzaen* har optrådt i mange variationer både i gamle fortællinger og film, men i starten af 1960'erne tog filmene om *yakuzaen* form som en populær genre, hvor denne lovløse gangsterverden blev idoliseret. Fukasakus film har visse ligheder med de traditionelle film, men Fukasakus film bryder flere genrekonventioner, end de overholder.

Fukasakus film har mere til fælles med film af anerkendte instruktører inden for den Ny Bølge i japansk film såsom Nagisa Ōshima, Shōhei Imamura og Seijun Suzuki. Den Ny Bølge i Japan var inspireret af den mere kendte bølge i Frankrig, *Nouvelle Vague*, som Jean-Luc Godard og Francois Truffaut startede i 1960'erne som en modreaktion til tidligere generationer af filmskabere. Den japanske Ny Bølge, som er eksemplificeret i denne artikel ved Nagisa Ōshimas *Cruel Story of Youth (Seishun Zankoku Monogatari, 1960)*, har mange indholdsmæssige ligheder med den franske *Nouvelle Vague* ved at forholde sig til emner såsom ungdom, seksualitet og vold, kvinderoller, undertrykkelse, politiske ideologier med mere.

Dog er disse film indtil for nylig blevet oversat i den vestlige litteratur om japansk film. Fukasaku bliver ikke nævnt i klassiske værker om japansk film såsom Audie Bocks *Japanese Film Directors* eller Donald Richies opdatering af *The Japanese Film: Art and Industry* (Bock, 1978; Anderson & Richie, 1982). Først i år 2005, to år efter sin død, fik Kinji Fukasaku sit eget kapitel i et oversigtsværk over moderne japansk film (Mes & Sharp, 2005). Desuden har fokus på Fukasakus *yakuza*-

film været på filmene som en del af *yakuza*-genren (Aoyama & Shiba, 1998; Barret, 1989; McDonald, 1992; Schilling, 2003) og ikke som en del af den Ny Bølge. I David Dessers omfattende værk om den Ny Bølge i japansk film nævnes Fukasakus *yakuza*-film ikke, men kun instruktørens kontroversielle detektiv-film *Black lizzard (Kurotokage, 1968)* som et eksempel på en film fra den Ny Bølge (Desser, 1988). Derfor vil denne artikel diskutere, hvorvidt Fukasakus *yakuza*-film også kan ses som en del af den Ny Bølge.

En kontroversiel filmskaber

Et kort overblik over hele Fukasakus karriereforløb som filmskaber giver en forståelse for den del af karrieren, der handlede om *yakuza*-film. Fukasaku har været en kontroversiel og samfundskritisk filmskaber, fra han debuterede i år 1961 som instruktør med *Greed in Broad Daylight (Hakuchū no Buraikan)*, til han lavede sit internationale gennembrud *Battle Royale (Batoru Rowaiyaru, 2000)* få år inden sin død. Han fik for alvor sit gennembrud med film indenfor *yakuza*-genren i starten af 1970'erne med *Battles Without Honor and Humanity (Jingi Naki Tatakai, 1973)*. Fukasakus film har præget filmbranchen både i Japan og internationalt, også efter at han døde i år 2003 som 72-årig.

Fukasaku er født i 1930 og voksede dermed op under Anden Verdenskrig og under det autoritære styre, der fandtes i Japan i denne periode. Amerikanernes bombardering af Hiroshima og Nagasaki med atombomber i 1945 blev et vendepunkt i Japans historie, og nederlaget krigen og den efterfølgende kaotiske periode fik stor indflydelse på Fukasakus karriere som filmskaber. Nederlaget betød et brud med de gamle autoritære regler og værdier, og dette blev set af Fukasakus generation som en mulighed for at starte på en frisk (Satō, 1997: 232). Men som Mes & Sharp skriver, så var Fukasaku "anything but a supporter of the way Japan set about rebuilding itself in the post-war years. His films were openly critical of the official government policy of reconstruction, the director feeling on the one hand that it curbed and eventually destroyed the energy and freedom the bomb had unleashed" (2005: 42). Denne kritiske modstand til den etablerede orden kan ses i de fleste af Fukasakus film og i høj grad også i hans *yakuza*-film.

Fukasakus første film, der blev betegnet som *yakuza*-film (Satō, 1997:230), var *The Breakup (Kaisanshiki, 1967)*, og i 1973 fik Fukasaku et kommercielt gennembrud med den kritikerroste *Battles Without Honor and*



Humanity (Jingi Naki Tataikai). Fukasakus film om *yakuza* handlede ikke om *yakuza*-helte i den traditionelle forstand, men snarere om antihelte og nedbrydelsen af de værdier, der var forbundet med *yakuzaen* i de traditionelle *yakuza*-film. Fukasakus *yakuza*-film blev ofte betegnet som *jitsuroku*-film (autentiske film), fordi den populære *Battles Without Honor and Humanity* og andre film var baseret på virkelige hændelser. Fukasakus film var kontroversielle indenfor *yakuza*-genren, da de viste de kaotiske tilstande, der herskede i den virkelige underverden, i modsætning til at vise de traditionelle værdier, som de gamle film ofte hyldede. Fukasaku lavede op mod tyve film hos filmselskabet Toei indenfor *yakuza*-genren fra 1967 til 1976.

Både umiddelbart inden og samtidig med, at Fukasaku fik gennembrud indenfor *yakuza*-genren, lavede han film, der hverken beskæftigede sig med gangstere eller kriminalitet. Også disse film var kontroversielle. Toei lånte Fukasaku ud til filmselskabet *Shochiku* i en periode. Muligvis fordi Toei ikke vidste, hvad de skulle stille op med denne instruktør, der indtil 1967 ikke lavede de *ninkyō*-film om *yakuza*-ære, som selskabet primært producerede i denne periode (Mes & Sharp, 2005:47). Her lavede Fukasaku blandt andet filmen *Black Lizard (Kurotokage, 1968)* baseret på et skuespil af Yukio Mishima. Han instruerede også den japanske del af *Tora! Tora! Tora!* (1970) om angrebet på Pearl Harbor sammen med instruktør Toshio Masuda i en amerikansk co-produktion. Fukasaku forsøgte en enkelt gang at bryde fri fra de store selskaber. I 1972 instruerede han antikrigsfilmene *Under the Flag of the Rising Sun (Gunki Hatameku Motoni, 1972)*, der var produceret uafhængigt af de store filmselskaber. Ifølge Mes & Sharp fortæller filmen dels om de ubehageligheder, der fandt sted blandt japanske soldater under krigen, men den fortæller også om en regering, der kynisk udnytter civilbefolkningen på vegne af egne idealer. Filmen blev dog ikke nogen kommerciel succes, så Fukasaku vendte tilbage til Toei, hvor han formidlede sin samfundskritik igennem *yakuza*-filmene i stedet (Mes & Sharp, 2005:54-55).

Efter en sidste gangsterfilm, *Triple Cross (Itsuka Giragirasuruhi, 1992)*, lavede Fukasaku sidst i karrieren en film om efterkrigstiden, *Geisha House (Omocha, 1999)* og *Battle Royale (Batoru Rowaiyaru, 2000)*, som blev en af de mest omtalte film i Japan i det år og fik stor international udbredelse og anerkendelse. Filmen er baseret på hans oplevelser under Anden Verdenskrig og den efterfølgende besættelsesperiode. Den handler om en skoleklasse i et fremtidigt autoritært styret Japan, der sendes ud på en øde ø, hvor de får ordrer på at slå hinanden ihjel. Igen fik Fukasaku lavet en samfundskritisk og kontroversiel film, hvor han denne gang forholdt sig til generationskløfter og magtmisbrug. Filmen skabte meget røre i Japan, og den blev et hot diskussionsemne blandt politikere og på tv.



"Fukasaku under indspilningerne til *Graveyard of Honor*" ved afsnittet En kontroversiel filmskaber.

I 2003 døde Fukasaku få dage inde i optagelserne til *Battle Royale II: Requiem (Batoru Rowaiyaru II: Rekiemu, 2003)*. Men selv efter sin død har han præget filmbranchen både i Japan og internationalt. For eksempel dedikerede Quentin Tarantino filmene *Kill Bill Vol. 1* (2003) til Fukasaku, og mange af Fukasakus film er udkommet i USA og Europa på DVD.

Fukasakus *yakuza*-film er altså et enkelt led i et langt karriereforløb, hvor han konsekvent har lavet kontroversielle og samfundskritiske film. Fukasakus *yakuza*-film er ikke bare kritiske og kontroversielle i forhold til samfundet, men også i forhold til *yakuza*-genren.

Yakuza-genren – Romatiseringen af gangstere

Først er det på sin plads at forklare betydningen af nogle af de centrale begreber, der bliver brugt i *yakuza*-genren. Begreber som *ninkyō*, *jingi*, *giri* og *ninjō* er alle sammen vigtige begreber inden for genren, men også ordet *yakuza* er etymologisk set interessant. Det kommer af tallene otte-ni-tre. Disse tre tal giver tilsammen tyve, og tre tal, der tilsammen giver tyve, svarer til en ubrugelig hånd i det gamle japanske kortspil, *hanafuda*. Derfor har ordet været brugt til at betegne en person eller en gruppe, der er ikke er til gavn for nogen (Aoyama & Shibo, 1998). Selv om *yakuza* etymologisk set er et negativt ladet ord, så bliver *yakuza*-film ofte kaldt for *ninkyō*-film på japansk. *Ninkyō* kan oversættes til "ridderlighed", og det har forbindelse til begrebet *Jingi*, der betegner *yakuzaens* æreskodeks. En vigtig del af dette æreskodeks drejer sig om forholdet mellem *yakuza*-boss og håndlangere. *Yakuza*-bossen er forpligtet til at tage sig af sine håndlangere, der til gengæld er forpligtet til at adlyde deres boss. *Jingi* drejer sig også om forholdet mellem de to modsatrettede værdier, *giri* og *ninjō*. *Giri* kan oversættes til "social pligt" eller "ærbødighed", og *ninjō* kan oversættes til "menneskelige følelser". *Ninjō* drejer sig typisk om kærlighed til en kvinde eller en ven, og *giri* drejer sig typisk om loyalitet over for sin herre og respekt over for æreskodekset (McDonald, 1992). Med disse begreber afklaret kan vi se nærmere på, hvordan



de bliver brugt i *yakuza*-genren.

Aoyama og Shiba beskriver *yakuza*-filmene fra starten af 1960'erne til starten af 1970'erne ud fra en simpel model i bogen *Yakuzaeiga to sono jidai*. Ifølge Aoyama og Shiba følger langt de fleste *yakuza*-film i denne periode denne model. Modellen er baseret på en simpel dikotomi mellem "onde" *yakuza* og "gode" *yakuza*. "Onde" *yakuza* er karakteriseret ved, at de er overlegne i antal og styrke i forhold til de "gode" *yakuza*. De "onde" *yakuza* skal desuden symbolisere den kapitalistiske udvikling, hvor de "gode" *yakuza* står som konservative opretholdere af status quo. Det er også et generelt træk for *yakuza*-helten, at de er mere bundet af en følelse af *giri* i forhold til deres *yakuza*-boss, end de er bundet af en følelse af *ninjō* i forhold til deres individuelle ønsker. Som et mønstereksempel nævnes Masahiro Makinos *An Account of the Chivalrous Commoners of Japan* (*Nihon Kyōkaku-den*, 1964), hvor filmstjernen Ken Takakura spiller en *yakuza*-helt, der tilhører en "god" *yakuza*-gruppe, der overholder *jingi*. Der opstår problemer, da en "ond" *yakuza*-gruppe har til hensigt at udvide sit territorium og derved opnå profit. Igennem filmen udholder helten i filmen de pinsler, som den onde gruppe påfører den gode gruppe. Til sidst i filmen beslutter han sig for at kæmpe ene mand mod den onde gruppe, fordi han er bundet af en følelse af *giri* til den gode gruppe. Ifølge Aoyama & Shiba er det den basale model, som de fleste *yakuza*-film traditionelt fulgte under *yakuza*-genrens storhedstid fra starten af 1960'erne til starten af 1970'erne (Aoyama & Shiba, 1998:13-15).

Keiko Iwai McDonalds beskrivelse af genren understøtter i høj grad denne model. Ifølge hendes beskrivelse beskæftiger den "gode" *yakuza*-gruppe sig typisk ikke med anden kriminell aktivitet end ulovlig spillevirksomhed, og den er typisk allieret med de gamle forretningsfolk i lokalområdet. Gode *Yakuza* overholder *jingi*. Som en modsætning hertil er den "onde" *yakuza*-gruppe en moderne type, der er allieret med skruppelløse pengeforvaltere og industrifolk. I samarbejde med korrupte politikere og bureaukrater bruger den nye, "onde" *yakuza*-gruppe kriminelle metoder for at modernisere lokalområdet og derved tjene penge (1992:178-179).

I Aoyama og Shibas model lægges der vægt på det vertikale bånd baseret på *giri* mellem håndlanger og *yakuza*-boss, men i *Archetypes in Japanese Film* påpeger Barret, at der indenfor *yakuza*-genren også eksisterer vigtige horisontale *ninjō*-bånd mellem håndlangere. Barret mener for eksempel, at det *ninjō*-baserede venskabsforhold mellem Ken Takakura Ken og Ryō Ikebes karakterer i *yakuza*-filmserien *An Account of the Last Knights of the Showa Era* (*Shōwa Zankyō-den*, 1965-72) var vigtigere end det *giri*-baserede forhold til deres respektive boss. I filmene bryder Ikebes karakter sit *giri*-baserede forhold til sin "onde" gruppe for at slutte sig til den "gode" gruppe på grund af sit venskab med Takakuras karakter. Selv om Ikebes karakter er ældre

end Takakuras karakter, så understreger Barret, at deres forhold "is kept on an egalitarian basis and they simply respect each other as individuals" (1989:69). Altså er det ikke kun det vertikale bånd imellem individ og gruppe, der hyldes og romantiseres i *yakuza*-genren. Horisontale bånd mellem ligebyrdige venner bliver også portrætteret som noget positivt. I deres model over *yakuza*-filmene overser Aoyama & Shiba altså de horisontale venskabsbånd mellem *yakuza*-håndlangere, men ellers er deres øvrige beskrivelse af plotstrukturen i den traditionelle *yakuza*-film interessant i forhold til Fukasakus film.

***Battles Without Honor and Humanity* - Brud med den traditionelle genremodel**

Kun den første halvdel af Fukasakus gennembrudsfilm, *Battles Without Honor and Humanity* (*Jingi Naki Tatakai*, 1973), følger plotmæssigt Aoyama & Shibas model for den traditionelle *yakuza*- eller *ninkyō*-film. I den første halvdel af filmen er der to *yakuza*-grupper, der kæmper indbyrdes, og hovedpersonen går ene mand i kamp mod fjendegruppen på vegne af sin boss, som han er forpligtet overfor som håndlanger. Shōzo Hirono (Bunta Sugawara) er i starten af filmen en hjemsendt ung soldat, der holder til ved de sorte markeder i ruinerne af det besatte Hiroshima anno 1946. Han skyder en voldelig *yakuza*-håndlanger ned med en pistol, efter at denne har angrebet hans ven med et sværd. Derefter sendes Hirono i fængsel. Yamamori (Nobuo Kaneko), bossen for en *yakuza*-gruppe, får Hirono løsladt ved at stille kaution, og Hirono bliver derefter gjort til håndlanger for Yamamoris gruppe. Efter nogle år opstår der dog konflikt mellem Yamamori-gruppen og den rivaliserende *yakuza*-gruppe. Hirono bliver overtalt af Yamamori til at slå fjendebossen ihjel ene mand, og her ville filmen så ende, hvis hele plottet fulgte den traditionelle model, som Aoyama & Shiba beskriver.

Men Fukasaku bryder med den traditionelle model, og i den sidste halvdel af *Jingi Naki Tatakai* viser han, at *yakuza*-bossen kynisk udnytter deres håndlangere. Efter at Hirono har skudt fjendebossen ned, går han i skjul for politiet. Kun bossen Yamamori ved, hvor Hirono holder sig i skjul, men alligevel finder fjendebossens mænd ham. Det antydes af en håndlanger i gruppen, at Yamamori har fortalt fjenden om Hironos skjulested. Hirono flygter fra fjenden og melder sig selv til politiet. I mellemtiden opstår der konflikt mellem Yamamori og en underboss. Yamamori har spillet underbossen ud mod nogle andre håndlangere i gruppen, og bagefter har han løjet og snydt ham. Underbossen bliver vred, og han råber til Yamamori, at "du er blot en bærestol, som vi (håndlangere) har fået fra starten. Det er vores blod, der har bragt gruppen, til hvor den er i dag."¹ Yamamori beder den for nyligt løsladte Hirono om at slå underbossen ihjel, men Hirono finder ud af, at Yamamori er skyld i drab på sine egne håndlangere.

¹ Alle oversættelser fra japansk til dansk er foretaget af mig. M.R.



Den sidste scene i filmen foregår ved underbossens begravelsesceremoni. Hirono går op til alteret, hvor han siger til Sakais billede: "Er du tilfreds med den måde, vi er blevet behandlet på? Næh, det er du vel ikke. Det er jeg heller ikke", hvorefter han trækker sin pistol og skyder mod de navneskilte, som *yakuza*-bosserne har placeret ved alteret. Her slutter filmen.

Med det negative portræt af *yakuza*-bossen Yamamori i *Battles Without Honor and Humanity* nedbryder Fukasaku den idealiserede forestilling om det vertikale *giri*-baserede forhold mellem *yakuza*-boss og håndlanger. Det fremgår i filmen, at bossen Yamamori udnytter Hironos loyalitet til egen økonomisk vinding. Det fremgår også, at Yamamori står bag mordene på sine egne håndlangere. McDonald skriver om *Battles Without Honor and Humanity*, at "the traditional vertical relationships fostered by *giri* have all but vanished. A boss is a top-dog tyrant, not a benevolent dictator concerned with the well-being of his henchmen." (1992:185).

Graveyard of Honor – Fukasaku erklærer Yakuza-æren for død

Fukasakus senere film, *Graveyard of Honor (Jingi no Hakaba, 1975)*, har mange lighedspunkter med *Battles Without Honor and Humanity*, hvad angår "onde" *yakuza*-grupper. I begge film er *yakuza*-grupperne mere fokuserede på forretning og økonomisk fortjeneste end *jingi*, og ligesom *Battles Without Honor and Humanity* følger filmen ikke Aoyama & Shibas model eller McDonalds beskrivelse for den traditionelle *yakuza*-film. Filmen starter ligesom *Battles Without Honor and Humanity* under den amerikanske besættelse af Japan efter Anden Verdenskrig, hvor en højtstående *yakuza*-boss stiller op til et valg i Shinjuku. Han støttes af de andre *yakuza*-bosser i området, deriblandt også hovedpersonen Rikio Ishikawas (Tetsuya Wataru) gruppe, Kawada. Der er med andre ord ikke konflikt imellem *yakuza*-grupperne, men alle grupper enes om at modernisere Tokyo og derved opnå profit. De er med andre ord alle sammen "onde" grupper, hvis man ser på dem i forhold til Aoyama & Shibas model og McDonalds beskrivelse.

Men til forskel fra *Battles Without Honor and Humanity* modsætter hovedpersonen i *Graveyard of Honor* sig *jingi*-kodekset helt fra starten. Hovedpersonen Ishikawa skaber problemer, da han angriber en *yakuza*-håndlanger fra bydelen Ikebukuro, der trænger ind på Kawada-gruppens område på en natklub i bydelen Shinjuku. Kawada tvinges til at gå i slagsmål med gruppen fra Ikebukuro, og Kawada skælder Ishikawa ud med ordene: "Er du klar over, hvor meget det koster at føre bandekrig?" En måned senere kommer Ishikawa i problemer igen, da han sætter ild til en højtstående *yakuza*-boss' bil. Kawada bliver rasende, og han fortæller Ishikawa, mens han tæsker ham med et træsværd, at han ikke må vende tilbage til gruppen, før han har skåret sin lillefinger af som en undskyldning overfor den højtstående *yakuza*-boss. Derefter dræber

Ishikawa sin boss med en kniv. Drabet er i direkte modstrid med *jingi*-kodekset, og ved at vise Ishikawas drabshandling afromantiserer og afglorificerer Fukasaku det *giri*-baserede bånd mellem *yakuza*-boss og håndlanger. I det billede, som Fukasaku tegner af *yakuza*-verdenen, slår en håndlanger sin boss ihjel fremfor at hugge sin egen lillefinger af.

I filmens slutning begår Ishikawa selvmord i fængslet, da hans kone dør af sygdom. Schilling påpeger en kontrast i Ishikawas død i forhold til fremstillinger af døden i traditionelle *yakuza*-film: "Most gang films romanticize the gangster's courtship of death. *Graveyard of Honor* rejects the illusion of an honorable end (or a cool one); Ishikawa dies with, not a grand gesture, but a plunge into stark oblivion" (2003:221). Før Ishikawa begår selvmord, får han lavet en gravsten for sig selv, sin kone og de mennesker, han har dræbt, hvor han får indgraveret ordet "*Jingi*". Dermed erklærer Fukasaku igennem Ishikawas karakter, at *jingi* er død, og at *yakuzaens* æreskodeks ikke længere findes.



"Ishikawa (Tetsuya Wataru) kaster sig ned fra et højhus i sin død" ved afsnittet: *Graveyard of Honor* – Fukasaku erklærer Yakuza-æren for død.

Horisontale bånd snarere end vertikale bånd

Selv om Fukasaku afromantiserer æreskodekset og nedbryder det vertikale bånd imellem *yakuza*-boss og håndlanger i langt de fleste af sine film, så viser han det horisontale venskabsbånd mellem ligebyrdige *yakuza*-håndlangere som noget positivt. Mange kilder (Aoyama & Shiba, 1998; Barret, 1989; McDonald, 1992; Mes & Sharp, 2005; Schilling 2003) nævner, at Fukasaku i sine *yakuza*-film tegner et kynisk billede af *yakuza*-verdenen ved at vise, at der ikke findes *jingi*, men ingen kilder nævner noget om Fukasakus positive skildring af de venskabelige forhold blandt *yakuza*-håndlangere, som også er at finde i filmene. I f.eks. *Battles Without Honor and Humanity* bliver hovedpersonen Hirono blodsbroder til *yakuza*-håndlangeren Wakasugi (Tatsuo Umemiya) fra fjendegruppen. Da der opstår konflikt mellem Hirono og Wakasugis gruppe, vælger Wakasugi at slutte sig til Hirono. Han vil nemlig hellere kæmpe imod sin boss end sin blodsbroder. Dermed bibeholder Fukasaku det element indenfor genren som Barret (1989) beskriver, der vedrører de *ninjō*-baserede, horisontale bånd. De vertikale bånd er altså brudt i



Battles Without Honor and Humanity, mens de horisontale bånd er bibeholdt.

Et andet godt eksempel på en positiv skildring af et horisontalt, *ninjō*-baseret bånd i Fukasakus film er venskabet mellem politidetektiven Kuroiwa (Tetsuya Watari) og *yakuza*-håndlangeren Iwata (Tatsuo Umemiya) i *Yakuza Graveyard* (*Yakuza no Hakaba: Kuchinashi no Hana*, 1976). Både Kuroiwas politichefer og filmens *yakuza*-bosser misbruger deres betjente og håndlangere. Politicheferne er korrupte, og nogle af dem handler endda med narkotika. *Yakuza*-bosserne snyder og bedrager deres håndlangere på samme måde som i *Battles Without Honor and Humanity*. Det vertikale *giri*-bånd er altså i opløsning, og der findes ingen "gode" *yakuza*. Men det horisontale *giri*-bånd repræsenterer af politidetektivens og håndlangers venskab skildres positivt hele filmen igennem. Kuroiwa skyder til slut en af sine chefer, da de slår hans ven Iwata ihjel, og dermed brydes det vertikale bånd på grund af det horisontale bånd. I de klassiske genrefilm er dette horisontale bånd også væsentligt, men det bindes aldrig på bekostning af de vertikale bånd, som er så væsentligt for genrekonventionen om et *yakuza*-æreskodeks. Vi kan altså konkludere, at med undtagelse af denne skildring af de horisontale bånd så er Fukasakus film ikke typiske *yakuza*-film. Men hvad er de så?

Den Ny Bølge – En radikal nytænkning af det japanske samfund

Fukasaku *yakuza*-film kan ses som en del af den Ny Bølge, da Fukasaku igennem filmene forholder sig radikalt, kritisk og kontroversielt til udviklingen i samtiden. Der er i det hele taget mange ligheder mellem Fukasakus *yakuza*-film og film af instruktører, der typisk regnes for at være en del af den Ny Bølge. Fukasakus *yakuza*-film er blandt andet nihilistiske på samme måde som mange af de tidlige Ny Bølge-film, og hovedpersonerne er ofte meget oprørske og rebelske i Fukasakus film. Dog er filmene lavet nogle år senere end de fleste Ny Bølge-film, og de er derfor kritiske i forhold til en senere samtid. Men ellers er der nok ligheder mellem Fukasakus *yakuza*-film og den Ny Bølge, til at man kan se Fukasakus film som en del af bevægelsen.

Der findes ikke en præcis definition af den Ny Bølge i japansk film, men kun en række forskellige beskrivelser af filmene og instruktørerne indenfor bevægelsen. I det omfattende værk om den Ny Bølge, *Eros plus Massacre*, giver David Desser en bred karakteristik af bevægelsen. Han lægger blandt andet vægt på, at den Ny Bølge er en bevægelse og ikke en skole. Den Ny Bølge var ikke et system af traditioner og mesterinstruktører, der lærte deres metoder videre til deres assistenter. Den Ny Bølge var snarere "part of a clarion call to arms on the part of politically committed artists working in a variety of media" (Desser, 1988:5). Desser giver ikke en præcis definition på, hvad denne bevægelse yderligere gik ud på, men i stedet skriver han i resten af bogen om

en række film og instruktører, som ifølge ham udgør den Ny Bølge. Han mener, at specielt Nagisa Ōshima var en stor og betydningsfuld skikkelse indenfor bevægelsen, men også instruktører som Shōhei Imamura, Shinoda Masahiro og Yoshihige Yoshida nævnes som vigtige skikkelser i den Ny Bølge. Instruktørerne og filmene, som Desser diskuterer, beskæftiger sig med forskellige temaer som ungdom, seksualitet og vold, kvinderoller, undertrykkelse, politiske ideologier og meget andet, men fælles for dem alle er et radikalt opgør, en rebelskhed, eller som Desser skriver, "a potentially radical rethinking of Japanese society" (Desser, 1988:1) og "a mass upheaval in the Japanese psyche". (Desser, 1988:12). Dessers værk giver som sagt ikke noget kortfattet, endegyldigt svar på, hvad den Ny Bølge er for noget, men det er til dato den største og mest dybdegående analyse af bevægelsen.

Ifølge Desser startede den Ny Bølge i Japan i 1960 med Ōshimas anden spillefilm, *Cruel Story of Youth* (*Seishun Zankoku Monogatari*, 1960), som Desser mener indeholder essensen af den Ny Bølge: Ungdom, sex, vold og politik (1988:50). Filmen handler om et ungt par, Kiyoshi og Mako, der gør oprør imod samfundet via sex og kriminalitet. Den har forløbere i *taiyōzoku*-filmene (solbande-filmene) fra 1950'erne, der også handlede om ungdomskriminalitet og seksualitet. *Cruel Story of Youth* adskiller sig dog fra disse, da Ōshima med denne film ønskede at vise, at hovedpersonerne handler ud fra en "disappointment and depression at the failure of the post-war democratic revolution" (Ōshima i Desser, 1988:48). Ōshima sætter til dels deres oprør i sammenhæng med demonstrationerne imod fornyelsen af sikkerhedstraktaten mellem Japan og USA i 1960, og flere af Kiyoshi og Makos venner er involveret i disse demonstrationer. Men Kiyoshi og Makos oprør er ikke politisk motiveret, og de er generelt pessimistiske over for fremtiden. Ifølge Desser er deres oprør nihilistisk af natur, og han finder symboler i filmen for "the emptiness of Japan's moral and economic structures" (Desser, 1988:50). Filmen indeholder mange – men ikke alle – af de elementer, der karakteriserer den Ny Bølge, og den vil derfor blive brugt som udgangspunkt til diskussion af Fukasakus *yakuza*-film i forhold til den Ny Bølge.

Nihilisme og oprør

Normalt bliver Fukasakus *yakuza*-film ikke omtalt som en del af den Ny Bølge. I kapitlet om den Ny Bølge i Audie Bocks *Japanese Film Directors* bliver Fukasakus film slet ikke omtalt i forbindelse med bevægelsen (Bock, 1978). Det gør Fukasakus *Black Lizard* (*Kurotokage*, 1968) til gengæld i Dessers værk under et kapitel om identitet, vold og seksualitet, da indehaveren af den kvindelige hovedrolle i filmen er den mandlige skuespiller Akihiko Maruyama. Desser ser brugen af en transvestit i hovedrollen som en radikal kritik af den dominerende kulturs indstilling til køn (Desser, 1988:96), men Desser nævner ikke den radikale kritik af autoriteter og rebelskheden i Fukasakus senere *yakuza*-film. Når Fukasakus film ikke normalt bliver omtalt



som Ny Bølge-film, så skyldes det måske, at filmene er lavet nogle år senere end de fleste andre Ny Bølge-film, og at de som tidligere nævnt også tilhører en bestemt genre. Men indholdsmæssigt er der nok tematiske lighedspunkter mellem disse film og de tidlige Ny Bølge-film til, at Fukasakus film kan siges at tilhøre den Ny Bølge.

Der er for eksempel mange tematiske lighedspunkter mellem Fukasakus *Street Mobster* (*Gendai Yakuza: Hitokiri Yota*, 1972) og Ōshimas føromtalt *Cruel Story of Youth*. Fukasakus *Street Mobster* handler om den unge *chinpira* (bølle) Okita (Bunta Sugawara), der kun interesserer sig for kvinder og slåskampe. Filmen starter med, at Okita efter et manddrab kommer ud af fængslet og ser en forandret underverden, hvor der ikke længere er plads til unge bøller som ham. Hans gamle kvarter er overtaget af organiserede *yakuza*-grupper, der klæder sig og opfører sig som forretningsmænd. Okita hader autoritære snobber af et godt hjerte, og danner derfor sin egen bande af unge *chinpira*, der går imod de "arrogante" *yakuza*-grupper. Da Okita bliver skudt af en af grupperne, forsøger *yakuza*-bossen Yatō at overtale ham til at slutte sig til sin gruppe. Den sårede Okita nægter i starten, men indvilger til sidst i at blive en del af Yatōs gruppe, da den anden gruppe ellers vil udslutte ham og hans mænd. Dette forhold varer dog ikke længe, da Okita fornærmer en af de højstående *yakuza*-bosser og derefter nægter at undskyldes. I stedet løsriver Okita sig fra Yatōs gruppe, hvorefter han fører guerilla-krig på gaden mod alle *yakuza*-grupperne. Til sidst bliver han og de sidste to af hans mænd omringet af bevæbnede *yakuza*-håndlangere, og for at redde sine mænd vælger Okita at skære lillefingeren af som en undskyldning. Alligevel giver *yakuza*-bosserne ordre til deres håndlangere om at slå ham ihjel.



"Rebelsk og anarkistisk energi i *Street Mobster*" ved afsnittet: Nihilisme og opgør.

Okitas oprør mod det etablerede samfund i *Street Mobster* er af en kaotisk og formålsløs karakter, og filmen deler det nihilistiske og kontroversielle samfundssyn med *Cruel Story of Youth*. Okita er ligesom Kiyoshi og Mako oprørsk og rebelsk overfor den etablerede orden. Okitas oprør er også formålsløst og meningsløst på samme måde, som Kiyoshi og Makos er det i *Cruel Story of Youth*. Den japanske filmkritiker Tadao Satō skriver om Kiyoshis og Makos oprør, at "in a society as evil as this one their rebellion merely takes the form of meaningless delinquency, which is what is

"cruel" about their story" (Satō, 1982:216). Okitas oprør tager også kun form i meningsløs vold og overtrædelser af *yakuza*-samfundets regler. Okitas voldelige kamp mod den autoritære magt har ikke noget andet formål end oprøret i sig selv, og i sidste ende udretter han ikke noget med oprøret. Han er, som Schilling skriver, blot et barn skabt af lovløsheden i efterkrigstidens Japan (Schilling, 2003:191). Med andre ord, så fremviser Fukasaku igennem Okita det samme nihilistiske og kontroversielle samfundssyn i denne film, som Ōshima gjorde i sin første Ny Bølge-film.

Det nihilistiske samfundssyn i Fukasakus *yakuza*-film er også fremtrædende i den tidligere omtalte *Graveyard of Honor* (*Jingi no Hakaba*, 1975). Tadao Satō sammenligner (Satō, 1997) hovedpersonen i denne film med Toshiro Mifunes rolle som en *yakuza* med tuberkulose i Akira Kurosawas *Drunken Angel* (*Yoidore Tenshi*, 1948). *Drunken Angel* handler om en læge (Takashi Shimura), der beslutter sig for at forsøge at behandle den syge *yakuza*. I sidste ende lykkedes det dog ikke, da Mifunes karakter er selvdestruktiv og voldelig. Tadao Satō ser en lighed i Mifunes selvdestruktive *yakuza*-karakter og den ligeledes selvdestruktive *yakuza*-håndlanger Ishikawa fra *Graveyard of Honor* (Satō, 1997). Der er dog en væsentlig forskel på Kurosawa og Fukasakus respektive film, da hovedpersonen i Kurosawas film er lægen, der forsøger at redde *yakuza*-karakteren. Der er altså et stort humanistisk aspekt i Kurosawas film, der tilmed slutter med, at lægen tager en nyligt helbredt skolepige i hånden og går fremtiden i møde. I Fukasakus *Graveyard of Honor* findes der ingen humanistiske læger, og filmen slutter med, at den selvdestruktive *yakuza* spiser sin afdøde kones knogler med et tomt udtryk i ansigtet, hvorefter han begår selvmord i en fængselscelle. *Graveyard of Honor* er med det nihilistiske indhold mere i stil med Ōshimas film end med Kurosawas. Dermed er det dog ikke sagt, at alle *yakuza*-film er forenelige med den Ny Bølge.

Den politiske kontekst

Desser sammenligner *yakuza*-genren og Ōshimas film i et kort afsnit, og han finder store forskelle. Som vi så i Fukasakus film i forhold til *yakuza*-genren, så er de traditionelle *yakuza*-film kendetegnet ved en romantisering af *jingi*-kodekset og dyrkelsen af forestillingen om den "gode" *yakuza*. Desser tegner et lignende billede af *yakuza*-genrefilm, som han beskriver som romantiseret og ritualiseret action-film baseret på koder som *giri* og *jingi*. Når bander optræder i Ōshimas film, for eksempel i *Cruel Story of Youth* og i *The Sun's Burial* (*Taiyō no Hakaba*, 1960), så står de til gengæld for noget helt andet:

In Ōshima's film, the youth gang is compared to the militarist band (gang), thus making it clear that the gang is a microcosm of the nation-state. What Ōshima shows is that while the gang demands absolute loyalty from its members, the gang can, and does, betray an individual gangster. The single citizen owes loyalty to the State, but the State need not, does not, reciprocate. [...] What separates Ōshima from the *yakuza* genre is that while Ōshima politicizes the context of his films, the



yakuza film ritualizes it. (Desser, 1988:52)

I ovenstående citat nævner Desser kun Ōshimas film, men samme sted i bogen nævner han, at "gruppen" er et typisk tema i Ny Bølge-film, og at også Shōhei Imamura og andre Ny Bølge-instruktører ofte behandler dette tema i deres film. Grundlæggende laver han altså en distinktion mellem "gruppen" i *yakuza*-genren og grupper i den Ny Bølge, hvor "gruppen" i *yakuza*-genren er ritualiseret og romantisere, og "gruppen" i den Ny Bølge er sat i en politisk (eller politiseret) kontekst.

I Fukasakus film sættes "gruppen" i en kontroversiel, politisk kontekst, og derfor tilhører hans film den Ny Bølge set ud fra Dessers distinktion. Blandt andet i *Battles Without Honor and Humanity (Jingi Naki Tataikai, 1973)* vises udviklingen i Japan efter nederlaget i 1945 igennem Yamamori-gruppens udvikling. I starten af filmen ser vi paddehatteskyen fra atombomben over Hiroshima, og derefter ser vi byen i ruiner og kaotiske tilstande på de sorte markeder. Yamamori-gruppen er på dette tidspunkt ikke helt samlet. Efterhånden som Japan bygges op igen, bliver Yamamori-gruppen bedre organiseret, og Yamamori selv bliver rigere på bekostning af sine mænd, som vi så det i afsnittet om *yakuza*-genren. Fukasaku forbinder Yamamoris velstand direkte med Japans velstand i en sekvens, hvor det forklares via avisbilleder og en *voice over*, at Yamamori-gruppen fik en kontrakt med den amerikanske hær om at laste ammunition på de fragt- og krigsskibe, der sejlede fra Hiroshima til Korea under Koreakrigen. Dermed trækker Fukasaku en lige linje imellem Yamamori-gruppen og den japanske stat, da Japans høje økonomiske vækst i starten af 1950'erne til dels var baseret på de kontrakter, som japanske firmaer fik med den amerikanske hær om at tilvejebringe krigsmateriel og andre varer under krigen. Samtidig ser vi også *yakuza*-bosserne i filmen oprette firmaer, og henimod slutningen af filmen er Yamamori flyttet fra sine tatami-måtter hjemme i stuen til et stort kontor i vestlig stil i sit speedbådsfirma. Samtidig ser vi også byrådspolitikere blande sig i *yakuza*-bossernes affærer og omvendt, så der til sidst ikke er en klar opdeling af det officielle Japan og underverdenen i filmen. "Gruppen" i Fukasakus film kan derfor ses som et mikrokosmos af nationalstaten i efterkrigstiden.

Der er også ligheder mellem Fukasaku og Ōshima i indholdet af den politiske kontekst i deres film. Både Fukasaku og Ōshima kritiserer nemlig udviklingen efter krigens afslutning. *Battles Without Honor and Humanity* starter som sagt med et billede af paddehatteskyen fra den atombombe, der blev smidt over Hiroshima i 1945 og markerede krigens afslutning. For Fukasakus generation medførte slutningen på krigen også en anarkisk frihed og dermed også nogle nye muligheder. Gerow ser i Fukasakus film en frustration over "the realization that all those opportunities have been lost in the resurrection of Organization, Corporation, State, and Nation" (Gerow,

2000:1). Også Satō, der er af samme generation som Fukasaku, ser i Fukasakus film en frustration eller en utilfredshed over udviklingen i Japan efter krigen. Satō mener, at filmene indeholder spørgsmål som: "Har vi formået at drage nytte af den længsel efter frihed, som vi havde i kaosset efter krigen? Er vi ikke blevet omstillet igen (til et liv uden frihed) efter roen og de fredelige tilstande blev genoprettet?" (Satō, 1997:232, min oversættelse). Som vi tidligere så, var det et lignende tema, som Ōshima ønskede at udtrykke igennem sine hovedpersoner i *Cruel Story of Youth*, nemlig: "the disappointment and depression at the failure of the post-war democratic revolution" (Ōshima i Desser, 1988). Dermed ser vi også en lighed i det politiske indhold i Fukasakus og Ōshimas film.



"Åbningstitel til *Battles Without Honor and Humanity* med paddehatteskyen fra atombomben over Hiroshima i baggrunden"

Minoriteter som fælles tema

Der er også en væsentlig tematisk lighed mellem den Ny Bølge og Fukasakus *yakuza*-film i filmenes fokus på undertrykte minoriteter. Shōhei Imamura lavede for eksempel filmen *History of Postwar Japan as Told by a Bar Hostess (Nihon Sengo-shi: Madamu Onboro no Seikatsu, 1971)* om en kvinde, der tilhører *burakumin*-minoriteten i Japan, som er en undertrykt klasse i det japanske samfund. Shōhei Imamuras instruktørassistent, Kiri Urayama, lavede *A Street of Cupolas (Kiyupora no Aru Machi, 1962)* som handler om diskrimination mod koreanere i Japan. Nagisa Ōshima lavede fire film om forholdet mellem Korea og Japan. Blandt andet *Death by Hanging (Kōshikei, 1968)*, hvor et mord på en japansk gymnasiepige bliver set som den uundgåelige kulmination på den systematiske udnyttelse og diskrimination af det koreanske mindretal i Japan.

Fukasaku sætter også undertrykkelsen af etniske og andre minoriteter i fokus i for eksempel *Yakuza Graveyard (Yakuza no Hakaba, 1976)*. Vi så i kapitlet om *yakuza*-genren, at Fukasaku i denne film viser de vertikale *giri*-baserede bånd mellem boss og håndlanger som noget negativt, mens de horisontale *ninjō*-baserede bånd mellem en menig politibetjent og en *yakuza*-håndlanger vises som noget positivt. Politibetjenten i filmen er født i Manchuriet, og håndlangeren, som han bliver ven med, tilhører den koreanske minoritet i Japan. Hovedpersonen, den menige betjent fra Manchuriet, har endda en kærlighedsaffære med en pige, der er halvt koreaner. I filmen bliver de alle tre udstødt af både samfundet og *yakuza*-verdenen, da en



stor japansk *yakuza*-gruppe i ledtog med politicheferne forsøger at få dem udryddet. Dermed sætter Fukasaku fokus på udnyttelsen af de etniske minoriteter i det japanske samfund ligesom andre Ny Bølge-film.

1960'erne i forhold til 1970'erne

Fukasakus film er dog særegne i forhold til den Ny Bølge i og med, at de ofte er samfundskritiske i forhold til samtiden i 1970'erne, hvor de fleste film fra den Ny Bølge var produceret i – og var samfundskritiske i forhold til – 1960'erne. Desser forbinder de første Ny Bølge film fra starten af 1960'erne med demonstrationerne imod sikkerhedstraktaten mellem Japan og USA i 1960. Denne sikkerhedstraktat sikrede den amerikanske hær baser og havne i Japan, som til gengæld blev beskyttet militært af USA. I 1959 protesterede studentergrupper og andre under forhandlingerne om fornyelsen af denne traktat, men traktaten blev fornyet trods disse demonstrationer i 1960. Den ånd, som opstod under demonstrationerne, levede dog videre i kunsten og kulturens verden, og instruktørerne i den Ny Bølge lavede mange film enten om demonstrationerne eller med demonstrationerne som baggrund. For eksempel Masahiro Shinodas *Dry Lake (Kawaita Mizuumi, 1960)* som handler om en gruppe unge studerende under demonstrationerne mod fornyelsen af sikkerhedstraktaten. Ifølge Desser viser filmen blandt andet "the continuity of feudal values in newly economically triumphant Japan" (Desser, 1988:38). Desser finder desuden ligheder mellem denne film og Ōshimas *Cruel Story of Youth and Night and Fog in Japan (Nihon no Yoru to Kiri, 1960)*, der begge har demonstrationerne som baggrund for fortællingen. De første Ny Bølge-film er altså kritiske i forhold til de begivenheder, der fandt sted i 1960'erne.

Fukasakus *yakuza*-film er derimod kritiske i forhold til de begivenheder, der fandt sted i 1970'erne. I for eksempel *Cops Vs Thugs (Kenkei tai Soshiki Bōryoku, 1975)* forholder Fukasaku sig til korruption i det moderne japanske samfund. I 1970'erne kom der øget opmærksomhed på korruption i medierne og hos befolkningen. Specielt Lockheed-skandalen åbnede øjnene for korruption for mange, da daværende premierminister Kakuei Tanaka blev arresteret for at have modtaget bestikkelse fra det amerikanske flyvemaskineselskab Lockheed og derved blev et symbol på politisk korruption i Japan i efterkrigstiden (Tipton, 2002:194). Allerede inden skandalerne med Kakuei Tanaka i 1974 lavede Fukasaku film, hvor der indgik kritik af korruption, men korruption er et særligt centralt tema i filmen *Cops Vs Thugs* fra 1975. Ifølge Mes & Sharp er budskabet i filmen, at politi og *yakuza* "are closer than they ought to be and that the law means little on either side" (Mes & Sharp, 2005:58). I filmen kæmper politikere, politichefer og *yakuza*-bosser indbyrdes om at købe et havneområde så billigt så muligt for at sælge det videre til et oliefirma, der ikke selv må byde på det, da de lokale fiskere klager over forureningen. Med andre ord så viser Fukasaku i denne film, at der findes så meget korruption i det

officielle Japan, at det efterhånden er lige så skrappeløst som underverdenen.

Mere og andet end blot produkter af *yakuza*-genren

Der er altså en forskel på Fukasakus film, der tager fat i et problem som korruption, der var et aktuelt emne i 1970'erne, og de fleste Ny Bølge-film, der ofte har udgangspunkt i begivenheder fra 1960'erne. Men alligevel er det tydeligt, at Fukasakus *yakuza*-film er mere og andet end blot produkter af *yakuza*-genren. De indeholder nemlig også en kontroversiel og radikal kritik af efterkrigstidens Japan, og dermed kan de ses som en del af den Ny Bølge i japansk film.

Denne artikel har analyseret Fukasakus *yakuza*-film i forhold til *yakuza*-genren og i forhold til den Ny Bølge i japansk film. Fukasaku nedbryder mange konventioner i forhold til *yakuza*-genren med disse film. Han benytter for eksempel ikke den traditionelle plotmodel, som Aoyama & Shiba beskriver. Han nedbryder også forestillingen om den "gode" *yakuza*, som både Aoyama & Shiba og McDonald beskriver. Han viser desuden det vertikale bånd mellem *yakuza*-boss og håndlanger som noget negativt, men til gengæld viser han det horisontale bånd mellem ligebyrdige *yakuza*-håndlangere som noget positivt. Alt i alt kan man konkludere, at Fukasakus *yakuza*-film ikke er typiske i forhold til genren, og at de derfor er noget andet end blot produkter af *yakuza*-genren.

Der er til gengæld mange tematiske lighedspunkter mellem Fukasakus film og film inden for den Ny Bølge. Det oprørske element og det nihilistiske element kan findes i Fukasakus *yakuza*-film, og disse elementer er typiske for den Ny Bølge. Det samfundskritiske element og det politiske element kan også findes i Fukasakus *yakuza*-film, da Fukasaku igennem sine film udtrykker en frustration over den samfundsmæssige udvikling i efterkrigstiden. Også dette har han tilfælles med andre instruktører fra den Ny Bølge. Der er også en forskel mellem Fukasakus *yakuza*-film og den Ny Bølge i og med, at disse *yakuza*-film er lavet senere end de fleste andre Ny Bølge-film. Borset fra det, så kan Fukasakus film ses som en del af den Ny Bølge, og de er derfor mere end blot produkter af *yakuza*-genren.

Fukasakus film er som sagt først kommet i fokus i vesten for nyligt, og fokus i både vesten og i Japan har som regel været på filmene som en del af *yakuza*-genren. Men der findes også andre aspekter af Fukasakus *yakuza*-film, som gør dem til mere end bare *yakuza*-film.

Magnus Riis er stud.mag. i Japansk og Statskundskab.

Litteratur

Anderson, J. L. & Richie, D. (1982): *The Japanese Film*. New Jersey: Princeton University Press.

Aoyama, S. & Shiba, T. (1998): *Yakuza Eiga to Sono Jidai*. Japan: Chikuma Shinsho.



Barret, G.(1989): *Archetypes in Japanese Film*. Cranbury: Associated University Press.

Bock, Audie. (1978) *Japanese Film Directors*. Tokyo: Kodansha International.

Desser, D. (1988): *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Indianapolis: Indiana University Press.

Gerow, A. (2000): "Fukasaku Kinji, Underworld Historiographer" In: *New Cinema From Japan News*, Vol. 2.

McDonald, K.I. (1992): "The Yakuza Film: An Introduction" i Nolletti, Arthur Jr. & David Desser: *Reframing Japanese Cinema*. Indianapolis: Indiana University Press.

Mes, T. (2002): *Midnight Eye Review: Graveyard of Honour (Shin-Jingi no Hakaba, 2002. Takashi Miike)*. <http://www.midnighteye.com/reviews/gravhonr.shtml> 10. Maj, 2005.

Mes, T. & Sharp, J. (2005): *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. United States of America: Stone Bridge Press.

Richie, D. (1990): *Japanese Cinema – An Introduction*. Hong Kong: Oxford University Press.

Satō, T. (1982): *Currents in Japanese Cinema*. Oversat af Gregory Barret. Japan: Kodansha International.

Satō, T. (1997): *Nihon Eiga no Kyoshōtachi III*. Tokyo: Gakuyo.

Schilling, M. (2003): *The Yakuza Movie Book. A Guide to Japanese Gangster Films*. United States of America: Stone Bridge Press.

Tipton, E. (2002): *Modern Japan: A Social and Political History*. London og New York: Routledge.