

Naam: Jeffrey Kooy

Studentnummer: 3488233

Vak: BA-Eindwerkstuk

Docent: Vincent Crone

**On(be)grijpbaar oriëntalisme:
De Japanse na-oorlogse nationale cinema.**

Inhoudsopgave

1. Inleiding.....	3
2. Japanse cinema vanuit het Westen.....	6
3. Geen Occidentalisme.....	11
4. Conclusie.....	14
5. Literatuurlijst.....	16

1. Inleiding

In dit paper staat het debat rondom de na-oorlogse Japanse cinema centraal. Het doel is om na te gaan welke belangen gemoeid zijn met het definiëren van deze Japanse na-oorlogse nationale cinema. Om dit te doen zullen de meest canonische werken binnen dit debat behandeld worden. De keuze voor de na-oorlogse Japanse cinema is gemaakt omdat kort na de Tweede Wereldoorlog het leeuwendeel aan canonische films in Japan werd geproduceerd, maar vooral omdat pas na de Tweede Wereldoorlog het debat over de Japanse nationale cinema op academisch niveau op gang kwam. De werken van regisseurs als Ozu Yasujirô, Mizoguchi Kenji en Kurosawa Akira¹ zijn ook vandaag de dag nog toonaangevend in de Japanse filmwereld. Daarnaast wordt deze periode ook gezien als de opkomst van de Japanse nationale cinema en zijn filmwetenschappers en historici zich vooral vanaf deze periode met de Japanse nationale cinema gaan bezighouden. De contemporaine Japanse cinema kenmerkt zich daarentegen vooral door de tweedeling tussen filmmakers die moderate successen hebben door films te maken die puur gemaakt worden ten behoeve van winst boeken, terwijl regisseurs die in het hedendaagse Japan nog een boodschap trachten uit te dragen slechts enkele mensen bereiken.²

Debat vanuit het Westen

Om te voorkomen dat er een scala aan werken met alleen overeenkomstige argumenten aan bod komt zal ik het artikel “Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi” van Darrell William Davis in eerste instantie als uitgangspunt nemen. Ik zeg 'in eerste instantie' omdat Davis enkel oriëntalistisch georiënteerde werken benoemt in dit artikel. Davis stelt dat bij het definiëren van de Japanse nationale cinema er drie verschillende modellen zijn waarin de Japanse nationale cinema volgens verschillende auteurs relateert aan de Japanse cultuur.³ Deze drie modellen zijn de *reflexieve nationale cinema*, de *dialogische nationale cinema* en het *contamination* model.

Volgens het model van de reflexieve nationale cinema wordt aangenomen dat cinema bestaande culturele identiteiten reflecteert: “in a reflectionist study, French, English, or Japanese film is basically the way it is because that is how French, English, or Japanese people and their society are.”⁴

Het dialogische model suggereert dat er een relatie is tussen de Westerse cinema en de Japanse cinema. Binnen dit model zijn er uiteenlopende argumenten over hoe deze relatie precies tot uiting komt. In het poststructuralistische werk van Noël Burch, *To the Distant Observer*, stelt

1 Japanse namen worden op Japanse wijze genoteerd: achternaam eerst, voornaam erachter.

2 Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, (Berkeley: University of California Press, 1979), 363.

3 Darrell William Davis, “Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi,” *Cinema Journal* 40:4 (2001): 62.

4 Ibidem.

Burch dat Japanse cinema diametrisch tegengesteld is aan Westerse cinema, terwijl modernisten David Bordwell en Kristin Thompson stellen dat er juist een dialectische relatie is tussen de Westerse en Japanse cinema.⁵ Hierover zal ik later verder uitweiden.

Het derde model dat wordt beschreven door Davis is het contamination model. Dit model kan gezien worden als een hedendaags antwoord op de andere twee modellen en tracht een combinatie te zijn van zowel het reflexieve model als het dialogische model, “this idea concedes that national cultures are fabricated piecemeal out of available bits and fragments, often from outside national borders. Nationality arises out of difference; it only becomes an issue, and can only be constituted, in relation to others. But this is a relative difference, not an absolute, binary difference.”⁶ Binaire tegenstellingen worden binnen dit model dus ten alle tijden vermeden, daarnaast wordt er van uitgegaan dat cinema zowel reflexief als dialogisch is, “plus the next stage in its evolution.”⁷

Het is relevant te benoemen dat deze drie modellen die door Davis beschreven worden, zijn voortgekomen uit zijn analyse van het debat, maar dat alle drie de modellen puur Westers van aard zijn.⁸ Ook zal ik buiten de modellen van Davis om nog een aantal werken van Japanse auteurs apart behandelen om zo een completer beeld te geven van alternatieve benaderingswijzen van de Japanse nationale cinema.

Debat vanuit Japan

In Japan is het debat omtrent de 'eigen' nationale cinema echter minder sterk aanwezig op een academisch niveau dan in de Verenigde Staten en het Westen. Dit is vooral merkbaar aan de Japanse instellingen, zoals The Japan Foundation (opgericht door de Japanse overheid en gesitueerd in Tokyo) die onderzoeken sponsoren naar de Japanse cinema, maar deze onderzoeken worden vervolgens weer enkel ondernomen vanuit Westerse universiteiten zoals University of Iowa of Cornell University.⁹ Daarom is het bijzonder gecompliceerd om 'typisch Japanse' bronnen te vinden omtrent deze cinema en lijkt het debat geplaagd te zijn door de dominante Westerse blik. Het idee van Davis dat nationale cinema en nationale identiteiten van buiten de nationale grenzen van het desbetreffende land worden gedefinieerd lijkt daarom des te meer steekhoudend te zijn.

Wat kenmerkend is voor de Japanse auteurs die zich in het debat mengen is dat alles wat met

5 Darrell William Davis, “Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi,” *Cinema Journal* 40:4 (2001): 63.

6 Ibidem, 65.

7 Ibidem.

8 Ibidem, 66.

9 Maureen Donovan, “Challenges of Connecting Research Materials on Japanese Popular Culture: A Report on Ohio State's *Manga* Collection,” in: *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*, ed. Mark Howard Nornes et al, (Victoria: Trafford Publishing, 2001), 232.

Japaneseness (in film) geassocieerd wordt als een negatief stereotype wordt omschreven, zoals hedendaagse regisseur Takeshi Kitano stelt, geciteerd in Davis.¹⁰ Japaneseness is een term die verwijst naar 'typisch Japanse' zaken, deze kunnen manifesteren op verschillende mediale of sociale niveaus: in het alledaagse leven, in films, in literatuur, in theater, enzovoort. In dit paper zal, wanneer er verwijst wordt naar Japaneseness enkel Japaneseness in film bedoeld worden, mits anders wordt aangegeven. De vage definitie van de term Japaneseness houdt verband met de uiteenlopende definities die circuleren in het debat omtrent Japaneseness, de definitie die in dit paper gehandhaaft zal worden is de definitie die door Darrell William Davis gegeven wordt in zijn boek *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*:

In technique as well as subject matter [...] the films enact a canonization of history, an emphasis on indigenous art forms and design, and a corresponding technical repertoire of long takes and long shots, very slow camera movements, and a highly ceremonial manner of blocking, acting and set design.¹¹

Wat 'subject matter' betreft kan gedacht worden aan, onder anderen: films over samoerai, ninja's, geisha's of representaties van typisch Japanse tempels, Mount Fuji of de welbekende Japanse bloesem.

Om dus terug te grijpen op de Japanse auteurs die bijdragen aan het debat: het zijn er in kwantitatief opzicht aanzienlijk minder dan de Westerse bijdragen aan het debat. Ook is het zo dat de canonische werken binnen het debat allemaal van Westerse auteurs afkomstig zijn en in het Westen gepubliceerd zijn, dus canonische werken uit Japan binnen het debat omtrent de Japanse nationale cinema zijn er niet, althans, niet in de toonaangevende zin op internationaal academisch niveau zoals de werken van onder anderen Richie, Bordwell, Davis, Desser, Burch of Cazdyn, allemaal Westerse auteurs. Ik zal werken van Japanse auteurs Iwabuchi Koichi en Yoshimoto Mitsuhiko gebruiken om de huidige tendensen in het debat vanuit Japan bondig te kunnen formuleren.

Door de verschillen en overeenkomsten tussen de tendensen in de Westerse werken en de Japanse werken te analyseren zal het mogelijk worden om te kunnen stellen hoe de Japanse nationale cinema op theoretisch niveau gestalte krijgt. Hierbij zal ik verduidelijken hoe het debat tot stand is gekomen op basis van het aanwenden van Japanse cinema door Amerikaanse intelligentiediensten ten tijde van de Tweede Wereldoorlog en hoe dit het debat vorm gegeven heeft.

¹⁰ Darrell William Davis, "Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi," *Cinema Journal* 40:4 (2001): 55.

¹¹ Darrell William Davis, *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, (New York: Columbia University Press, 1996), 54-55.

Vervolgens zal ik laten zien hoe later het oriëntalisme meer voet aan de grond kreeg in het debat en wat dit voor een gevolgen had voor de benadering van Japanse cinema, om uiteindelijk te kunnen concluderen dat de huidige situatie in het debat een gevolg is van voortschrijdende inzichten uit de afgelopen decennia. Daarnaast zal er ook een rol weggelegd worden voor de Westerse dominantie in het debat, wat ten gevolge heeft dat in Japan een sterke zelf-oriëntaliserende tendens ontwikkeld is, hier zal ik in het laatste hoofdstuk verder over uitwijden.

2. Japanse cinema in het Westen

Zoals aangegeven is in de inleiding zijn er volgens Davis dus drie modellen waaruit de Japanse cinema benaderd wordt vanuit het Westen: het reflexieve model, het dialogische model en het contamination model. In dit hoofdstuk zal ik deze drie modellen als framework hanteren en de werken die exemplarisch zijn voor ieder model dat Davis beschrijft nader toelichten.

Reflexieve model: cinema als spiegel

Het meest typerende element van dit model is de aanname dat Japanse cinema letterlijk als een spiegel van de Japanse cultuur gezien kan worden. De Japanse culturele identiteit zou dus uitgedragen worden middels – onder meer – cinema. Het meest bekende werk dat vanuit deze invalshoek geschreven is, is *The Japanese Film: Art and Industry* van Donald Richie en Joseph Anderson. Het boek is voor het eerst verschenen in 1959 en behandelt verschillende subgenres van de Japanse cinema door de jaren heen. Wat ook een hoofdrol speelt in dit werk is de relatie tussen de Japanse cinema en de Tweede Wereldoorlog, die op het moment van publicatie niet ver in het verleden lag. Een dergelijk idee van een nationaal onbewustzijn wat tot uiting komt in de cinema is een voorbeeld van hoe de Japanse culturele identiteit, of in ieder geval zoiets als een nationaal gedachtegoed, als spiegel fungeert voor de cinema.

Wat vooral terug te zien is in de argumenten van Richie en Anderson is ook het fenomeen dat films die zich niet conformeren aan de 'reflexieve' insteek, oftewel films uit Japan die teveel afwijken van de norm, onbegrepen en verkeerd gereciperd zijn in Japan. Het voornaamste voorbeeld dat Richie noemt is de film *RASHOMON* (1950) van Kurosawa Akira. *RASHOMON* werd niet begrepen door het Japanse publiek en Japanse critici verweten de film teveel af te wijken van de originele vertelling (*RASHOMON* was gebaseerd op verhalen van Akutagawa Ryunosuke, een groot Japans schrijver).¹² Vreemd genoeg werd *RASHOMON* in het Westen lovend ontvangen en als typisch Japanse film gezien, vanwege de typisch Japanse thema's zoals samoerai en het feodale Japan, maar

¹² Joseph Anderson en Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, (Princeton: Princeton University Press, 1982), 223-224.

ook het uitdragen van Japanse ideeën en filosofieën zoals de *shutaisei* gedachte (wat gaat over de relativiteit van het concept waarheid).¹³ Het afwijken van de oorspronkelijke verhalen, wat de film vanuit Japan verweten werd, bleek echter een reden om de film niet als 'typisch Japans' te duiden voor de Japanse critici. Dit verschil in visie van wat typisch Japanse cinema is, is ook kenmerkend voor het latere academisch debat dat vanuit het Westen en Japan gevoerd zal worden.

Een ander werk van Donald Richie waarin de cinema een reflexieve rol toebedeeld krijgt is *Japanese Cinema: Film Style and National Character* wat voor het eerst gepubliceerd werd in 1961. In dit boek wordt de relatie tussen Japanse cultuur en Japanse nationale cinema nog explicieter behandelt dan in het voorgaande werk wat in coöperatie met Joseph Anderson geschreven was. Aan het einde van het boek weet Richie zijn visie op de Japanse cinema in een paar zinnen zeer degelijk gestalte te geven:

In this respect, all of the major directors of Japan, no matter how traditional, how individualistic, are alike: they share with the great painters, the great poets, the great printmakers, the great craftsmen of their country, the ability to draw the essence from the world about them, and to present it from an angle of vision, often oblique, which is uniquely theirs, uniquely that of Japan.¹⁴

In dit citaat is het mogelijk om Donald Richie op twee zaken te betrappen. Enerzijds het feit dat de 'grote Japanse regisseurs' de wereld om zich heen (wat, mogen we aannemen, Japan is) in essentie weten te reflecteren, oftewel, de regisseurs in Japan presenteren de Japanse cultuur en identiteit middels cinema, zoals andere artiesten dat op andere manieren doen. Aan de andere kant legt Richie heel erg de nadruk op de auteurs zelf en is de *politique des auteurs* duidelijk aanwezig in zijn werk. Zeker met betrekking tot de meer cinematografische aspecten van de films lijkt Richie enkel de regisseurs in kwestie verantwoordelijk te houden voor de gemaakte keuzes, zonder dat Richie stil staat bij de eventuele inmenging van producenten of andere invloeden vanuit de industrie.

Zo kenmerkt het werk van Donald Richie zich dus vooral door twee voornamen zaken: de reflexieve insteek van de Japanse nationale cinema enerzijds, waarbij de cinema zoiets als een nationale identiteit of allicht de nationale cultuur reflecteert, en de *politique des auteurs* anderzijds waarbij de regisseurs de voornaamste vormgevers zijn van deze cinema, en niet de productiemaatschappijen of andere dergelijke instanties.

13 Joseph Anderson en Donald Richie, *The Japanese Film: Art and Industry*, (Princeton: Princeton University Press, 1982), 224-225.

14 Donald Richie, *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, (New York: Anchor Books, 1971), 237-238.

Dialogische model: cinema als interactie

Volgens Darrell William Davis zijn er verschillende manieren waarop het dialogische model geïnterpreteerd kan worden, maar dat wat zij gemeen hebben is dat de Japanse nationale cinema zich altijd op een zekere manier verhoudt tot het Amerikaanse Hollywood. Binnen het dialogische model is er een groot onderscheid te maken tussen twee invalshoeken. De eerste is de aanname dat Japanse cinema *diametrisch tegengesteld* is aan Hollywood cinema, de andere is de aanname dat Japanse cinema *dialectisch gerelateerd* is aan Hollywood cinema.¹⁵

De diametrische tegenstelling is vooral herkenbaar in het werk van Noël Burch. Voor Burch komt deze tegenstelling vooral tot uiting omdat Japanse betekenisgeving een substantiële kritiek levert op de Westerse wijze van betekenisgeving, in het bijzonder het *logocentrisme*. Zo stelt Burch dat in Japan tegelijkertijd een *fonetische* (alfabetisch: Westers) en *niet-fonetische* (hiërogliefisch: Chinees, Egyptisch) manier van schrijven bestaan die in nauwe samenhang tot uitvoering komen, zonder dat één van de twee als “the centre of language” beschouwd wordt.¹⁶ Tegenover deze Japanse wijze van het benaderen van taal en betekenis zet Burch het werk van de Franse filosoof Jaques Derrida, die stelt dat vanuit het Westen een soort *logocentrisme* wordt aangehouden, dat de content van taal (wat door spraak en het schrijven tot uiting komt) een soort ultieme waarheid representeert.¹⁷ Op basis van Derrida's en De Saussure's werk maakt Burch een onderscheid tussen de Westerse omgang met taal (*logocentrism*), wat wilt zeggen dat betekenis op basis van *lineariteit* geconstitueerd wordt, en de Oriëntaalse omgang met taal (*grapho-centrism*), dat als een kritiek op deze lineariteit gezien kan worden. Lineariteit is in deze zin het Westerse idee van tijd gebaseerd op bewegen door ruimte, wat altijd van het verleden naar de toekomst gebeurt: lineair.¹⁸

In relatie tot de Japanse cinema is precies dit onderscheid van taal en betekenis de reden voor Burch om Japanse cinema als tegengesteld ten opzichte van Hollywood of Europese cinema te beschouwen. Hierbij is kenmerkend dat culturele aspecten, zoals bij Richie het geval is, niet doorslaggevend zijn, maar dat dit alles geschied op basis van een formele analyse van films. Want niet alleen op het gebied van de letterlijke taal is Japan anders dan het Westen, ook de 'filmtaal' verschilt van de filmtaal die conventioneel is in het Westen volgens Burch.¹⁹ Deze 'filmtaal' is volgens Burch doorontwikkeld vanuit het klassieke Japanse theater, zoals *noh* theater en *kabuki*

15 Darrell William Davis, “Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi,” *Cinema Journal* 40:4 (2001): 63.

16 Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, (Berkeley: University of California Press, 1979), 37.

17 Ibidem, 37-38.

18 Ibidem, 39-40.

19 Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*, (Berkeley: University of California Press, 73-74.

theater. Op basis van conventies in het theater heeft Japan zo een eigen manier van betekenisgeving in films ontwikkeld die essentieel anders is dan de Westerse wijze van betekenisgeving in films. Dit verschil in betekenisgeving (wat Burch dus in essentie toeschrijft aan de taal) komt in het bijzonder tot uiting in films van Ozu Yasujirô. Ozu's films zijn op formeel vlak volledig eigenzinnig en wijken op alle fronten af van de Hollywoodnormen en conventies. Dit is met name interessant omdat Ozu ook het voornaamste argument van Burch zijn 'tegenhangers' ondersteunt, namelijk David Bordwell en Kristin Thompson.

Een andere manier waarop het dialogische model in het debat omtrent de Japanse nationale cinema tot uiting komt is het werk van Bordwell en Thompson. Zij stellen niet, zoals Burch, dat de Japanse cinema dus tegengesteld is aan Westerse cinema, maar juist het tegenovergestelde, dat het gelijkenissen vertoont aan de Westerse cinema en daarom dialectisch gerelateerd is aan Westerse cinema. In deze zin kan de dialectische relatie dus beschreven worden als een 'botsing' tussen enerzijds de Westerse ideeën over cinema en de Westerse cultuur en anderzijds de Japanse ideeën over cinema en de Japanse cultuur die vervolgens de Japanse nationale cinema als synthese doen manifesteren.

Het argument van Bordwell kan het beste uitgelegd worden aan de hand van het voorbeeld van de kwestie omtrent de films van Ozu Yasujirô, doorgaans beschouwd als de “meest Japanse” van alle Japanse regisseurs.

Bordwell en Thompson stellen dat Ozu Yasujirô een modernist was.²⁰ In zijn uitleg van het dialogische model in relatie tot Bordwell en Thompson refereert Davis naar het debat omtrent Afrikaanse maskers die door enkele kunsthistorici als modernistisch omschreven werden puur op basis van formele overeenkomsten met bijvoorbeeld Pablo Picasso en andere Europese artiesten.²¹ Zo stellen Bordwell en Thompson op basis van formele kenmerken van de films van Ozu Yasujirô dat hij een zogenaamde *parametrische* stijl hanteert, wat door Bordwell in *Narration in the Fiction Film* uitgelegd wordt als een experimentele, speelse filmstijl die verschillende cinematografische technieken toepast zonder dat deze een narratieve functie hebben.²² In dit opzicht is Ozu volgens Bordwell te vergelijken met Europese modernisten zoals Jacques Tati en Robert Bresson. Niet per se omdat de films in esthetisch opzicht te vergelijken zijn, maar omdat zowel Ozu als bijvoorbeeld Bresson een absolute beheersing van Hollywood conventies in hun werk lieten zien, plus een ander, puzzelachtig formeel systeem op zichzelf. Volgens Bordwell en Thompson had Ozu een dergelijk systeem nooit kunnen ontwikkelen zonder bekend te zijn met de conventies die golden in

20 David Bordwell en Kristin Thompson, “Space and Narrative in Films of Ozu,” *Screen* 17:2 (1976): 73-92.

21 Darrell William Davis, “Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi,” *Cinema Journal* 40:4 (2001): 64.

22 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, (Madison: University of Wisconsin Press, 1985), 274-289.

Hollywood, terwijl de Afrikaanse stammen nooit een Picasso gezien hadden.²³ Dit is in een notendop de manier waarop Bordwell en Thompson in feiten beargumenteren waarom er een dialectische relatie is tussen Japanse nationale cinema en Westerse cinema's zoals Hollywood en de Europese cinema, ondanks dat zij dat zelf niet expliciet stellen.

Contamination model: Film als syncretisme

Het uitgangspunt binnen dit model is dat nationale culturen en identiteiten op een “broksgewijze” manier gefabriceerd worden uit “beschikbare” heterogene onderdelen, vaak van buiten de nationale grenzen.²⁴ Want, zoals Davis stelt: “nationality arises out of difference, it only becomes an issue, and can only be constituted, in relation to others.”²⁵ Dit verschil is echter geen absolute, binaire tegenstelling, maar een relatief verschil. Contamination modellen vermijden dergelijke binaire tegenstellingen te 'hanteren' zoals zwart-wit, binnen-buiten of oost-west.²⁶ Wanneer cinema op deze wijze benaderd wordt is het dus geen eenzijdige reflectie van een cultuur, zoals Richie beschrijft, maar er is evenmin enkel sprake van een soort dialectisch of intertextueel verband tussen cinema's en culturen. In plaats daarvan is cinema volgens contamination modellen beiden, zowel dialogisch als reflexief, “plus the next stage in its evolution.”²⁷

In relatie tot de Japanse nationale cinema en het doorlopende debat ervan, stelt Davis het volgende: “As an ongoing historical process, the study of Japanese cinema should accommodate new historical data as well as changing historiographical paradigms. One such paradigm is globalization and transnational cultures, in which national specificities jostle, catalyze, and “thicken” without eclipsing or canceling one another out and without synthesizing into some new postnational order.”²⁸ Paradigma's omtrent globalisatie zouden dan, volgens Davis, nationale disintegratie kunnen betekenen, maar anderzijds ook nationaliteit en nationalisme laten opleven, waarbij globalisatie de syncretische aard van een nationale identiteit terwijl die ontstaat, blootlegt.²⁹

In relatie tot de Japanse cinema is er één werk in het bijzonder die zich expliciet verhoudt tot het contamination model, namelijk *Picturing Japanese-ness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film* (1996) van Darrell William Davis zelf. In dit werk is de voornaamste tendens dat Japanse cinema inderdaad als een spiegel van cultuur kan fungeren enerzijds (zoals Richie dus stelt), maar ook bijdraagt aan het vormen van de Japanse cultuur anderzijds, waarbij een dialoog

23 David Bordwell en Kristin Thompson, “Space and Narrative in Films of Ozu,” *Screen* 17:2 (1976): 73-92.

24 Darrell William Davis, “Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi,” *Cinema Journal* 40:4 (2001): 65.

25 Ibidem.

26 Ibidem.

27 Ibidem.

28 Ibidem.

29 Ibidem, 66.

tussen Japanse nationale cinema en Hollywood cinema niet uitgesloten wordt.³⁰ Een ander belangrijk element van dit model is dat aanhangers van het contamination model nationale cinema's zien als iets wat opgebouwd wordt uit buitenlandse materie, een nationale cinema zal nooit van binnen de eigen landsgrenzen gedefinieerd worden. Aan de andere kant, wanneer er met historisch perspectief naar 'de nationale cinema' gekeken wordt, kan zelfs gesteld worden dat nationale cinema's niet alleen van buiten de landsgrenzen gedefinieerd worden (dus, in feiten, gestalte krijgen), maar zelfs van buiten de eigen landsgrenzen geïnitieerd zijn (bijvoorbeeld door Lumière en Edison).³¹ De verhouding tussen 'het nationale' en de huidige globalisatie vormt dus een soort paradox. Daar de globalisatie niet gezien kan worden als een soort “corporate homogenization,” maar het is ook geen overstijging van historisch gefundeerde tegenstellingen tussen verschillende nationaliteiten.³² De paradox die Davis tracht te beschrijven laat zich wellicht nog het beste formuleren door Stuart Hall: “a contradiction at the heart of modernity which has tended to give nationalism and its particularisms a peculiar significance and force at the heart of the so-called new transnational global order.”³³

Bovenstaand heb ik een redelijk beknopt overzicht gegeven van hoe het debat in het Westen over Japanse cinema ontwikkeld is en in elkaar steekt. De drie modellen die Davis beschrijft weten het debat sinds de Tweede Wereldoorlog goed te structureren en laten zien hoe de verschillende tendensen in het debat tot uiting komen. Het is relevant om te benoemen dat alle bovenstaande werken door Westerse auteurs geschreven zijn en in het Westen gepubliceerd zijn en daarom 'beticht' *kunnen* worden van oriëntalisme. Logischerwijs is het dan aannemelijk om te stellen dat werken van Japanse auteurs niet oriëntalistisch zijn, maar eventueel occidentalistisch zijn. Toch is dit niet helemaal waar, want het debat in Japan over Japan is allicht een dubieuze kwestie, hoe dat precies in elkaar steekt zal ik in het komende hoofdstuk uitleggen.

3. Geen Occidentalisme

Wat vooral typerend is aan het debat omtrent de Japanse nationale cinema, is dat deze enkel vanuit het Westen gevoerd wordt. Japanse regisseurs of auteurs krijgen in het lopende debat vaak alleen een stem in de werken van andere, Westerse auteurs. Zo haalt Donald Richie regelmatig Kurosawa Akira aan om zijn argumenten met betrekking tot Kurosawa's films kracht bij te zetten, bijvoorbeeld in zijn werk *The Films of Akira Kurosawa* (1965). Toch is er vanaf de jaren tachtig

30 Darrell William Davis, *Picturing Japaneseess: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*, (New York: Columbia University Press, 1996), 270-289

31 Darrell William Davis, “Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi,” *Cinema Journal* 40:4 (2001): 67.

32 Ibidem.

33 Stuart Hall, “Culture, Community, Nation,” *Cultural Studies* 7:3 (1993): 353–354.

meer Japanse inmening in het debat geweest, daar de enkele Japanse auteur in het debat omtrent de Japanse nationale cinema zich nog op 'hetzelfde niveau' als de Westerse auteurs waagde en de Japanse cinema benaderde middels de in Japan geproduceerde films, verschoof die tendens later naar een soort metadebat vanuit (een zeer beperkt aantal) Japanse auteurs over de rol van het oriëntalisme in verhouding tot de Japanse nationale cinema. Hier dient wel de kanttekening bij geplaatst te worden dat toch veel Japanse auteurs vervolgens weer terug te vinden zijn in bundels geredigeerd door Westerse auteurs of onder de vlag van Westerse uitgeverijen hun werken uitbrengen. Dit wil in ieder geval zeggen dat zelfs de werken die zogenaamd van Japanse origine afkomstig zijn, altijd nog op een zekere hoogte door het Westen beïnvloed worden.

Desondanks zullen in dit hoofdstuk een tweetal Japanse auteurs aan bod komen om het oriëntalistische debat over de Japanse cinema vanuit een andere hoek te bekijken. Niet langer draait het om de films en om de vraag wat Japaneseness is en wat niet, maar draait het vooral om de vraag, zoals Yoshimoto Mitsuhiro het verwoordt, “can we ever know the Other, as truly the Other?”³⁴ De vraag is natuurlijk onmogelijk met 'ja' te beantwoorden, want de Ander kan nooit gekend worden zoals deze in essentie is, het gebruik van het concept de Ander in deze formulering impliceert immers al dat het om iets buiten de Zelf gaat, iets wat in essentie alleen door de Ander zelf gevat kan worden, en niet door de Zelf, of, in deze context, het Westen. In essentie is dit ook waar Yoshimoto over schrijft, maar dan belicht Yoshimoto vooral de problematiek omtrent het 'kennen' van de Ander (Oriënt) vanuit het Westen, en hoe dit veelal middels Westerse theorieën bewerkstelligt tracht te worden, terwijl het om Oriëntaalse verhandelingen gaat.³⁵ Homi Bhabha noemde dit al een 'epistemologische kolonisatie van het non-Westen':

Montesequieu's Turkish Despot, Barthes' Japan, Kristeva's China, Derrida's Nambikwara Indians, Lyotard's Cashinahua 'pagans' are part of this strategy of containment where the Other text is forever the exegetical horizon of difference, never the active agent of articulation. The Other is cited, quoted, framed, illuminated, encased in the shot/reverse-shot strategy of a serial enlightenment. Narrative and the *cultural* politics of difference become the closed circle of interpretation. The Other loses its power to signify, to negate, to initiate its 'desire', to split its 'sign' of identity, to establish its own institutional and oppositional discourse. However impeccably the content of an 'other' culture may be known, however anti-ethnocentrically it is represented, it is its

34 Mitsuhiro Yoshimoto, “The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order,” in: *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, ed. Dimitris Eleftheriotis en Gary Needham, (Honolulu: University of Hawaii Press, 2006), 27.

35 Ibidem, 27-29.

location as the closure of grand theories, the demand that, in analytic terms, it be always the 'good' object of knowledge, the docile body of difference, that reproduces a relation of domination and is the most serious indictment of the institutional powers of critical theory.³⁶

Deze epistemologische kolonisatie heeft volgens Iwabuchi Koichi in het geval van Japan tot gevolg dat er in Japan een *zelf-oriëntaliserende tendens* ontstaat. Dit manifesteert zich aan de hand van een soort vereeuwigd idee van 'het Westen' dat Japan voor zichzelf heeft geconstrueerd, wat tot stand is gekomen rondom een set verschillen die overgenomen zijn vanuit de Verenigde Staten. Het beeld van Japan in Japan wordt gevormd door een soort zelf-oriëntalisering, waardoor Japan zichzelf definieert als de exotische Ander: uniek en mystiek, op basis van het gegeven dat het anders is dan het Westen in een soort onoverbrugbare culturele golf.³⁷ Japan wordt dus ook vanuit Japan als de Ander gezien en als onkenbaar 'geprofileerd' middels culturele export producten zoals, bijvoorbeeld, cinema of animéséries. In het laatste geval, stelt Iwabuchi, uit dit zich onder andere in *mukokuseki*, de niet-Japanse representaties in Japanse culturele exportproducten, zoals blanke mensen in de hoofdrol in nagenoeg alle animéséries die uit Japan komen. *Mukokuseki* betekent in deze zin 'het iets of iemand zonder nationaliteit'.³⁸ Gary Needham vat Iwabuchi's uiteindelijke uitgangspunt treffend samen: “for Iwabuchi, Japan's uniqueness is bound to an acceptance of its role as other, perpetrated by the external factors of orientalism, an internal complicit position that sustains it, and *mukokuseki* in its popular cultural exports.”³⁹ Wat het Westen betreft in de context van het benaderen van Japan, staat het uitgangspunt van Yoshimoto Mitsuhiro, die stelt dat ten tijde van de Tweede Wereldoorlog Japanse cinema door de Amerikanen werd gebruikt om de Ander te leren kennen en om een beleid op te stellen over 'hoe' de Japanners te behandelen.⁴⁰ Yoshimoto claimt dat hier ook de fundamenten werden gelegd voor het debat in het Westen over de Japanse nationale cinema, een debat wat pas echt manifesteerde richting het einde van de jaren vijftig.⁴¹

Al met al zijn er dus zowel vanuit Japan als vanuit het Westen oriëntaliserende tendensen waar te nemen met betrekking tot het definiëren van de Japanse nationale cinema. Deze tendensen zijn naar een bepaalde belangenbehartiging te vertalen, hoe dat precies tot uiting komt zal duidelijk worden door al het voorgaande nog eens uiteen te zetten in de conclusie.

36 Homi K. Bhabha, “The Commitment to Theory,” in: *The Location of Culture*, ed. Homi K. Bhabha, (Londen: Routledge, 1994), 18-20.

37 Koichi Iwabuchi, “Complicit Exoticism: Japan and its Other,” *Continuum* 8:2 (1994): 49-82.

38 Gary Needham, “Japan and Orientalism,” in: *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, ed. Dimitris Eleftheriotis en Gary Needham, (Honolulu: University of Hawaii Press, 2006), 10.

39 Ibidem.

40 Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, (Durham: Duke University Press, 2000), 39.

41 Ibidem, 39-40.

4. Conclusie

Voortbouwend op het voorgaande argument van Yoshimoto Mitsuhiro, die stelt dat het debat fundeert op het gebruik van het Amerikaanse leger en Amerikaanse inlichtingendiensten ten tijde van de Tweede Wereldoorlog om Japanse cinema aan te wenden om de Japanse Ander te leren kennen, is het niet verwonderlijk dat de eerste Westerse auteurs die zich op academisch niveau bezig hielden met Japanse cinema (zoals Donald Richie en Joseph Anderson) de Japanse cinema volgens het reflexieve model benaderden. Het was immers gebruikelijk om de Japanse gebruiken en de Japanse cultuur te analyseren en te leren kennen op basis van die cinema, en als in een dergelijk gebruik de fundamenteën van het debat liggen is het niet abnormaal dat Richie en Anderson de Japanse cinema benaderden zoals zij deden.

Dit gebruik van Japanse cinema door het Amerikaanse leger is natuurlijk bijzonder lastig te achterhalen, maar de tendensen vanuit zowel het Westen als Japan (naarmate het academische debat meer gestalte kreeg) wijzen er in ieder geval op dat de Japanse cinema steeds meer werd gezien als een manier van het kennen van en behouden van Japan als een, in essentie, culturele Ander. In het bijzonder als een land dat anders is dan de Verenigde Staten, oftewel, het Westen.⁴² Op basis van deze ontwikkeling kan dus gesteld worden dat Westerse historici en theoretici binnen dit debat Japan als de Ander beschouwen, en daarom het Westen als de Zelf, ofwel de norm, beschouwen. Dit werd vooral duidelijk in de argumenten van Burch, Bordwell en Thompson die aangedragen werden bij de uiteenzetting van Davis' dialogische model. Zij mengden zich later dan Richie in het debat, vanaf circa eind jaren zestig tot aan ongeveer 1980.

Burch beschouwd Japan als anders omdat zij een andere manier van betekenisgeving kennen in de taal, en, zo redeneert Burch, daarom ook in de formele aspecten van cinema (de 'filmtaal'). Dit argument komt tot stand op basis van Derrida's theorieën, waarbij Mitsuhiro zeer terecht opmerkt dat Burch Japanse gebruiken en culturele producten analyseert met behulp van Westerse theorieën.⁴³ Dit maakt, volgens Yoshimoto, Burch zijn argumenten niet per se minder waar, maar geeft wel te denken over de legitimiteit van zijn argumenten. Hij beschouwd hier immers de Westerse denkbeelden als de norm en laat vervolgens zien hoe Japanse tekensystemen afwijken van deze norm. Bordwell en Thompson zijn in dit opzicht overeenkomstig met Burch, zij specificeren hun argumenten echter niet op tekensystemen, maar beschouwen enkel de formele aspecten van film om tot een conclusie te komen. Het feit dat zij Ozu een modernist noemen omdat hij afwijkt van de (Hollywood-) norm en (Hollywood-) conventies doorbreekt, suggereert dat ook Bordwell en

42 Gary Needham, "Japan and Orientalism," in: *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, ed. Dimitris Eleftheriotis en Gary Needham, (Honolulu: University of Hawaii Press, 2006), 11.

43 Mitsuhiro Yoshimoto, "The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order," in: *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, ed. Dimitris Eleftheriotis en Gary Needham, (Honolulu: University of Hawaii Press, 2006), 31-32.

Thompson het Westen, of specifieker, de Verenigde Staten, als de norm zien.

De laatste 'fase' in het debat omtrent de Japanse cinema is een tendens die Davis het contamination model gedoopt heeft. Volgens Davis was dit een evolutie van het debat en was het een combinatie van het dialogische en reflexieve model. Juist omdat het een combinatie is van alles wat het debat tot nu toe opgeleverd heeft, lijkt het contamination model een gevolg van voortschrijdende inzichten omtrent de Japanse nationale cinema vanuit reflexieve en dialogische modellen. Davis stelt bij de introductie van het contamination model dat “this idea concedes that national cultures are fabricated piecemeal out of available bits and fragments, often from outside national borders.”⁴⁴ Vooral het idee dat Japanse cinema van buiten de eigen landsgrenzen gedefinieerd wordt, of in principe iedere nationale cinema volgens Davis, blijkt een legitieme uitspraak.

Ik heb laten zien hoe de Japanse cinema enkel vanuit het Westen gedefinieerd werd en op welke manieren. Ook heb ik aangetoond waarom de Japanse cinema deze academische, theoretische gestalte aan heeft genomen. Uiteindelijk is de overvloed van Westerse auteurs en werken in het debat doorslaggevend geweest bij het definiëren van de Japanse nationale cinema en lijkt het inderdaad zo te zijn dat 'de nationale cinema' van buiten de eigen landsgrenzen gedefinieerd wordt. In het geval van Japan betekende dit ook dat sterk oriëntaliserende ideeën en tendensen vanuit het debat in Japan door Japanners werden overgenomen, zoals Iwabuchi heeft aangetoond. Deze zelf-oriëntalisering is een direct gevolg van oriëntalisering volgens Iwabuchi. Aan de andere kant draagt deze zelf-oriëntalisering des te meer bij aan het mystieke, unieke en – vooral – Andere karakter van Japan, van de Oriënt.

Deze oriëntaliserende tendensen geven allicht te denken over de legitimiteit van zoiets als de Japanse nationale cinema, of wellicht nationale cinema's in het algemeen. Het is op zijn minst frappant te noemen dat nationale cinema's enkel van buiten de eigen landsgrenzen gedefinieerd lijken te (kunnen) worden, in Japan is dit in ieder geval onontkenbaar, want wat kunnen Westerlingen, vanuit Westerse kaders en denkbeelden nu daadwerkelijk, in essentie zeggen over zoiets als 'de Japanse cinema'? De vraag werd deels door Davis beantwoord, met zijn stelling dat “nationality arises out of difference.”⁴⁵ Hieruit kan afgeleid worden dat het definiëren van een eigen nationale cinema van binnen de eigen landsgrenzen impliciet onmogelijk is omdat er geen sprake is van een Ander, deze Ander bevindt zich alleen buiten de eigen landsgrenzen.

Het zal allicht interessant zijn om te onderzoeken hoe de relatie tussen het Westen en de Oriënt bij andere nationale cinema's (bijvoorbeeld de Chinese, Viëtnamese, Braziliaanse of

44 Darrell William Davis, “Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi,” *Cinema Journal* 40:4 (2001): 65.

45 Ibidem, 65.

Russische cinema's) gestalte krijgt in het debat, en wat de ontwikkelingen in het debat nu eigenlijk zeggen over de nationale cinema's in kwestie. Wellicht dat bij vergelijkbare resultaten uitspraken gedaan kunnen worden over wat nationale cinema's definieert, of dat bij wisselende onderzoeksresultaten de relativiteit van wat een nationale cinema definieert nader belicht kan worden.

5. Literatuurlijst

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

Bhabha, Homi K. "The Commitment to Theory." In: *The Location of Culture*. Ed. Homi K. Bhabha, 18-28. Londen: Routledge, 1994.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Bordwell, David en Kristin Thompson. "Space and Narrative in Films of Ozu." *Screen* 17:2 (1976): 73-92.

Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.

William Davis, Darrell. *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York: Columbia University Press, 1996.

William Davis, Darrell "Reigniting Japanese Tradition with Hana-Bi." *Cinema Journal* 40:4 (2001): 55-80.

Donovan, Maureen. "Challenges of Connecting Research Materials on Japanese Popular Culture: A Report on Ohio State's Manga Collection." In: *In Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru*. Ed. Mark Howard Nornes et al, 225-232. Victoria: Trafford Publishing, 2001.

Hall, Stuart. "Culture, Community, Nation." *Cultural Studies* 7:3 (1993): 349-363.

Iwabuchi, Koichi. "Complicit Exoticism: Japan and its Other." *Continuum* 8:2 (1994): 49-82.

Needham, Gary. "Japan and Orientalism." In: *Asian Cinemas: A Reader and Guide*. Ed. Dimitris Eleftheriotis en Gary Needham, 8-16. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.

Richie, Donald. *Japanese Cinema: Film Style and National Character*. New York: Anchor Books, 1971.

Yoshimoto, Mitsuhiro. "The Difficulty of Being Radical: The Discipline of Film Studies and the Postcolonial World Order." In: *Asian Cinemas: A Reader and Guide*. Ed. Dimitris Eleftheriotis en Gary Needham, 27-40. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.

Yoshimoto, Mitsuhiro. *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*. Durham: Duke University Press, 2000.