



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

## **V-Cinema: canons of Japanese film and the challenge of video**

Mes, T.P.

### **Citation**

Mes, T. P. (2018, January 9). *V-Cinema: canons of Japanese film and the challenge of video*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/61126>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/61126>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The following handle holds various files of this Leiden University dissertation:  
<http://hdl.handle.net/1887/61126>

**Author:** Mes, T.P.

**Title:** V-Cinema: canons of Japanese film and the challenge of video

**Issue Date:** 2018-01-09

## **V-Cinema: Canons van de Japanse film en video als uitdaging**

### **Nederlandse samenvatting**

De Japanse cinema heeft al decennialang een prominente plaats in internationaal filmdiscours, mede dankzij een schijnbaar stevig verankerd canon van meesters en klassiekers. Maar dit canon verhult minstens even veel als het verheldert. Door de nadruk op een selecte groep films en filmmakers blijven grote delen van de Japanse filmgeschiedenis onderbelicht, in het bijzonder op het vlak van productiemethoden en distributievormen. Dit proefschrift bepleit dat het bestuderen van dit soort grotendeels genegeerde aspecten nieuw licht werpt op het mechaniek achter de canonvorming en vooral op de cruciale rol en invloed van *gatekeepers*

– de besluitvormers en opinieleiders van de wereldcinema, waaronder festivalprogrammeurs, critici, distributeurs en filmwetenschappers. Als casus kijken we naar een gebied dat lange tijd door het geïstitutionaliseerde filmdiscours is gedemoniseerd, ondanks zijn enorme invloed op de filmcultuur: video. In het bijzonder richten we ons op een van de meest marginale sectoren van de filmindustrie, de *direct-to-video* – binnen Japan “V-Cinema” geheten. Ondanks zijn positie buiten vrijwel alle vormen van filmdiscours en institutionele erkenning, ondanks een onbeschaamd commerciële, opportunistische productie- en distributiestrategie gericht op de binnenlandse videomarkt, ontwikkelde de V-Cinema zich tot voedingsbodem en springplank voor nieuw talent, nieuwe filmstijlen en nieuwe genres, waarvan sommige wisten door te dringen tot

de wereldwijde filmcultuur, van Cannes tot Hollywood.

In eerste instantie richten we ons op processen van canonvorming van de Japanse cinema. Op basis van Karine Barzilai-Nahon's *network gatekeeping* theorie bekijken we de processen die achter canonvorming schuil gaan en hoe de belangen van verschillende gatekeepers dit proces beïnvloeden. Om aan te tonen dat verschillende canons van Japans film naast elkaar kunnen bestaan, richten we ons achtereenvolgens op de situaties in Europa en Noord-Amerika, Oost en Zuidoost-Azië en tenslotte Japan.

De brede verspreiding van Japanse films vanaf de jaren 1950 was, vooral in West-Europa en Noord-Amerika, grotendeels het werk van drie groepen *gatekeepers*: film festivals (en distributeurs), filmcritici en

academische filmwetenschappers. In eerste instantie verliep de volgorde van invloed van de eerstgenoemde naar de laatste, maar in de loop der jaren veranderde deze hiërarchie al naar gelang de verschuivingen van prioriteiten, belangen en interesses van elke groep. Gedurende deze mutaties bleef de Japanse cinema lange tijd een centrale rol spelen in de activiteiten van deze groepen. Hierdoor ontwikkelde zich een discours dat, mede dankzij de groeiende invloed van de auteurstheorie, Japan stevig verankerde in de voorhoede van de wereldcinema en bijdroeg aan het ontstaan van een selecte canon van films en filmmakers.

De Westerse successen hadden ook invloed op de status van de Japanse film in Azië. De ongekennde triomf van *Rashomon* (prijs voor de beste film op het filmfestival van Venetië in 1951, Oscar voor beste

buitenlandse film in 1952) was aanleiding voor een opmerkelijke verzoening tussen de filmindustrie van Japan en die van de Aziatische buurlanden, waarvan vele zo kort na het einde van de Tweede Wereldoorlog officieel de diplomatieke betrekking met Japan nog niet hadden hervat. Omdat andere landen het succes en de technische kennis hoopten te kopiëren, kregen Japanse films toegang tot Aziatische markten, waar ze soms een sterke invloed op plaatselijke filmmakers hadden. Maar ook de hiërarchie tussen Aziatische naties (en hun filmindustrieën) verschoof. De dominante positie van de grote Japanse filmstudio's versterkte paradoxaal de positie van marginale partijen: terwijl onafhankelijke Japanse filmmakers aandacht zochten en vonden op Europese festivals, ontwikkelden Aziatische naties hun eigen infrastructures en filmfestivals, die uiteindelijk ook de hegemonie

van de Europese festivals wisten te doorbreken. Op deze manier nam de zichtbaarheid van de Aziatische cinema wereldwijd toe – een ontwikkeling waarvan ook Japanse films en filmmakers profiteerden.

Door een gebrek aan toonaangevende filmfestivals en omdat filmstudies zich in Japan nooit tot volwaardige academische discipline wist te ontwikkelen, is de vorming van een nationaal canon van Japanse films daar vooral het strijdtoneel geweest van filmindustrie en filmcritici. De grens tussen deze twee “kampen” bleef echter vaag, vooral ook omdat vooraanstaande filmmakers, waaronder Ōshima Nagisa, Imamura Shōhei en Shindō Kaneto, zich ook als critici niet onbetuigd lieten. Men ging echter pas over tot het schrijven van een nationale filmgeschiedenis toen de status en het succes van de Japanse cinema aan erosie onderhevig waren. De

verschillende publicaties op dit vlak waren een samenwerking tussen filmmakers, critici en academici van diverse achtergrond. Diezelfde erosie droeg ook bij aan het ontstaan van een nieuwe infrastructuur voor het lanceren van filmtalent, onder andere in de vorm van festivals die braken met de trends onder buitenlandse festivals en zich in plaats daarvan vormden naar de unieke, plaatselijke noodzaak voor het ontdekken en op weg helpen van nieuw talent en nieuwe filmstijlen.

Al deze vormen van discours over Japanse cinema hebben bijgedragen aan de vorming van verschillende, zij-aan-zij bestaande canons van films en filmmakers. Deze canons waren al stevig verankerd tegen de tijd dat de cinema een verandering onderging die vaak is vergeleken met een revolutie: de komst van video in de tweede helft van de jaren 1970. Video kan worden

gezien als een steun in de rug van de gevestigde canons – vanwege de heruitgave op videocassette en videodisc van de gezaghebbende werken – maar kan tevens geïnterpreteerd worden als een uitdaging, omdat het nieuwe mogelijkheden creëerde voor productie en distributie van films buiten het bereik en het zicht van de traditionele *gatekeepers*. Deze gevestigde *gatekeepers* deden echter ook hun best om video te marginaliseren: ze zagen video in eerste instantie als een bedreiging en hun vijandige houding had grote invloed op het discours rondom dit nieuwe medium, het gebruik ervan en de films die op video verkrijgbaar kwamen.

Ook op het vlak van video zien we verschillende processen zij aan zij ontstaan tijdens de ontwikkeling van de videomarkten in de VS en in Japan, afhankelijk van de belangen van de plaatselijke filmindustrie. De

uiteindelijke modellen die uit deze verschillende processen voortkwamen, blijken echter grotendeels overeen te komen.

De filmstudio's in Hollywood waren dusdanig ontstemd door de opnamemogelijkheden van de videorecorder dat Universal en Disney een rechtszaak aanspanden tegen Sony voor inbreuk op het auteursrecht. De zaak sleepte zich jaren voort, maar ondertussen wist de nieuwe technologie de vijandigheid te overwinnen dankzij zijn explosief groeiende populariteit, vooral als medium voor het bekijken van films in de vorm gehuurde voorbespeelde cassettes – een gebruiksvorm van de technologie waarmee ontwikkelaars van noch hardware noch software in eerste instantie rekening hadden gehouden. In 1986 waren de inkomsten uit video in de VS voor het eerst hoger dan die uit

bioscoopvertoning, een verhouding die tot op de dag van vandaag voortduurt.

Filmwetenschappers keken lange tijd neer op video, dat zij zagen als een inferieur medium zonder artistieke of wetenschappelijke waarde. Naar hun mening bood video op zijn best een vrije 'vertaling' van de bioscoopervaring en op zijn slechtst vormde het een bedreiging voor filmstudies in zijn geheel. "Videostudies" deed, nog niet als volwaardige discipline maar wel als tendens binnen filmstudies en technologiestudies, zijn intrede na 2000, met een nieuwe generatie onderzoekers die veelal zelf met de videorecorder waren opgegroeid. Hiermee kwam weliswaar een einde aan het stigma van inferioriteit waarmee eerdere academici het medium hadden opgezaald, maar een onevenredige nadruk op video als distributiemedium voor Hollywoodfilms heeft

andere vormen van filmproductie en – distributie onderbelicht gelaten. Dit betreft in het bijzonder de *direct-to-video* (DTV) sector, die grotendeels is genegeerd in discours omdat het niet beantwoordt aan de artistieke criteria die de filmkritiek en de academische filmstudie, bewust of anderzijds, hanteren. Hoewel de DTV sector, zeker binnen de structuren van de Amerikaanse filmindustrie, geldt als onafhankelijke of alternatieve cinema, worden zulke kwalificaties niet op DTV toegepast omdat deze als termen van artistiek onderscheid worden voorbehouden voor films met een *independent* filmstijl – films die in tegenstelling tot DTV producties wel in aanmerking komen voor internationale erkenning in de vorm van festivalselectie en filmprijzen.

Anders dan in de VS, waar de videotheek een uitvinding is van kleine

ondernemers zonder bestaande banden met de filmindustrie, zijn de gevestigde filmstudio's in Japan al sinds de late jaren zestig aanjagers geweest voor de ontwikkeling van een landelijke videomarkt. Op deze manier ontstonden vroege experimenten met het uitbrengen en verhuren van films op videocassette, al verliep de daaropvolgende ontwikkeling van het videotheekmodel grotendeels volgens dezelfde lijnen als in de VS. Japan ontwikkelde ook een eigen tegenhanger van DTV, "V-Cinema", dat in sommige opzichten even marginaal is in discours als de Amerikaanse, maar tegelijkertijd ook scherp van de Amerikaanse situatie afwijkt, vooral als we het bekijken binnen een kader van canonvorming. Anders dan de *direct-to-video* in de VS heeft V-Cinema zich ontpopt tot een voedingsbodem

voor nieuw talent, nieuwe genres en nieuwe filmstijlen.

V-Cinema ontstond in 1989 uit de samenkomst van een goed ontwikkelde videomarkt en de economische hoogconjunctuur. Het is in eerste instantie ontwikkeld door de gevestigde filmstudio Toei als een productie- en distributiestrategie voor films die direct op video werden uitgebracht, meestal zonder een voorafgaande bioscooprelease. Dit waren films in herkenbare genres, gemaakt voor weinig geld en vaak geschoten in slechts twee weken. Het financieringsmodel, gestructureerd rond een vorm van pre-sales van cassettes aan de landelijke videotheken, garandeerde winstgevendheid, omdat productiebudgetten werden berekend op basis van de pre-sales. Op deze manier produceerden zowel de filmstudio's als veel kortstondig actieve

bedrijfjes gezamenlijk ruim honderd films per jaar. V-Cinema was daarmee een puur commerciële, opportunistische strategie gericht op de binnenlandse videomarkt, maar de hoge productiviteit bood kansen voor opkomend filmmakers. Hierdoor ontwikkelde V-Cinema zich ondanks het scherp afgebakende productiemodel tot een springplank voor nieuw talent, nieuwe filmstijlen, en nieuwe genres, waarvan sommige wisten door te dringen tot de wereldwijde filmcultuur, van Cannes tot Hollywood. Regisseurs als Kurosawa Kiyoshi en Miike Takashi, nu vooraanstaande namen in de wereldcinema, draaiden jarenlang V-Cinema films, terwijl ook het genre J-horror – dat uiteindelijk via Hollywood remakes als *The Ring* (2002) en *The Grudge* (2005) uitgroeide tot een wereldwijd fenomeen – zijn oorsprong vindt in de specifieke omstandigheden van de Japanse videoproductie.

Hun opkomst biedt een nieuwe invalshoek voor het bestuderen van de werking van het netwerk van de wereldcinema, in het bijzonder de selectieprocessen van *gatekeepers* bij het lanceren van nieuwe “auteurs”, via filmfestivals en de filmkritiek. De V-Cinema casus biedt tevens een impuls voor het opnieuw aan de orde brengen van canonvorming in filmstudies – een onderwerp waarvoor filmwetenschappers al langere tijd, ten onrechte, weinig interesse tonen. Het nagaan van de stadia die Kurosawa Kiyoshi en Miike Takashi doorliepen, van de afgeperkte omgeving van de V-Cinema tot het internationale filmfestivalcircuit en vervolgens naar internationale distributie, verheldert de factoren en de belangen achter de metamorfose van een onbekend filmmaker tot auteur van de wereldcinema. Dit *gatekeeping*-proces omvat het ontdekken van een

filmmaker, het vormen van discours omtrent zijn werken en zijn persoon, en het “grootbrengen” door middel van herhaalde selectie en daaropvolgende distributie van diens films. Voor toegang tot dit proces moeten een aantal factoren meewerken. Ondanks zijn commerciële karakter bood V-Cinema omstandigheden die deze toegang mogelijk maakten: een combinatie van uitzonderingen op de regels en een productiviteit die juist zeer typisch was voor de V-Cinema. Vooral dit laatste punt was belangrijk in de herhaalde selectie en distributie van de films van Kurosawa en Miike, waardoor ze zich van “ontdekking” konden ontwikkelen tot vaste waarde binnen het internationale filmdiscours – een situatie die niet geldt voor iedere voormalige V-Cinema filmer die op een bepaald moment internationale lof wist te oogsten, waaronder Nakata Hideo en

Mochizuki Rokurō. Ook de specifieke kenmerken van hun individuele filmstijlen gaf Kurosawa en Miike een streepje voor op hun collega's, zodat hun films mogelijkheden boden voor een breed scala aan interpretaties en toepassingen, overeenkomstig de belangen en interesses van *gatekeepers* als festivalprogrammeurs, filmdistributeurs en critici. De commerciële en industriële vorm van filmproductie binnen de V-Cinema bood hen de ruimte voor het maken van geheel eigen werken die de aandacht van zowel de *gatekeepers* als het publiek trokken en vasthielden.

Om zowel zijn obscure massaproductie als om de uitzonderingen die het internationale filmdiscours haalden, vormt V-Cinema een uitdaging voor bestaande ideeën over culturele waarde, over de status en het belang van video en over de filmische

ervaring. Daarbij biedt het een verhelderende inblik in de vorming en de maakbaarheid van filmcanons, waarmee het ons dwingt te heroverwegen wat we precies bedoelen met “de Japanse cinema”.