

## Kitano Takeshi

Af [HENRIK SYLOW](#)

*Hvor det almene biografpublikum stort set ikke kender til andet end den amerikanske blockbuster, er et voksende antal filmelskere (takket være Internettet og muligheden for at hente film hjem fra udlandet på DVD) begyndt at få øjnene op for film, der normalt ikke ville finde vej til Danmark. At den japanske instruktør Kitano Takeshi er populær blandt disse sås tydeligt, da *Zatôichi* satte publikumsrekord under NatFilm Festivalen med 1.759 solgte billetter.*

Da Ole Michelsen i sin tid anmeldte Kitanos film *Brother*, gik han i detaljer for at forklare instruktørens stil og teknik, og DR2 helligede sågar Kitano en temalørdag, hvor han blev hyldet som Kurosawas arvtager. En sådan dedikation og opbakning finder man ikke blandt anmelderne i dag. Fx sammenlignede Filmlands Per Juul Carlsen karakteren *Zatôichi* med Gøngehøvdingen og beskrev filmen som "fjolleget uden det store plot", og Urbans Louise Kidde Sauntved fordrejede presse materialet for at komme frem til, at *Zatôichi* var en mislykket hyldelse til Kurosawa. Sådanne anmeldelser er blinde for den banebrydende originalitet, hvormed Kitano de sidste ti år har troldbundet såvel publikum som kritikere\*, og de gør det svært for et nysgerrigt publikum at nærme sig Kitano med friske øjne. Det er synd, for *Zatôichi* var én af sidste års mest originale og underholdende film.

Hvor Kitano i vesten stort set kun er kendt som instruktør, nyder han i Japan en berømmelse, der til tider nærmer sig hysteri. Udover at lave film er Kitano forfatter til over tres bøger, Japans største tv-ikon og vært for syv ugentlige programmer, stand-up komiker, maler, samfundskritiker, musiker, skuespiller og lidt mere ved siden af\*. Denne alsidighed skyldes en evig søgen efter nye måder at udtrykke sig på, en impuls der ligeledes beriger Kitanos film. Hvor et naivt øje vil opfatte hans film som inkonsekvente, er de netop konsekvent anderledes. Dette er en styrke, Kitano deler med et af sine filmiske forbilleder Jean-Luc Godard.

Kitanos kulturelle status i Japan og hans kunstneriske diversitet giver også en ekstra dimension til hans film. Nogle gange inkorporerer Kitano selv denne dimension (fx malerierne i *Hana-bi*), andre gange er det publikummet, som medbringer den (se senere om *Violent Cop*). Hvad enten Kitano har ønsket at inddrage andre aspekter af sit kunstneriske virke eller ej, så forbliver filmene uudtømte, hvis man som analytiker blot betragter ham som instruktøren "Kitano" og ikke som den multifacetterede kunstner, han i virkeligheden er.

### The making of: Kitano

Kitano Takeshi blev født i Tokyo den 18. Januar 1947. Hans far var alkoholiker og lavede, ifølge Kitano, ikke stort andet end at prygle sin familie, før han slutteligt en dag forlod dem. Hans mor arbejdede derimod døgnet rundt for at få mad på bordet og for at sikre børnenes skolegang. Familien var fattig. Kitano og hans søskende brugte trækasser som skrivepult, og når det blev mørkt sad de under gadelampen og læste. Uddannelse var – næst efter at blive yakuza – den eneste vej ud af fattigdommen. Kitanos drøm var at bygge biler for Honda, og det var en stor dag, da Kitano blev optaget på det fornemme



I 1995 blev Kitano udnævnt som *Le choix de la redaction de Cahier du Cinema*, som dermed antog ham som én af de ti vigtigste filmskabere i verden. De seneste år er man i Japan begyndt at kalde ham *Sekaino Kyosho Kitano* (Kitano, den største mester i verden).



Fig. 1: I starten af 90'erne skrev Kitano i en leder i *Weekly Post* (Japan), at man ikke kunne forstå hans film, hvis man ikke forstod Godard. Arbejdstitlen til *Sonatine* var "Pierrot Okinawa" og i *Boiling Point* indskyder Kitano en *visuel* hommage til samme film: Godards *Pierrot le fou* (1965).

\* Kitano har desuden designet computerspil, indspillet mere end 15 LP'er og 23 singler, stået model for Yamamoto Yohji og har endda ledet et baseball-hold (i stil med FC Zulu) hvor han lod sit amatørhold spille ugentlige kampe mod rigtige hold.

Til at begynde med var Kitano en flittig student, men snart fik han interesse for piger, siden hen jazz og eksistentialisme. I 1970 droppede Kitano ud af universitetet. Få uger forinden havde han, mens han var sengeliggende med en halsinfektion, haft et mareridt, hvori han fik kræft og siden døde. Grebet af panik indså Kitano, at han ikke levede sit eget liv, men efterlevede sin mors ønsker. Han risikerede at dø uden nogensinde at have forfulgt det, han virkelig ville. Hans mor var rystet og fortsatte med at betale for hans studier i endnu et år i håb om, at han ville vende tilbage og færdiggøre sin uddannelse\*. Men Kitano vendte ikke tilbage. I stedet drev han de næste to år omkring som futen (en japansk hippie), før han besluttede sig for at blive komiker.

Såvel beslutningen om at forlade universitetet som den om at blive komiker udgjorde for Kitano et bevidst forsøg på at løsrive sig fra sin fortid og samtidig få kontrol over sit eget liv. At begynde som komiker blev et valg, der for Kitano både blev startspringet for karrieren og senere skulle blive en central ingrediens i hans filmproduktion.

Kitano kom i lære hos Fukami Senzaburo, der var huskomiker på en stripbar, og de følgende to år helligede Kitano sig komikken. Når han ikke introducerede stripnumre, studerede han forskellige teknikker inden for komik, dans og teater. Fukami var uhyre stolt af sin meget lærenemme elev, men med tiden blev Kitano træt af at skulle gentage de samme teknikker og valgte, til Fukamis store skuffelse, at danne par med en anden ung komiker, Kaneko Kiyoshi.

Efter en rum tid med mangel på succes brød Kitano dog med Kaneko\*. Han var tæt på at vende tilbage til Fukami, da han ved et tilfælde så et show af komikeren Youshichi, hvis rutine bestod i at tale så hurtigt som muligt, mens han fornærmede alt og alle. Kitano var ekstatiske. Han gik straks hjem og skrev en række nye rutiner om en dum bonde og en oversmart storbyfætter. Han kontaktede Kaneko og foreslog, at de dannede par igen, men denne gang under Kitanos ledelse. Således blev "The Two Beats"\* født.

### Dr. Kitano og Mr. "Beat"

Modsat den traditionelle form for *manzai* (der består af en samtale, hvor én person, kaldet *Tsukkomi*, siger eller spørger om noget i nord, og en anden, *Boke*, svarer i syd) bestod The Two Beats' *new wave manzai* i, at Kitano ville fyre monologer af i et ekstremt tempo, mens Kaneko, der ikke kunne følge med, ville stå og se dum ud og sige: "hva' taler du om?" Deres materiale var vulgært: De brugte ord som pik, lort og kusse, og de gjorde grin med ældre, svagelige, handikappede, grimme og ikke mindst kvinder. Kitanos idé var at tage emner op, der normalt blev anset som seriøse, og gennem humoren illustrere dobbeltmoralen bag dem. Kort sagt: Hans komik var alt det, hans mor havde lært ham ikke var passende. Snart var de en kæmpe succes blandt de unge, og inden længe kom The Two Beats på tv og fik deres eget show, hvor de brød så mange regler, at de knapt var begyndt, før de blev bandlyst i et år.

Allerede her ser vi den tidlige vekselvirkning mellem de to sider af Takeshi: "Kitano" og "Beat". Hvor Kitano stod for metode og indhold, stod Beat for udtrykket. Ligesom ved motivisk improvisation i jazz ville Kitano studere et emne for så at afmontere det i dets enkelte bestanddele, tage det han kan bruge, smide resten væk og genopbygge sin version af emnet, for så endelig at lade Beat bruge det. \* Men også som person adskilte de sig. Hvor Kitano var alvorlig og sky, var Beat infantil og provokerende. Kitano har fortalt mig, at Beat fungerer som en ventil: af og til skal trykket tages af. Og hvor dette i dag er en kontrolleret handling, havde Kitano ingen kontrol over Beat dengang. Kitano beskriver vekselvirkningen mellem de to persona'er som et pendul: jo mere det trækkes til den ene side, desto mere vil det pendulere til den anden. I dag er der harmoni mellem de to persona'er, men dengang lod Kitano sig rive med af Beats voldsomme trang til selvrealisering og succes; at Beat også var selvdestruktiv, kom først til syne, da Kitano prøvede at få styr på sit liv.

\* Den 7. september 2004 modtog Kitano en æres-bachelor som ingeniør fra Meiji Universitet. I sin takketal sagde Kitano: "Nu bliver mor endelig glad."



Kitano fortalte mig i et interview tidligere på året, at han som barn altid blev irettesat, når han morede sig, og at han var blevet opdraget med, at det ikke var passende at give udtryk for sine følelser.

\* Kitano blev mere og mere frustreret under det tidlige samarbejde med Kaneko. Han fandt Kanekos rutiner kedelige og begyndte at drikke og dukkede senere og senere op (når han overhovedet kom) og kunne finde på at starte slagsmål med publikum, hvis de ikke grinede.]



\* Navnet "The Two Beats" kommer af Kitanos forkærlighed for jazz. Kitano tog scenenavnet "Beat" Takeshi, mens Kaneko kaldte sig "Beat" Kiyoshi.

I sit essay "A Comedian Star is Born" sammenligner Machiyama Tomohiro Kitano med Lenny Bruce, da begge reagerede imod den konforme borgerlighed.

\* Det at afmontere noget i dets enkeltdelen for siden at redefinere det efter behov er den dag i dag et af de stilistiske særtræk, som kendetegner Kitanos film.

I 1979 døde Kitanos far, og selvom han havde været voldelig og havde forladt sin familie, valgte Kitano at være ved hans side i hans sidste tid. Faderens død fik Kitano til at revurdere sit liv. Han begyndte så småt at lave solo-komik for at udtrykke sin sorg, og efter et par år brød han med Kaneko. Han fik arbejde på de mest populære radio- og tv-programmer, blev gift og fik en datter. Alt gik godt, da Kitano under optagelsen af et show i 1983 modtog beskeden om, at lærrmester Fukami var død. Kitano brød sammen og gik i chok.

Siden universitetstiden havde Kitano været angst for at dø – i særdeleshed angst for at dø udbrændt og glemt – og over de følgende år ville dette give sig til kende i en selvdestruktiv magtkamp mellem Kitano og Beat. Hvor Kitano blandt andet dannede familie og fokuserede på sin seriøse side ved at skrive semi-autobiografiske bøger og spille karakterroller på tv, begyndte Beat at drikke, at have udenomsægteskabelige forhold og at tale om selvmord. Kitanos udvikling var en tilnærmelse til de normer, som Beat i sin tid var en reaktion mod, og jo mere borgerlig og sat Kitano blev, desto stærkere reagerede Beat imod det.\*

Da sladderbladet *Friday* i 1986 viste billeder af Kitano og en angivelig elskerinde, gik han amok. Sammen med Gundan\* smadrede han bladets kontor og bankede redaktøren. Reaktionen kom prompte: Kitano modtog en betinget dom, konen forlod ham, og NHK (Japan Broadcasting Corporation) sendte ham på tvungen ferie. Kitano brugte de næste syv måneder på at få kontrol over sig selv igen. Takket være sin mor reddede han sit ægteskab, og takket være publikum reddede han sin karriere. Endelig tog han kontrollen over sit professionelle liv ved i 1987 at forlade det agentur, der siden 1974 havde guidet hans karriere, for i stedet at grundlægge sit eget, Office Kitano.

### Kitanos perioder

I 1989 blev Kitano hyret til at spille hovedrollen i en komedie, men da instruktøren udvandrede pga. produktionsstridigheder, blev Kitano tilbudt at instruere, og han slog til med det samme. Dog havde han ingen intentioner om at lave en komedie. Han ville bruge filmen til at vise, hvor seriøs han kunne være. Han skrev hele manuskriptet om, fjernede al komik og skabte sig en solid dramatisk platform. Desværre havde det japanske publikum ingen forståelse for denne forandring, og de hengav sig i latter, hver gang de så Kitano på lærredet. Dybt såret begik Kitano – i trodsighed mod det publikum, der hverken ville eller kunne forstå ham – karakterdrab i sin næste film.

Kitano har siden sin debut med *Violent Cop* (1989) lavet yderligere 10 film – *Boiling Point* (1990), *A Scene at the Sea* (1991), *Sonatine* (1993), *Getting Any?* (1994), *Kids Return* (1996), *Hana-bi* (1997), *Kikujiro* (1999), *Brother* (2000), *Dolls* (2002) og *Zatôichi* (2003). Filmene falder omtrent i tre perioder, som hver er kendetegnet ved stilistiske særkender samt ved bestemte måder at gå ind til filmene på.

Kendetegnende for den første periode, der begynder med *Violent Cop* og slutter med *Getting Any?*, er en pendulering mellem personlig vækst som kunstner og en eskalerende selvdestruktion.\* Hvor *Violent Cop* er en tæt og regelret historie, er efterfølgeren *Boiling Point* nærmest en fornærmelse over for publikum, på grund af måden hvorpå Kitano tilsidesætter fortællingen for i stedet at eksperimentere med forskellige former for ellipses.\*\* Således svinger pendulet mellem en Kitano, der gør sig umage og fortæller sin historie "langsomt og tydeligt", og en Kitano, som i trods giver publikum fingeren og bare jabber historien af.

Som minimalist mener Kitano, at en film skal fortælles med så få billeder som muligt, og det gør han både ved at forkorte fortællingen til små enkeltstående episoder uden at forståelsen for historien falder bort og ved at forkorte den enkelte episode ned til så få som to billeder. Kitano bruger således en væsentlig del af sin første periode på at eksperimentere med, hvorledes han kan forsimple en scene mest muligt. I *Boiling Point* gør han det gennem ellipsis. Et eksempel herpå er Kitanos årsag/effekt-ellipsis: I *Boiling Point* ser vi en person køre off-screen på motorcykel – for så at klippe til ham siddende ved siden af en smadret motorcykel. Ved at isolere årsag og effekt forstærkes altså

\* Da Kitano var nygift, ville Beat på radio fortælle, hvor meget han bollede udenom, og efter hans datter blev født, ville Beat smide bukserne og vise sine kønsdele direkte på nationalt tv.

\* Mens Kitano lavede radio på "All Night Nippon", fik han en gruppe fans, der stort set ville gøre alt for ham. De kaldte sig for Gundan og Kitano for "Tono", hvilket samuraier kaldte deres herre. Kitano ville give dem ofte livsfarlige opgaver (som fx at sætte en klokke omkring halsen på en løve i zoo) og deres interne rang blev bestemt af dristigheden af opgaverne. Opgaverne affødte senere ideen til "Takeshi's Castle", der pt. kan ses på Zulu hver tirsdag. Op gennem firserne var de hans konstante følgesvende, og siden hen kom mange af dem i lære under Kitano som komikere. Den dag i dag benytter han stadig mange af dem til biroller i sine film.

\* Grunden til at Kitano begyndte at lave film, var at blive værdsat for sin seriøse side. Men da han gennem 15 år havde været Japans sjoveste mand, kunne dette ikke ske, så længe Beat lurede i kulissen. Således er selvdestruktionen i denne periode faktisk styret af Kitano.

\*\* Ellipsis betegner en udeladelse af tid og/eller handling.

sammenstillingen. I *A scene at the Sea* gør han det direkte modsatte: her udstrækker han tiden og leger med transitionen mellem total- og nærbillede.

Nøglefilmen for denne periode er *Sonatine*,\* som mange anser for at være den første egentlige Kitano-film. Det var filmen, hvor Kitanos mise-en-scene for første gang virkede afslappet, og det var filmen, med hvilken han slog igennem i Europa. Men da den floppede i Japan, følte Kitano, at hans hjemland aldrig ville acceptere ham – uanset hvor god en film han lavede. I raseri over dette lavede han *Getting Any?*: en komedie uden handling, fyldt med så mange absurde situationer som muligt; en film, han i dag betragter som filmisk selvmord.\*\* Selv om Kitano forventede, at *Getting Any?* ville floppe, tog det alligevel hårdt på ham, da den rent faktisk også gjorde det. Var enden nået?

Den 2. August 1994 havde Kitano været ude at drikke. Døddrukken satte han sig op på sin scooter og begav sig hjemad. Han kom ikke langt, for få øjeblikke senere kørte han frontalt ind i en jernbanebum. Han blev indlagt på intensivafdeling med smadret kæbe og kraniebrud. Aviserne skrev side op og ned og spekulerede på, om han nogensinde ville komme tilbage, hvilket imidlertid kun forstærkede hans beslutsomhed. Stadig mærket af uheldet, spillede Kitano med i *Gonin*, og kort tid derefter begyndte han indspilningen af sin næste film, *Kids return*.

Med *Kids return* begyndte Kitano sin anden kunstneriske periode, og filmen var den første af i alt tre film med autobiografisk islæt, hvori Kitano arbejdede med temaerne forsoning og revurdering. Kitano har siden sagt, at uheldet var velsignet. Han havde været så angst for at dø, at han ikke havde kunnet glæde sig over livet. Først efter selv at have set døden i øjnene forstod han værdien af livet. Især hans hovedværk fra denne periode, *Hana-bi*, afspejler denne nye forståelse og sensitivitet. Kitano selv betragter *Hana-bi* som sit mesterstykke, og mange kritikere er af den samme opfattelse. Kitanos navn blev nu for alvor nævnt sammen med de store mestre.\* Han sluttede sin "trilogi" med *Kikujiro*, for endelig at afrunde sin anden periode med gangsterdramaet *Brother*.

Selv om Kitano nu havde kontrol over Beat, og ikke længere lod sig gå på af publikum,\* følte han stadig, at han skulle bevise over for sig selv, at han var en god filminstruktør. Da *Hana-bi* vandt guldløven i Venedig for bedste film, sagde Kitano, "Nu er jeg mester!" Endelig fik han den anerkendelse, han så desperat søgte.

Centralt for anden periode er, at Kitano begynder at smugle personlige motiver, symboler og referencer ind i sine film. Eksempelvis kan nævnes englen, der bliver mere og mere synlig – for i *Kikujiro* at blive et gennemgående symbol og motiv.\*\* Ligeledes kan havet nævnes: Det er et svagt symbol allerede i *A Scene at the Sea* og *Sonatine*, der fra og med *Hana-bi* anvendes i forbindelse med fortællingens "point of no return", hvor personerne tager deres liv op til revision. Den mest personlige reference finder vi dog i *Kikujiro*, der ikke alene bærer Kitanos faders navn, men også behandler Kitanos eget hospitalsbesøg hos sin mor som en karakterbetoning i selve fortællingen.

Efter at have færdiggjort *Brother* fortalte Kitano Tony Rayns, at han mente, at han havde undskyldt sig selv tilstrækkeligt – og at det var på tide at komme videre. Kitano gør derfor op med sig selv og sin hidtidige måde at lave film på i og med *Dolls* og *Zatoichi*. Kendetegnene for begge film er en fordybelse i og redefinering af nye komplekse former. Kitano nærmer sig nu film med en seriøsitet, der afspejler den vej, han har lagt bag sig.

På overfladen synes *Zatôichi* hverken repræsentativ for Kitano generelt eller for hans tredje periode, men dens ligefremhed narrer let. Et eksempel på dens kompleksitet er kampscenerne, hvor Kitano bad sin cheffotograf om at skyde faste og planlagte indstillinger, mens assistenten ville skyde håndholdt og spontant. Kitano benyttede dynamikken mellem disse to forskellige kompositionsformer samt overgangene mellem total og næroptagelser til at understrege

\* Kitano opfattede sine første film som øvelsesstykker. Derfor kaldte han den første film, hvor han følte at have kontrol over mediet, for *Sonatine*, da man opnår en vis færdighed med et instrument ved at spille sonatiner (små sonater, øvelsesstykker).

\*\* På dette punkt har Kitano sammenlignet sig selv med Kurosawa, der efter "Dodes Kaden" også forsøgte at begå selvmord.

\* I sit essay "Equinox Flower" skriver David Kehr således, at "Ozu and the other great Japanese classicists concerned themselves with the sad acceptance of the world full of pain and disappointment; in the Sixties, Oshima and Imamura arrived at an angry rejection of a world now ruled by violence and horror. Kitano, the great equilibrist, balances these two traditions; in *Hana-Bi*, his characters achieve a furious peace."



\* Arbejdstitlen på *Hana-bi* var *Kitano Opus #7*, hvilket er en joke på publikums bekostning, da Kitano hermed ønsker at gøre os opmærksom på, at han forinden havde lavet seks film. Joken er stadig tydelig i form af filmens første billede, som ses ovenfor.

råstyrken i en sværdkamp, der på den ene side er en fastlagt, indøvet stil og på den anden side netop lever i kraft af den frie brug af teknikkerne. Endelig benytter Kitano transition og dynamik til at understøtte karakter og historie.\*\*\* Få lægger mærke til sådanne små nuancer, men for Kitano er de af afgørende vigtighed, og de viser, hvorledes han nærmest bruger mediet, som en jazzmusiker bruger musikken. Redigeringen definerer rytmen.

Mere end blot at være et stilistiske særtræk understreger Kitanos metode i større og større grad, med hvilken detaljeret forståelse for et emne samt med hvilken higen efter originalitet, Kitano konstruerer sine film. Og netop i *Zatôichi* finder man det hidtil mest originale og smukke eksempel på Kitanos metode.

Traditionelt slutter jidai-geki-film (Jidai-geki betyder ordret *periodedrama* og betegner fortællinger, der foregår før 1864) med en festival, hvor bønderne fejrer deres sejr. Da jidai-geki traditionelt er kabuki teater, begyndte Kitano at tænke på shoso-goto (danse drama) og takatsuki (step med traditionelle japanske træsandaler), og ligesom en jazzmusiker ville skabe en motivisk improvisation, afmonterede Kitano de enkelte dele og redefinerede derefter (sammen med sin koreograf Hidobah) såvel den traditionelle festival som shoso-goto og takatsuki.

Modsat traditionel kabuki benytter Kitano sig af scenografien fra musicals\* og indleder det hele med, at frontfigurerne danser traditionel takatsuki, hvor alle stepper samme grundtrin og er iført traditionelle kabuki-masker. Så smides maskerne, og danserne, såvel som koret, stepper nu en variation over grundtrinene, hvorefter danserne enkeltvis improviserer over dem. Til slut forenes de med filmens skuespillere i en eskalerende repetition af grundtrinene. Ganske som i kampscenerne anvender Kitano faste indstillinger til traditionel takatsuki og håndholdt til improvisationerne for til sidst at blande de to former sammen. Dette giver hele kompositionsrytmen en yderligere dynamik og faktisk minder *Zatoichi*, netop pga. denne strukturelle rytme, meget om en musical.

Kitanos iscenesættelsesstrategier er uhyre komplekse og udspekulerede. Han henter gerne inspiration fra sit kendskab til andre kunstarter. I ovennævnte scene er inspirationskilden motivisk jazz, og da jeg talte med Kitano tidligere på året, fortalte han mig, at han arbejdede med idéen om at realisere kubismens idéer i en narrativ struktur. Man kan formode, at han refererer til en sammenknytning af adskillige perspektiver i ét udtryk, men hvorledes han præcis vil forvalte idéen, må fremtiden vise.

Under alle omstændigheder håber jeg at have vist, at *Zatôichi* er alt andet end "fjollede uden det store plot", og at denne beskedne gennemgang af Kitanos virke må medvirke til, at man med nye, friske øjne vil se eller gense hans film.



\*\* Englen anvendes ikke som en kristen reference, men som et symbol på beskyttelse. Efter sin ulykke gav bekymrede fans Kitano små engle, og siden da har han samlet på dem.

\*\*\* I en tidlig scene bliver den uerfarne Hattori, skudt i faste indstillinger, besejret af en ronin, skudt med håndholdt. I den senere store kampscene er Hattori udelukkende optaget med håndholdt kamera. Kitano bruger også denne teknik i slutscenen, hvor traditionel dans bliver skudt i faste indstillinger, mens improvisationerne optages med håndholdt.]



\* I traditionel kabuki optræder kun en håndfuld frontfigurer. I løbet af scenen arrangerer Kitano dog danserne som et orkester med solister og rytmesektioner.

## Faktaboks

David Kehr, "Equinox Flower" in *Film Comment* (Marts/April 1998)

Machiyama Tomohiro, "A Comedian Star is Born" in *'Beat' Takeshi Kitano* (London: Tadao Press, 1999): 105-113.

Interviewet der bliver refereret i artiklen blev foretaget i Rotterdam den 23 Januar, 2004. Dele af interviewet er udgivet på [www.kitanotakeshi.com](http://www.kitanotakeshi.com).

Tony Rayns, engelsk filmskribent og nær ven af Kitano, der var den første som tog Kitano seriøst og sammen med Simon Field fik hans film til Europa. Kitano anser Rayns som den første der forstod ham, og har flere gange siden sagt: "Tony found me first."

For øvrige informationer se mit website:

[www.kitanotakeshi.com](http://www.kitanotakeshi.com)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

.....  
■ 16:9, november 2004, 2. årgang, nummer 9

5