



Bokura wa mo kaerenai ぼくらはもう帰れない

We Can't Go Home Again

Regie: Fujiwara Toshi

Land: Japan 2006. **Produktion:** Compass Films, Tokyo. **Regie, Kamera, Schnitt:** Fujiwara Toshi. **Improvisiert nach Ideen von:** Yamada Tetsuya, Torii Mao, Yamauchi Kazuhiro, Shimoda Atsushi, Takasawa Kurumi, Kato Aya, Kuroda Yufuko. **Originalmusik, Klangkomposition:** Simon Stockhausen. **Songs:** Craft. **Ton:** Kubota Yukio. **Ausstattung:** Ito Katsunori, Oshima Kanji. **Zusätzliche Kamera:** Yamada Tetsuya, Katori Yushin, Oshima Kanji. **Postproduktion:** Alex Wadouh. **Produzenten:** Fujiwara Toshi, Kan Hirofumi, Hirato Jun-ya, Alexander Wadouh.

Darsteller: Torii Mao (Mao), Shimoda Atsushi (Atsushi, der Mann mit der Polaroid-Kamera), Takasawa Kurumi (Kurumi, alias Satsuki), Katori Yushin (Yushin), Yamada Tetsuya (der Stalker), Ito Katsunori (Kawada), Fujiwara Tamaki (Yushins Freundin), Yamauchi Kazuhiro (Kazuhiro), Dougase Masato (Masato), Komuro Kayo (Saeko), Anna (Madame Anna), Nakamura Akemi (Madame Nakamura), Fujiwara Toshi (Filmkritiker).

Format: 35mm (gedreht auf DV-PAL), Farbe, 1:1.85. **Länge:** 111 Minuten, 25 Bilder/Sekunde. **Originalsprache:** Japanisch. **Uraufführung:** 14. Februar 2006, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin. **Weltvertrieb:** Compass Films, 1-3-6 Shimo-Ochiai, Apt. 431 Shinjuku-ku, 161-0033 Tokyo, Japan. Tel. + Fax: (81-3) 5389 0809, email: compass_films@mac.com

Inhalt

Tokyo zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In der extrem bevölkerungsreichen Metropole kreuzen sich auf geheimnisvolle Weise die Wege von fünf jungen Menschen, die alle auf der Suche nach dem Sinn des Lebens sind.

Mao fühlt sich zur Zeit sehr unsicher. Sie arbeitet als Redakteurin in einem Verlag für Filmbücher, aber tagtäglich hat sie das Gefühl, zu wenig zu wissen und zu unerfahren zu sein. Als wäre das nicht schon schlimm genug, gibt es seit kurzem auch noch ein anderes Problem in ihrem Leben: Wohin sie auch geht, fällt ihr ein junger Mann auf, der sie zu verfolgen scheint.

Der Student Yushin arbeitet aushilfsweise in dem Verlag. Er studiert Filmwissenschaft und ist glücklich über diesen Job, durch den er sich der Welt des Films bzw. der Erwachsenen zugehörig fühlt – auch wenn er zur Zeit nur für das Lager zuständig ist. Privat ist er frustriert, weil seine Freundin sich wie ein Kind benimmt und immer zu spät zu den Verabredungen mit ihm erscheint.

Kurumi arbeitet als 'Queen' in einem Sado-Maso-Club, weil sie früher einmal dachte, dass es ihr Vergnügen machen würde, Männer zu schlagen. Seit einiger Zeit aber macht ihr die Arbeit nur noch wenig Spaß. Jedes Wochenende trifft sie sich mit Masato, einem früheren Schulfreund aus ihrer Heimatstadt, in einem Park. Mit ihm erlebt sie keine erotischen Höhenflüge, aber dafür entspannte Stunden. Masato studiert und steht kurz vor dem Examen, weshalb Kurumi ihn für einen Intellektuellen und künftigen Universitätsprofessor hält; doch Masato hat offenbar ganz andere Pläne.

Atsushi hat stets eine Polaroidkamera bei sich und macht Fotos, wo er geht und steht – allerdings nicht von den Orten, die er aufsucht, sondern von seinem eigenen Gesicht ...

Der Regisseur über den Film

Dieser Film entstand als 'kollektive Improvisation' von Laiendarstellern. Jede/r von ihnen spielt eine Figur, die lose auf ihrer/seiner eigenen Persönlichkeit basiert. Die Handlung entwickelte sich aus Improvisationen während der Dreharbeiten, aus dem Reagieren auf die anderen und auf die Umgebung, auf die Realität Tokyos, in der selbst in private Räume wie zum Beispiel Wohnungen permanent Geräusche und Lärm aus dem öffentlichen Raum draußen eindringen. Die meisten Szenen wurden sorgfältig als ungeschnittene Sequenzen komponiert. Mein Wunsch war es, die Atmosphäre im Ganzen einzufangen, als Bruchstück oder Fragment unserer heutigen urbanen Realität, und zu beobachten, wie wir mit ihr zurechtkommen – bzw. sehr oft auch nicht zurechtkommen.

Fujiwara Toshi, Tokyo, Dezember 2005

Interview mit dem Regisseur

Frage: Sie bezeichnen Ihren Film als eine „kollektive Improvisation“. Können Sie Ihr Vorgehen etwas genauer beschreiben?

Fujiwara Toshi: Ich bin kein besonders einfallsreicher Mensch, und ich bin nicht gut im Erfinden von Geschichten. Deshalb habe ich die Menschen, die sich für mein Projekt interessierten, gebeten, ihre jeweils eigene Geschichte mit einzubringen. Diese Geschichten waren die Grundlage für den Film; anschließend vertauschten wir die jeweiligen Protagonisten und beobachteten, was geschah. Allerdings wollten wir nicht die Geschichten selbst verwenden. Was ich brauchte, war eine Reihe von Figuren; diese sollten auf den Persönlichkeiten der Darstel-

Synopsis

Tokyo, at the beginning of the 21st century. In the extremely urbanized contemporary metropolis that is Tokyo, the lives of five young people, each of them struggling to find meaning of their existence, start to cross the paths mysteriously with each other.

Mao feels very insecure these days. She works as an editor in a publishing house that specializes in books on cinema, but every day she feels she doesn't have enough knowledge and experience for her job. Recently, another headache has been added to her already not-so-wonderful life: wherever she goes, she finds the same young man who immediately starts following her.

Yushin, a university student, joins the publishing house as a part-time worker. He studies film and is very happy working here, feeling he has joined the "film industry" (or the adult world), even though his actual job is mostly just maintaining the books in stock. But outside of the job, he is frustrated with his girlfriend, who always behaves childishly and always comes late to their dates.

Kurumi works as a "Queen" in a sado-masochistic club; a profession she took because she felt she enjoyed beating men, but recently she rarely takes pleasure in her work. Every weekend, she goes to a park to meet Masato, an old classmate from her hometown, with whom she seems to find relaxation rather than attraction. Unlike Kurumi, who earns her own living, Masato has continued his studies and now is a graduate student. But though Kurumi innocently considers him an intellectual unlike herself, and a future university professor, doesn't seem not to be exactly what Masato thinks of himself...

Atsushi always carries a Polaroid camera and takes photos everywhere he goes; not of the places he visits, but of his own face...

Director's statement

This film was created as a "collective improvisation" with non-actors. Each participant had only the character loosely based on him/herself, and the stories developed as improvisations during the filming, with the actors reacting to each other as well as to the surrounding environments: the reality of Tokyo where even private spaces like apartments are constantly invaded by sounds and noises from the public spaces outside. Most scenes were carefully composed as continuous, uninterrupted sequence shots. The desire was to capture the atmosphere as a whole; as slices, or fragments, of our contemporary urbanized reality, and to observe how we cope (or very often cannot) with it.

Toshi Fujiwara, Tokyo, December 2005

Interview with the director

Question: You state that this film is "a collective improvisation". Can you explain more about your method?

Fujiwara Toshi: I am not a very inventive person, not good at creating stories or plots. So I asked the people who were interested in my project to bring their own stories.

ler basieren und so die Grundlage für den Prozess der Improvisation liefern. Aber es fällt Menschen schwer, zu erzählen, wer sie wirklich sind. Ich glaube, die beste Art, um jemanden zu verstehen, ist es, ihm oder ihr beim Erzählen eigener Geschichten und Erfahrungen zuzuhören. An der Art des Erzählens kann man viel erkennen. Deshalb diskutierten wir als erstes über die Figuren, stellten Fragen, machten uns gegenseitig auf Widersprüchlichkeiten aufmerksam etc.

Die Idee der kollektiven Improvisation stammt aus der amerikanischen Independent-Szene der sechziger und siebziger Jahre; genauer gesagt hat mich besonders Robert Kramer und die 'Newsreel-Group' (eine in den sechziger Jahren entstandene Gruppierung politisch links stehender Filmemacher, die in engem Kontakt mit der Studentenorganisation 'Students for a Democratic Society'/SDS stand; A.d.R.) inspiriert; ich liebe seine Filme *Ice* (1970) und *Milestones* (1975), weil sie tatsächlich das spezifische Lebensgefühl einer Epoche einfangen und vermitteln, was es heißt, jung zu sein. Auch Paul Morrissey experimentierte in seinen frühen Filmen, die in Andy Warhols Factory entstanden, mit diesen Themen. Und Nicholas Ray arbeitete am Ende seines Lebens mit seinen Studenten an einem kollektiven Improvisationsprojekt, das den Titel trug *We Can't Go Home Again* – daher haben wir den Titel für unseren Film entliehen. Ray stellte jenen Film niemals fertig, und ich habe ihn auch nie gesehen. Obwohl ich seine Arbeit sehr bewundere, bin ich bei diesem Projekt vermutlich mehr von Robert Kramer beeinflusst, den ich gut kannte. Ich war früher Kritiker, und er schlug mir vor, mit ihm gemeinsam einen Film in Japan zu drehen – daraus wurde aber nichts, weil er 1999 plötzlich starb. Er war einer jener Menschen, die mich dazu ermutigten, selbst Filme zu drehen. (...) Die Gespräche mit Robert spielten eine wichtige Rolle bei meinem Entschluss, diesen Film zu realisieren; unter anderem handelt es sich hier um das typische Ergebnis eines 'Wochenend-Drehs' – was meiner Ansicht nach eine sinnvolle Herangehensweise war, da niemand ein Projekt finanzieren wollte, dessen Ergebnis keiner voraussehen konnte. Außerdem habe ich diesen Titel, obwohl er von Ray stammt, für meinen Film gewählt, weil Robert und ich oft über das Thema Heimat gesprochen haben.

Frage: Ist dieser Film ein Versuch, Fiktion und Dokumentarisches zu vermischen? Haben die Improvisationen mit Ihrem Hintergrund als Dokumentarfilmer zu tun?

F.T.: Nein. Es stimmt, dass ich bereits einige Dokumentarfilme gedreht habe, und es stimmt auch, dass dieser Film versucht, so viele Details der Wirklichkeit wie möglich – zum Beispiel der Straßen – aufzugreifen, aber Improvisation an sich hat nichts mit dem Genre Dokumentarfilm zu tun. Obwohl ich im Vorfeld der Dreharbeiten keine einzige Szene schriftlich fixiert hatte, komponierten, ja, choreografierten wir doch einige von ihnen sehr sorgfältig. Wir benutzten nur einfach keine schriftlichen Vorgaben und wussten deshalb so lange nicht, wie die Geschichten sich entwickeln würden, bis wir tatsächlich mit den Darstellern und den Kameras arbeiteten. Alles wurde am Set entschieden – aber das waren immer bewusste Entscheidungen, die sich auf sehr organische Weise ergaben.

Ich glaube, dass die meisten Menschen eine falsche Vorstellung von Improvisation im Film haben. Improvisation heißt nicht, dass man etwas, was sich zufällig vor der Kamera abspielt, einfach abfilmt. Man entscheidet sich für eine bestimmte Situation, und man improvisiert, was darin geschieht. Man probt viel, wiederholt oft, spielt verschiedene Varianten durch, erfindet etwas – so lange, bis eine befriedigende

Then using them as a basis, we mixed the protagonists from each story to observe what would happen. It was not that we were going to use the stories themselves. What I needed was a series of characters, and they should be based on the participants, the actors themselves because they would serve as a basis for the improvisation process. But it is very difficult for people to tell who he/she really is. I believe the best way to understand someone is to listen to him/her telling his/her stories and experiences. One can observe a lot of things through the way they tell stories. So what we first did was to discuss the characters, asking questions, pointing out contradictions, etc.

The idea of collective improvisation comes from the American independents of the '60s and '70s, in my case especially from Robert Kramer and "Newsreel"; I love *Ice* (1970) and *Milestones* (1975), because they really capture a certain feel of the era, and what it means to be young. Paul Morrissey also experimented with that with his early films done at Andy Warhol's Factory. Also, Nicholas Ray at the end of his life was working on a collective improvisation project with his students called *We Can't Go Home Again*, from which we ended up borrowing the title. Ray never completed that film and I never saw it. Though I admire very much Ray's works, I think I'm more influenced by Robert Kramer on this one.

I knew Robert well. I used to be a critic back then, and he proposed that we should make a film together in Japan, which never happened as he suddenly passed away in 1999. He was one of the people who pushed me to move from film criticism to filmmaking (...). The conversations with Robert had a lot to do with my ending up making this film; for instance, this is a typical "weekend filmmaking" movie, which I think was a reasonable way to do it, since nobody would finance a project that is a huge gamble, that nobody could know how it will turn out. Also, I chose this title, though borrowed from Ray, because Robert and I talked a lot about the idea of "home".

Question: Is this film an attempt to mix fiction and documentary? Do improvisations come from your documentary background?

F.T.: No. It's true that I made a few documentaries before, and it's also true that this film tries to incorporate as much as possible details of the reality, for instance, of the streets, but improvisation has nothing to do with documentary. Though I never wrote any scenes, we carefully composed, even choreographed quite a few of them. It's just that we didn't use pre-written stuff, and we had no idea how the stories would develop until we actually worked with our bodies and cameras. Everything was decided on the set, but nevertheless always with conscious decisions, which are made in a very organic manner.

I think people have a misconception about improvisation in films. Improvisation doesn't mean we shoot accidental happenings in front of the camera. We decide on certain situations and we improvise what will happen. Very often we rehearse, we repeat, we try several options, we invent,

Lösung gefunden ist. Ich hatte keine wirkliche Kontrolle über das, was die einzelnen Protagonisten sagten oder taten; das blieb ihnen überlassen. Meine Hauptaufgabe als Regisseur und Kameramann ist es, offen zu sein, genau zu beobachten, herauszufinden, was wirklich interessant ist und wie ich das am besten als Bild festhalte. Nichtsdestotrotz kann ich vorschlagen, dass bestimmte Dinge nicht wiederholt werden sollen, wenn ich sie schlecht finde oder wenn die Szene zu lang und zu langweilig wird. Außerdem ließ ich die Darsteller oft schneller oder langsamer agieren und gab vor, wo sie stehen oder ob sie nach rechts oder nach links gehen sollten – so bekam ich visuell interessantere Bilder. Das war wichtig, denn ich hatte mich von Anfang an für lange Einstellungen entschieden.

Frage: Weshalb die langen Einstellungen?

F.T.: Zum Teil hatte das rein technische Gründe. Natürlich wiederholten wir Szenen mehrmals; die meisten Szenen, die im fertigen Film zu sehen sind, entstanden bei der fünften oder sechsten Aufnahme – aber es wurde niemals ein und dieselbe Sache wiederholt. Mit jeder Aufnahme entwickelt sich die Szene, denn die Darsteller verstehen die Situation und ihren Rhythmus immer besser. Sie fangen an, während der Aufnahme zufällige kleine Geschehnisse aufzugreifen und bereichern damit die Szene. Zwischenschnitte wären hier nicht ganz einfach gewesen, und außerdem hätte ich dadurch viele subtile Nuancen verloren. Hinzu kommt, dass die Darsteller sich bei einer langen, kontinuierlichen Einstellung besser konzentrieren, weil sie diese nicht mittendrin vermasseln können; sie werden sensibler.

Improvisation ist ein organischer Prozess, deshalb war es naheliegend, sich für lange Einstellungen zu entscheiden, in denen Szenen jeweils als Ganzes enthalten sind. Besonders an öffentlichen Orten wie Straßen, Parks etc. hatten wir keinerlei Kontrolle über das, was sich im Hintergrund abspielte. Umgekehrt beeinflusste der Hintergrund, was wir taten. Dadurch vermittelt sich meines Erachtens auch das urbane Lebensgefühl: Die Umgebung ignoriert vollständig, was einem einzelnen Menschen gerade passiert. Die Menschen haben keine Zeit, sich darum zu kümmern oder auch nur zu bemerken, dass ein Mädchen von einem Stalker verfolgt wird.

Ich wollte, dass die Kamera sowohl die Figuren möglichst vollständig erfasse wie auch die Umgebung, die viel mit deren Verhalten zu tun hatte. Es ist ein wenig, als hätte meine Kamera eine Überwachungskamera simuliert, von denen man an einem Ort wie Tokyo so viele sieht. Ich glaube, Coppola experimentierte in ähnlicher Weise in *The Conversation* (1973) und noch mehr in *Der Pate, Teil II* (1974); die Kamera scheint dem Erzählverlauf nicht auf melodramatische Weise zu dienen. Sie fotografiert in erster Linie die Situation als Ganzes. Wir, das Publikum, sollten dazu gebracht werden, die Bilder des Films genau zu betrachten und uns mit einer eigenen Interpretation zurückhalten. Die Kamera zeigt alle Elemente, die nötig sind, um die Figuren zu verstehen, aber sie grenzt sich gegen den (...) primitiven melodramatischen Wunsch ab, sich mit einer Figur zu identifizieren. Vielleicht erfordert das einige Geduld von den Zuschauern, aber letztendlich ermöglicht diese Haltung ein tieferes Verständnis menschlicher Verhaltensweisen.

Obgleich das ursprünglich nicht meine Absicht war, haben die langen Einstellungen, glaube ich, viel mit der Tatsache zu tun, dass der Film sich nicht zuletzt auch mit dem Medium Film selbst beschäftigt: Was ist Kino? Was ist filmisches Erzählen? Und was bedeutet es, in Filmen 'realistisch' zu sein? Diese Fragen wurden für unseren Film zu einem

until it becomes satisfactory. I had no direct control over what each person would say or do; it was up to the actors. My first job as the director-cinematographer is to be open-minded, to observe carefully and find what is really interesting, and figure out how I can best record that as an image. Nevertheless I can suggest they not repeat certain things that I felt were fake, or if the scene becomes too long and boring. Also, I often told them to be faster or slower, giving directions on where to stand, to go to the right, or to the left, for the sake of framing, making it visually more interesting. That was important because from early on I had decided on the long takes.

Question: Why the long takes?

F.T.: Part of the reason is purely technical. For sure we repeated the same scenes; most of the scenes you see in the movie are fifth or sixth takes, but we didn't repeat the same thing. With each take, the scene goes through an evolution as the actors reach a better understanding of the situation and have better grasp of the rhythm. They start picking up whatever coincidences that happen during the take, and use them to enrich the scene. It's not very easy to inter-cut those different takes, and I would have lost a lot of the subtle nuances. Also, with a long continuous take, the actors concentrate more and become more attentive since you cannot mess it up in the middle, and they ultimately become more sensitive.

Improvisation is an organic process, so a long take that captures a scene as a whole was a logical choice. Especially in public places like streets, parks, etc., we didn't have any control over the background. It's more the background influencing what we do. I think it also emphasizes the urban feel; the surroundings ignore totally what is happening to the individuals. People don't have the time to care, or even to notice a girl being followed by a stalker.

I wanted the camera to observe the characters as a whole, as well as the environment that had a lot to do with how they behave. It's a bit like my camera was simulating a surveillance camera that we see so often in a place like Tokyo. I think Coppola experimented with a similar thing in *The Conversation* (1973), and even more so in *The Godfather Part II* (1974); the camera doesn't seem to be serving the narrative in a melodramatic manner. It is primarily just photographing the situation as a whole. We the audience should be more involved in really looking at the picture, and withdraw our own interpretations. What the camera does is to show all the elements necessary to understand the characters, but restrict to itself (...) the primitive melodramatic desire to identify with a character. Maybe it requires some patience from the audience, but ultimately, I think this attitude would allow a better understanding of human behaviors.

Though it was not my original intention, I think the long takes also have a lot to do with the fact that, in the end, the film is also dealing with the cinematic medium itself: what is cinema? What is film narrative? And what does it mean to be "realistic" in movies? It became an important

wichtigen Subtext. Als Bertrand Tavernier den Rohschnitt sah, bezeichnete er ihn als „eine Fabel über das Schöpferische“.

Frage: Das war nicht beabsichtigt?

F.T.: Zumindest nicht von mir! Die meisten meiner früheren Dokumentarfilme handeln von Filmemachern und vom Filmemachen – das war wohl das Naheliegendste für einen ehemaligen Filmkritiker –, und von diesen Filmen über das Thema Film hatte ich irgendwie genug. (...) Aber dann stellte sich heraus, dass viele der jungen Mitwirkenden sich für Kino interessieren. Einige von ihnen studieren sogar Filmwissenschaft. Für den Verlag 'Film Art Publishing', der im Film vorkommt, habe ich früher als Kritiker gearbeitet. Ito Katsunori, der den Chef spielt, war mein Redakteur. Wir brauchten einen Ort, an dem das Mädchen Mao und der Junge Yushin arbeiteten. Katsunori bot uns an, das Büro an den Wochenenden zu nutzen. Das war eine gute Wahl, die den Darstellern half, in ihre Rollen hineinzukommen.

Torii Mao, die die junge Redakteurin spielt, hatte eines Tages die Idee, dass ihre Figur ein Buch über das Schauspielen machen wollte; im Verlauf der Dreharbeiten interessierte sie sich immer mehr für die Schauspielerei, also übertrug sie das einfach auf die Figur, die sie spielte. Sie zwang mich, in diesem Film mitzuspielen! Ich muss zugeben, dass ich so nervös beim Spielen war, dass ich erst verstand, was sie tat, als wir die wunderbare Telefonszene drehten, eine einzige Einstellung von viereinhalb Minuten Länge. Ich liebe diese Szene, weil sie so minimalistisch ist. Außerdem gelingt es Mao tatsächlich, mit ihrem improvisierten Text das gesamte Spiel hinter diesem Improvisationsprozess zu erklären. Dank ihr wurde der Film eine Art Spiegelsaal – er reflektiert den Prozess seines eigenen Entstehens.

Frage: Wie steht es mit den Verweisen auf andere Filme, mit denen Sie so häufig arbeiten?

F.T.: Das ließ sich auch diesmal nicht verhindern, da es mehrere Figuren in dem Film gibt, die in einem auf Filmbücher spezialisierten Verlag arbeiten. Ich wollte keine 'Homage an die Nouvelle Vague' drehen, aber Filme entwickelten sich im Verlauf der Dreharbeiten einfach zum Hauptgesprächsthema. Die meisten werden mehr oder weniger witzig behandelt. Ich glaube, ich sollte mich besonders bei den Fans von Theo Angelopoulos entschuldigen. (...)

Frage: Sind die Schauspieler wirklich Laien?

F.T.: Bis auf zwei hat keiner von ihnen auch nur in einer Schulaufführung mitgewirkt! Deshalb brauchten wir alle viel Geduld – aber nachdem die Dinge ins Rollen gekommen waren, lief alles prima. Wir begannen mit den Dreharbeiten im April, aber das früheste Material, das in der Endfassung enthalten ist, stammt vom Juni. Die meisten Szenen entstanden nach dem August. Sämtliche Szenen im Verlag wurden im Anschluss an jene Szene gedreht, in der Maos Figur sich zur Rache an ihrem Stalker Yamada Tetsuya entschließt. Das war eine schwierige Szene, und ich musste enormen Druck auf Mao ausüben, um sie bis an diesen Punkt zu bekommen. Danach war sie völlig verändert, und ich konnte nichts mehr von dem verwenden, was wir vorher gedreht hatten. Aber das war wunderbar.

Frage: Sie haben also nicht chronologisch gedreht?

F.T.: Ich weiß, dass dies die wichtigste Regel beim Filmemachen ist: Wenn man gute darstellerische Leistungen will, muss man so viel wie möglich chronologisch drehen. Anfangs dachte ich, ich müsste dieser Drehbuch-Regel folgen, aber dann ließ ich es irgendwann sein. Die erste Szene des Films ist in Wirklichkeit die letzte, die wir drehten – und zwar mehr als ein Jahr nach Drehbeginn.

sub-text to this movie. Bertrand Tavernier, when he saw the first rough cut, called it "a fable about creation".

Question: That was not intended?

F.T.: At least not from my part! Most of my previous documentaries were about filmmakers and filmmaking – a natural course for an ex-critic filmmaker to take, I suppose –, and I was sort of fed up with films about film. (...) But then, many of the young people who participated and invested themselves in the characters were interested in cinema. Actually, some of them are film students. And the publishing company you see in the film, Film Art Publishing, is a company I used to write for as a critic. Ito Katsunori, who plays the boss, actually used to be my editor. We needed a place that the girl, Mao, works, and the young boy, Yushin works part-time. So Katsunori proposed that we could use the office for the weekends. It was actually a good choice since I think it served the actors to get more into the characters. Then, Torii Mao, who plays the young editor, got the idea that her character wants to do a book on acting; in the course of shooting, she really got interesting in acting, so she just poured her interests into her character. She forced me to play that annoying film! I have to confess I was so nervous about acting that I didn't realize what she was doing until we shot that fabulous telephone scene, a single fixed shot that lasts for four and a half minutes. I love that scene because it's so minimalist, and also, in her improvised lines, she in fact managed to explain the entire game of this improvisation process. Thanks to her the film became some sort of a hall of mirrors, a film that reflects the process of its own creation.

Question: What about the references to films that you use so frequently?

F.T.: Once again that cannot be avoided since we had several characters working in a publishing house specializing in books on film. It's not that I wanted to do a series of "homage à la nouvelle vague". It's just that movies became one of the main subjects of their conversation. So, most of them are treated more or less as gags. I think I particularly owe an apology to Theo Angelopoulos' fans. (...)

Question: Are the actors really non-professionals?

F.T.: All except two have never even acted in a school play! So it required patience from everybody, but once things started rolling, it was okay. We started to shoot in April, but the earliest footage that remained in the final cut is from June. The majority of the scenes were shot after August. Actually, all the scenes in the publishing house were shot after Mao and Yamada Tetsuya, her stalker, did that reverse scene; when Mao's character starts getting her revenge against her nemesis. It was a difficult scene and I had to exert tremendous pressure just to get that performance out of her. After that, she changed totally, so I could not use any of the things with her that we shot before. But that was wonderful.

Question: So you didn't shoot chronologically?

F.T.: I know that it's the cardinal rule in filmmaking: if you want to have good performances, you must shoot in

Frage: Sie sprachen eben von dem Druck, den Sie auf Ihre Darstellerin ausgeübt haben. Waren Sie als Regisseur freundlich zu Ihren jungen Laiendarstellern?

F.T.: Das müssen Sie sie selbst fragen! Vielleicht war ich hin und wieder sehr grob ... Meistens habe ich sie aber in der Freiheit, die sie hatten, bestärkt und keinerlei psychologische Vorgaben für die Umsetzung einer Szene gemacht. Das hätte auch gegen die Regeln dieses besonderen Spiels verstoßen. (...) Ich denke, wenn ein Schauspieler seine Motivation nicht selbst findet, liefert er auch keine gute Leistung ab. Andererseits hat Kino auch damit zu tun, dass Gefühle künstlich erzeugt werden. Man bringt jemanden zum Weinen und stellt ihn anschließend in einen bestimmten Zusammenhang – schon liegt der Grund, weshalb er weint, im Kontext der Handlung. Das Publikum wird nie erfahren, dass der Schauspieler weint, weil der Regisseur ihn schikaniert hat!

Frage: Tokyo spielt eine wichtige Rolle in Ihrem Film ...

F.T.: Das stimmt. Die einzige Bedingung, die ich den Mitwirkenden stellte, war, dass die Geschichten, die sie in den Film mit einbringen würden, in dieser riesigen Stadt spielen mussten. Da die Dreharbeiten an Wochenenden stattfinden sollten, hätten wir nicht genug Zeit gehabt wegzufahren. Außerdem ist diese Stadt mit dreizehn Millionen Einwohnern ein idealer Ort, um mehrere Menschen, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, einander zufällig oder auch absichtlich begegnen und Beziehungen zueinander entwickeln zu lassen.

Ich glaube nicht, dass das japanische Kino sich bisher wirklich mit dieser Stadt befasst hat – abgesehen von einigen Stummfilmen aus der Zeit vor dem Krieg und von *Tokyo monogatari* (1953), in dem es Ozu gelang, die Schönheit dieser Stadt zu zeigen, ohne sie selbst zu zeigen! Ich wollte immer einen Film über Tokyo machen und darüber, was es heißt, in dieser Metropole zu leben; ich wollte die Vitalität, die Energie der ungeheuren Zahl von Menschen, die hier leben, einfangen – trotz der Einsamkeit, der Entfremdung, der man nicht entkommt, denn im Grunde sind wir von Fremden umgeben. Siebzig Prozent der Menschen hier kommen von woanders her – aus ganz Japan, und inzwischen auch aus ganz Asien. Mit Ausnahme einiger Jahre, die ich im Ausland lebte, bin ich in Tokyo aufgewachsen. Meine Eltern stammen jedoch aus Kobe und Hiroshima. Im Rahmen der nostalgischen Verklärung, die die Medien heutzutage stark betreiben, wird Tokyo meistens entweder als glamouröser (aber letztendlich künstlicher) Ort oder als Ort der Entfremdung betrachtet, an dem man sich nicht heimisch fühlen kann, weil die Heimat woanders ist. Die Japaner hängen im allgemeinen sehr an solchen nostalgischen Betrachtungsweisen; mein Vater beispielsweise, der seit über vierzig Jahren hier lebt, spricht innerhalb der Familie und unter Freunden noch immer seinen Kobe-Dialekt.

Frage: Daher also auch der Titel 'We can't go home'?

F.T.: Ja. Wie schon erwähnt, habe ich mich über den Begriff Heimat früher oft mit Robert Kramer unterhalten, der in New York geboren wurde, aber während der letzten zwanzig bis dreißig Jahre seines Lebens in Europa lebte und sich mit Vietnam stärker verbunden fühlte als mit Europa oder den USA. In seinem Film *Doc's Kingdom* (1987) zum Beispiel wird der amerikanische Arzt, der in Portugal lebt, von seinem Sohn gefragt: „Möchtest du nicht nach Hause zurück?“, und er antwortet: „Nach Hause? Hier bin ich zu Hause!“ Daher stammt der Titel des Films. Ich selbst bin teilweise in Paris aufgewachsen und habe ebenfalls keine Bindung an eine ganz bestimmte Heimat. In der heutigen Welt sind viele Menschen vertrieben und abgeschnitten

continuity as much as possible. I initially thought I had to follow that rule, but eventually dropped that textbook attitude. The first scene you see is actually the last scene we shot, more than a year after we started shooting.

Question: You mentioned you pressured your actress. Were you a nice director to your young non-professional actors?

F.T.: That, you have to ask them! I must have been very harsh sometimes ... In most cases I encouraged their freedom, and I didn't give any psychological directions or suggest any motivation for the scene. That would have broken the rules of this particular game. (...) I think that if an actor cannot find his/her motivation him/herself, then you don't get a good performance. On the other hand, cinema is also about faking emotions. You make someone cry and put him in a certain context, then the reason why he is crying is because of that narrative context. The audience would never know that it was actually because the director bullied that actor!

Question: The city of Tokyo plays an important part in the film...

F.T.: Absolutely. The only condition I imposed on the participants was that whatever story they brought had to take place in this huge city. Because it was going to be a weekend-filmmaking process, we wouldn't have the time to go outside the city. Besides, this huge city of 13 million inhabitants is an ideal place where several individuals who seemingly have nothing to do with each other can cross, or even meet, create relationships.

I don't think Japanese cinema in general has really dealt with this capital, except for some pre-war silent films, and *Tokyo Story* (1953) in which Ozu managed to explain what Tokyo is beautifully, without showing the city itself! I always wanted to make a film about Tokyo, and what it means to live in this metropolis; to capture the vitality, the energy of the huge mass of people living here, in spite of the loneliness, the alienation that one has to feel, that we basically live surrounded by strangers. Seventy percent of the people come from somewhere else – from all over Japan, and now from all over Asia. I grew up here except for some years abroad, but my parents come from Kobe and Hiroshima. And since nostalgia is very much amplified in today's media, Tokyo is basically seen as either a glamorous (but ultimately fake) place, or a place of alienation, a place one cannot feel at home, since "home" is somewhere else. Japanese people in general are very attached to those nostalgic identities, like my father who has lived here for more than 40 years but still speaks in his Kobe dialect with family and friends.

Question: Hence the title "We can't go home"?

F.T.: Yes. As I said I used to discuss the idea of "home" with Robert Kramer, who was born in New York but based in Europe for the last 20-30 years of his life, and who was more attached to Vietnam than both the US and Europe. For instance, in his *Doc's Kingdom* (1987), the American doctor living in Portugal is asked by his son, "Won't you go back home?" and his reply is, "Home? This is my home!"

von ihren ethnischen, kulturellen, religiösen oder nationalen Wurzeln. Besonders in großen Städten wie Tokyo, Berlin, New York, Paris, Taipeh oder Tel Aviv. In Tokyo und Berlin finden sich eher wenige offensichtliche historische Spuren, da beide relativ neue Städte sind, die im Krieg zerstört wurden. Tokyo wurde zweimal zerstört: vom großen Erdbeben 1923 und 1945 durch die Bombenangriffe. Natürlich gibt es Spuren der Vergangenheit, historische Bauten – aber nicht wie in Paris, das insgesamt noch immer sehr vom achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert geprägt ist. Städte wie Berlin und Tokyo sind Orte für vertriebene, entwurzelte Menschen – was oft als etwas Negatives aufgefasst wird; ich sehe das aber nicht so.

Frage: Sie meinen, das sind Orte, an denen man frei ist, an denen man seinen Lebensraum realisieren kann?

F.T.: Nein, nicht zwangsläufig, denn sicherlich bringen Großstädte zahlreiche Probleme mit sich, und das Leben in ihnen ist nicht leicht. Tokyo ist verglichen mit anderen Städten sicher, aber es ist dennoch ein Dschungel. Ich möchte große Städte ganz bestimmt nicht idealisieren, wie das in dem Song *New York, New York* geschieht. Ich würde sagen, es gibt dort mehr Möglichkeiten als in kleinen Gemeinden, aber, erfolgreich sind am Ende nur wenige. Das ist übrigens auch eines der Themen unseres Films (...). Nichtsdestotrotz ist das Thema 'seinen Lebensraum realisieren' wichtig – eine der bekanntesten japanischen Popbands heute heißt *Dreams Come True*. Wir haben uns mit dieser Frage aus einem neuen Blickwinkel zu beschäftigen versucht, und das war wirklich ein Ergebnis von kollektiver Improvisation: „Warum jagen wir einem Traum nach?“ (...) Auch dies hat mit der Idee von Heimat zu tun, von dem Ort, wo man hingehört, und mit der Frage der Identität. (...) Selbstverständlich braucht man als Filmemacher eine gewisse Lust und Leidenschaft, sogar Ehrgeiz; aber man muss extrem besonnen sein, wenn man Klarheit darüber gewinnen will, wofür man sich wirklich interessiert und was man wirklich fähig ist zu tun. Und das kann man nicht allein erreichen.

Frage: Genau das finden die Protagonisten dieses Films am Ende heraus.

F.T.: Ja. Aber noch einmal: Ich habe diese Entwicklung im Film nicht forciert; das waren die Darsteller. Ich habe nur die Möglichkeiten in dem gesehen, was sie taten, und das Ende gefunden. Vielleicht ist die letzte Szene die einzige, die von mir stammt. (...)

Interview: Katori Yushin, Tokyo, Dezember 2005

Biofilmografie

Fujiwara Toshi, geboren am 23. Juli 1970 in Yokohama, wuchs in Tokyo und in Paris auf. Er studierte Filmwissenschaft an der Waseda University, Tokyo, und am Fachbereich Film und Fernsehen der University of Southern California. Bevor er selbst Filme drehte, arbeitete er als Filmkritiker. *WE CAN'T GO HOME AGAIN* ist sein erster abendfüllender Spielfilm.

Filme

2002: *Independence: Around the film Kedma, a film by Amos Gitai* (Dokumentarfilm, 90 Min.). *Shalom – A Weekend in Tel Aviv* (Video, 26 Min.). *Lights of Sainte Philomène* (Video, 7 Min.). 2003: *Tsuchimoto Noriaki: A Voyage to New York* (Dokumentarfilm, 60 Min.). *Walk* (Video, 9 Min.). *da Speech or how 9/11 changed my nation and helped me to turn US against the world* (Video, 7 Min.). 2004: *Fragments: On Amos Gitai & Alila* (Dokumentarfilm, 55 Min.). *Hara Kazuo: A Life Marching On* (Dokumentarfilm, 60 Min.). 2006: *WE CAN'T GO HOME AGAIN*.

That's where the title actually comes from. In my case, I grew up partially in Paris, and don't have any attachment to a particular "home" either. In today's world, many people are displaced and cut off from their ethnic/cultural/religious/national roots. Particularly in big cities like Tokyo, Berlin, New York, Paris, Taipei, Tel Aviv... Tokyo and Berlin don't have too many obvious historical roots on its surface either, as they are relatively new cities, and were once destroyed by the war. In case of Tokyo, twice; the big earthquake in 1923, then the bombardments in '45. There are some reminders, traces of the past, and historical monuments, but not like in Paris where the entire city is still very much 18th or 19th century. These are the places for displaced, "déraciné" people, which is often taken as something negative, but not for me.

Question: You mean, it's a place where you're free, a place to realize one's dream?

F.T.: No, no. Cities certainly involve a lot of problems, and life is not easy. Tokyo is a safer city compared to others, but still it's a jungle. I certainly don't want to glamorize big cities like in that song *New York, New York*. I suppose there are more opportunities than in regional communities, but still, success is very limited. It's actually one of the themes of our film (...) But nevertheless, the theme of "realizing one's dream" is important: one of the most popular pop-music bands in Japan today is called *Dreams Come True*. So we started to take another point of view on the question, and that's really a fruit of collective improvisation. "Why do we chase a 'dream'?" In other words, "Who am I to be obsessed with this 'dream'?" This again goes back to the idea of "home", of the place you belong to, of the question of identity. (...) Of course you need a certain zest, passion, even ambition, but you have to be extremely sober about yourself, and become aware of what you are really interested in, and what you are really able to do. You can't achieve that just on your own, either.

Question: As the protagonists of this film find out, at the end.

F.T.: Yes. But once again, I didn't create that development in the film; they did. I just saw that possibility in what they were doing, and found the ending. Maybe the last scene is the only scene that comes from myself, but the story was already pointing to that ending; the only rational conclusion of the improvisations we did. (...)

Interview: Yushin Katori, Tokyo, December 2005

Biofilmography

Toshi Fujiwara was born on July 23rd 1970 in Yokohama. He grew up in Tokyo and in Paris. He studied cinema at the Waseda University School of Literature in Tokyo and at the University of Southern California School of Cinema-TV. After working as a film critic, he moved to filmmaking. *We Can't Go Home Again* is his fifth film and first fiction.