



Forum Tribute

Okamoto Kihachi

岡本喜八

Dokuritsu gurentai / Desperado Outpost (1959)

Ankokugai no taiketsu / The Last Gunfight (1960)

Jigoku no utage / Procurer of Hell (1961)

Eburiman shi no yuga na seikatsu / The Elegant Life of Mr. Everyman (1963)

Daibosatsu toge / The Sword of Doom (1966)

Nihon no ichiban nagai hi / The Emperor and a General (1967)

Kiru / Kill (1968)

Nikudan / Human Bullet (1968)

Akage / Red Lion (1969)

Der Kihachi-Touch

Schon die Fotografien, die den Regisseur bei der Arbeit zeigen, machen neugierig auf seine Filme. Schlank, leger gekleidet, mit wachen, intelligenten Augen hinter großen Brillengläsern, die wilden Haare gebändigt durch Kopfbedeckungen von beeindruckender Vielfalt, besitzt er die unangepasste Präsenz eines Stars. Vielleicht kein Rebell, gewiss ein freier Geist, auf jeden Fall ungeheuer cool.

1924 geboren, kam Okamoto Kihachi mit siebzehn zum Studium nach Tokyo. Davon überzeugt, in kurzer Zeit zur Armee einberufen zu werden, verbrachte er jede freie Minute im Kino. Im Alter von neunzehn Jahren schloss er die Handelsschule ab und nahm einen Job als Regieassistent bei der Produktionsfirma Toho an, wo er zunächst für Naruse Mikio arbeitete. Als die Filmproduktion kriegsbedingt zum Stillstand kam, wurde er zur Arbeit in einer Flugzeugfabrik abkommandiert. Der Einberufungsbefehl kam erst Anfang 1945, acht Monate vor Kriegsende. Später bezeichnete Okamoto es als „ein Wunder, dass ich den Krieg überlebt habe, denn die Statistik zeigt, dass die Quote der Gefallenen in keinem Jahrgang höher war als in meinem, dem Jahrgang 1924“.

Nach 1945 setzte Toho ihn erneut als Regieassistenten ein, bei Naruse, aber auch bei Taniguchi Senkichi, Makino Masahiro, Honda Ishiro, Kurosawa Akira, bevor Okamoto 1958 seinen ersten Regieauftrag erhielt, die Komödie *All About Marriage*. Ein Jahr später durfte er ein eigenes Drehbuch verfilmen, und das Ergebnis machte ihn berühmt: *DESPERADO OUTPOST* warf einen respektlosen Blick auf den Krieg in China; seine Protagonisten waren keine Helden, sondern korrupte Offiziere, Banditen, Abenteurer und Verrückte.

Mit den von Toho produzierten 'Unterwelt'-Filmen wandte sich Okamoto dem Gangsterkino zu. Der zweite Film in der Reihe, *THE LAST GUNFIGHT*, verlieh auch diesem Genre den 'Kihachi-Touch': Gedungene Killer geben Musical-Einlagen, und Mifune Toshiro als lässiger Polizeidetektiv, der einem rachedurstigen Ex-Gangster beisteht, absolviert Faustkämpfe, als wären es Schwertduelle.

In dem vom Film noir inspirierten *PROCURER OF HELL* setzte sich Okamoto erneut mit Kriegserfahrungen auseinander. Der korrupte Fabrikant, den der kleine Ganove Tobe mit verräterischen Fotos zu erpressen versucht, entpuppt sich als dessen sadistischer Vorgesetzter an der Front. Und als das teuflische Erpresserpaar am Ende sterbend auf dem Asphalt liegen bleibt, lässt Okamotos Inszenierung nicht von ungefähr an ein Schlachtfeld denken.

Ein populäres Genre dieser Zeit waren die 'salariman'-Komödien, die den neuen, westlichen Lebensstil der Mittelklasse reflektierten. Auch diesen drückte Okamoto mit *THE ELEGANT LIFE OF MR. EVERYMAN* nicht nur durch gewagte Choreografie und eine Montage, die originellen Gebrauch von freeze frames machte, seinen Stempel auf. Abermals nutzte er jede Gelegenheit, auf die Wunden des Krieges zu verweisen. Schon wenn sein Sohn im Fernsehen einen amerikanischen Western sieht, ruft das beim Helden Kriegserinnerungen wach. Mit historischen Aufnahmen, satirischen Rückblenden und sogar einer Sequenz im Stummfilmstil verwies Okamoto auf Kriegstraumata.

Warring Clans und *Samurai Assassin* ließen dann Western-Elemente mit dem 'Chanbara'-Genre verschmelzen. Kurosawa hatte das gerade vorgemacht, und auch Kobayashi oder Shinoda trugen dazu bei, das hehre Bild der Edo-Ära, das im 'Jidaigeki' konserviert worden war, auf den Kopf zu stellen. Die ehrenvollen Samurai wurden durch mordlustige, düstere Charaktere ersetzt, die nur Leid und Tod brachten.

The Kihachi Touch

Photographs of the director at work already spark curiosity about his films. Slender, casually dressed, with alert, intelligent eyes behind big glasses, his wild hair constrained by headgear of impressive variety, he has the nonconformist presence of a star. Maybe not a rebel, but certainly a free spirit and definitely incredibly cool.

Born in 1924, Okamoto Kihachi went to study in Tokyo at age 17. Convinced he would soon be drafted into the army, he spent every free minute at the movies. At the age of 19, he completed business school and took a job as director's assistant with the production company Toho, where he initially worked for Naruse Mikio. When World War II brought film production to a standstill, he was assigned to work in an airplane factory. His draft notice did not come until the beginning of 1945, eight months before the end of the war. Okamoto later said, "You could say it's a miracle I survived the war at all, since statistics show that the largest number of people killed were those born, like me, in 1924."

After 1945, Toho hired him again as a director's assistant under Naruse, but also with Taniguchi Senkichi, Makino Masahiro, Honda Ishiro, and Kurosawa Akira, before Okamoto had his first commission, in 1958, to make the comedy *All About Marriage*. One year later, he was able to film his own script, and the result made him famous: *DESPERADO OUTPOST* cast an irreverent gaze at the war in China; his protagonists were not heroes, but corrupt officers, bandits, adventurers, and crazy people.

With the "underworld" films produced by Toho, Okamoto turned to gangster movies. The second film in the series, *THE LAST GUNFIGHT*, lent this genre the "Kihachi touch": hired killers perform musical numbers, and Mifune Toshiro is an easygoing police detective who stands by a vengeful former gangster and engages in fistfights as if they were sword duels.

In *PROCURER OF HELL*, inspired by film noir, Okamoto again addressed the experiences of war. The corrupt factory owner whom small-time crook Tobe tries to blackmail with revealing photos turns out to have been his sadistic commanding officer on the front. And when the infernal blackmailer pair lies dying on the pavement at the end, it is no coincidence that Okamoto's staging recalls a battlefield.

A popular genre of this time was the "salariman" comedies that reflected the new, Western lifestyle of the middle class. Okamoto left his stamp on these as well: in *THE ELEGANT LIFE OF MR. EVERYMAN*, not just with daring choreography and a montage that made original use of freeze frames. Once again, he used every opportunity to point to the wounds of the war. His son watching an American Western on television is already enough to rouse war memories in the hero. Okamoto used historical footage, satirical flashbacks, and even a sequence in the style of silent movies to point to war traumas.

Warring Clans and *Samurai Assassin* then fused elements from Westerns with the "chanbara" genre. Kurosawa had

Die Kritik zielte natürlich nicht allein auf die hundert Jahre zuvor untergegangene Tokugawa-Zeit, sondern mehr oder weniger direkt auf jeden Militarismus. Okamotos *THE SWORD OF DOOM*, eine beängstigend düstere Adaption des populären Romans *Daibosatsu toge* von Nakazato Kaizan, gilt als ein Meisterwerk dieser Tendenz. Obwohl alle früheren Verfilmungen des Stoffes, jeweils in Form einer Trilogie, Kassenschlager gewesen waren, gab Toho den Plan einer Fortsetzung auf, noch ehe der Film in die japanischen Kinos kam. Tatsächlich dürfte dies Okamotos einziges Werk sein, das im Westen erfolgreicher war als in Japan.

Mit dem an die 'Spaghetti-Western' von Leone oder Corbucci erinnernden *KILL* kehrte Okamoto 1968 zum 'Jidaigeki' zurück, ehe er ein Jahr darauf Mifune Toshiro als *RED LION* besetzte, der in den Wirren des Übergangs vom Shogunat zur kaiserlichen Meiji-Ära mit revolutionärem Eifer für die bedrohten Bauern eintritt. 1970 traf Mifune dann in seiner Paraderolle als Yojinbo auf Katsu Shintaros legendären Zatoichi. *Zatoichi Meets Yojinbo* folgten noch weitere Genre-Mischungen, 1995 etwa das in Amerika entstandene Spätwerk *East Meets West*, das einem Samurai durch den Wilden Westen folgt.

In Japan war 1965 unter dem Titel *Japans längster Tag* eine Chronologie der Ereignisse erschienen, die am 15. August 1945 den Zweiten Weltkrieg beendeten. Die Toho-Chefetage beschloss, daraus ein repräsentatives Dokudrama zum fünfunddreißigsten Geburtstag der Firma zu machen. Unter Okamotos Regie führen Mifune Toshiro in der Rolle des Kriegsministers Anami und Ryu Chishu als Premierminister Suzuki eine illustre Riege von Toho-Stars an. Trotz seiner Überlänge und den Zwängen der Prestige-Produktion illustriert der Film nicht nur die These der Vorlage, dass Japans größter Feind in jenen Tagen nicht Amerika gewesen sei, sondern Japan selbst. Okamoto gelang mit *THE EMPEROR AND A GENERAL* auch ein äußerst spannendes Drama über einen bis zuletzt offenen Machtkampf.

Dennoch war der Regisseur mit dem Ergebnis nie glücklich. Es gab die offizielle Geschichte der Kapitulation wieder, nicht die Perspektive, aus der er selbst das Ende des Krieges erlebt hatte. Nur ein Jahr später versuchte Okamoto, seine Produktionsgesellschaft für ein eigenes Drehbuch zu erwärmen, doch Toho lehnte ab. So wurde *HUMAN BULLET* (auch unter dem Originaltitel *NIKUDAN* bekannt) Okamotos erster Film für die unabhängige Art Theatre Guild, auf 16mm-Filmmaterial mit einem minimalen Budget gedreht. Held des satirischen Werks ist ein einundzwanzigjähriger Soldat, der in einer Tonne mit angebundenem Torpedo allein im Pazifik schippert, bereit für den Kamikaze-Einsatz. In fantasierten Rückblenden tauchen wir in seine Gefühlswelt ein und begegnen auch Ryu Chishu wieder, diesmal in der Rolle eines kriegsinvaliden Buchhändlers. „Zusammen ergeben die beiden Filme das ganze Bild“, äußerte Okamoto im Interview mit einem amerikanischen Filmkritiker.

Okamoto Kihachi starb am 19. Februar 2005. Das ganze Bild können die neun von neununddreißig Filmen Okamotos, die das Forum zeigt, schwerlich wiedergeben. Aber sie vermitteln eine Ahnung davon, was den 'Kihachi-Touch' ausmacht: Originalität, Eleganz, Ideenreichtum und Respektlosigkeit vor filmischen Konventionen – das Werk eines Nonkonformisten.

Christoph Terhechte

Eine Retrospektive mit zwölf Filmen von Okamoto Kihachi wurde im November 2006 im Programm des Festivals TOKYO FILMeX gezeigt. Das

just shown how this could be done, and Kobayashi and Shinoda, too, turned upside down the lofty image of the Edo era, which had been conserved in the "jidaigeki". The honorable samurai were replaced by murderous, sinister characters who bring only suffering and death. Of course, the criticism was aimed not only at the Tokugawa period, which had vanished 100 years earlier, but more or less directly at every form of militarism. Okamoto's *THE SWORD OF DOOM*, a frighteningly dark adaptation of the popular novel *Daibosatsu toge* by Nakazato Kaizan, is considered a masterpiece of this trend.

Although all earlier film versions of this material, always in the form of a trilogy, had been box office successes, Toho abandoned the plan of a sequel even before the film arrived at Japanese cinemas. This may indeed be the only work by Okamoto that was more successful in the West than in Japan.

Okamoto returned to the "jidaigeki" again in 1968 with *KILL*, which is reminiscent of the Spaghetti Westerns of Leone and Corbucci. A year later, he cast Mifune Toshiro as *RED LION*, who, with revolutionary ardor, champions the threatened farmers in the confused times when the Meiji Empire replaced the shogunate. In 1970, in his signature role Yojinbo, Mifune then encountered Katsu Shintaro's legendary Zatoichi. *Zatoichi Meets Yojinbo* was followed by more genre mixtures, for example the late, American-made work *East Meets West*, which follows a samurai through the Wild West.

A chronology of the events that ended World War II on August 15, 1945 appeared in Japan in 1965 under the title *Japan's Longest Day*. The executives of Toho Productions decided to turn it into a representative docudrama for the company's 35th birthday. With Okamoto directing, Mifune Toshiro in the role of War Minister Anami and Ryu Chishu as Prime Minister Suzuki head an illustrious troupe of Toho stars. Despite its length and the constraints of the prestige production, the film did more than illustrate the thesis that Japan's worst enemy at the time was not America, but Japan itself. With *THE EMPEROR AND A GENERAL*, Okamoto also created an extremely suspenseful drama about a power struggle whose outcome was not clear until the end.

And yet the director was never happy with the result. The film presented the official history of the capitulation, not the perspective from which he himself experienced the end of the war. Just one year later, Okamoto tried to interest his production company in his own script, but Toho rejected it. And so *HUMAN BULLET* (also known under its original title, *NIKUDAN*) became Okamoto's first film for the independent Art Theatre Guild, shot with 16mm film material and a minimal budget. The hero of the satirical work is a 21-year-old soldier who bobs alone in the Pacific in a barrel with a torpedo attached, ready for his kamikaze mission. In fantasized flashbacks, we plunge into the world of his emotions and also encounter Ryu Chishu again, this time in the role of a bookseller left crippled by the war. "Watching the two films together gives you a complete

'Forum Tribute Okamoto Kihachi' ist eine Veranstaltung in Kooperation mit der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, unterstützt vom National Film Center Tokyo und der Japan Foundation. Die Inhaltsangaben zu den einzelnen Filmen auf den folgenden Seiten stammen von Morimune Atsuko und sind dem Katalog von TOKYO FILMeX entnommen.

Persönliche Befreiung

Interview mit Okamoto Kihachi

Frage: Obwohl Sie sich auch einen Namen als Regisseur von Samurai-Filmen gemacht haben, möchte ich mich hier auf Ihre Kriegsfilme konzentrieren. Warum haben Sie so viele Kriegsfilme gedreht?

Okamoto Kihachi: Jedenfalls nicht aus Gründen der Nostalgie. Ich habe dreieinhalb schreckliche Jahre als Soldat verbracht. Und obwohl die moderne Technologie die Dauer von Kriegshandlungen heute auf Tage beschränkt, bleibt die emotionale Erfahrung der Soldaten die gleiche wie früher. Das wird sich auch nicht ändern.

Frage: Diese emotionale Antwort vermittelt den Eindruck, dass Sie diese Filme als eine Art Mission betrachten. Ist das so?

O.K.: Keineswegs, nichts ist so präventiv wie eine missionarische Motivation. Meine Motivation ist rein persönlich.

Frage: Ihre Kriegsfilme lassen sich in zwei Kategorien teilen: Da sind zum einen die epischen Großproduktionen, die Sie für Toho gedreht haben – zum Beispiel *Gekido no showashi Okinawa kessen* (*The Battle of Okinawa*, 1971). Auf der anderen Seite stehen individuelle Low-Budget-Filme, die Sie selbst finanziert haben wie *HUMAN BULLET* und *Tokkan* (*Battle Cry*, 1975).

O.K.: Ja, die Toho-Produktionen waren sehr kostspielig, pro Film beliefen sich die Kosten auf durchschnittlich vierhunderttausend US-Dollar. Meine eigenen Produktionen kosteten dagegen ein Zehntel dieser Summe. Aber japanische Produktionen können sich kein Budget wie amerikanische Filme – zum Beispiel *The Longest Day* (Regie: Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Darryl F. Zanuck, USA 1962) – leisten. Wir sind gezwungen, die großen Schlachten nicht als Ganzes zu zeigen, sondern lediglich in Ausschnitten. *Okinawa* ist hierfür ein gutes Beispiel: Die gesamte japanische Armee bestand aus fünfzehn Schauspielern, und die amerikanische Gegenseite wurde von der gleichen Anzahl repräsentiert. Sie sehen also, dass ich selbst bei den Toho-Produktionen über sehr beschränkte Möglichkeiten verfügte. Für *HUMAN BULLET* hatte ich nur einen Darsteller, in *Tokkan* zwei. Ich habe immer versucht, das Gesamtgeschehen in Ausschnitten zu zeigen. Wie Sie sehen, ist das Budget in Japan nicht sonderlich ausschlaggebend.

Frage: Hat man Ihnen im Zusammenhang mit den Toho-Produktionen Vorschriften darüber gemacht, wie Sie die Kriegsszenen drehen sollten?

O.K.: Nein, da gab es keine Anweisungen. Man war nur daran interessiert, dass der Film einen Gewinn einspielte und man kein Geld an den Kinokassen verlor. Dies allein bestimmte Inhalt und Form der Toho-Produktionen. Die wichtigste Entscheidung, die die Produktionsfirma traf, bezog sich auf das Genre des Films. Während der Dreharbeiten dann konnte ich mehr oder weniger selbst entscheiden. Mit der Zeit allerdings wurde es immer schwieriger, die thematischen Entscheidungen der Produktionsfirma zu realisieren. *KILL*, ein Samurai-Film mit Mifune, war die letzte der Toho-Produktionen, für die ich bei der Thementauswahl freie Hand hatte. Von 1968 an wurden alle meine

picture," Okamoto said in an interview with an American film critic.

Okamoto Kihachi died on February 19, 2005. The Forum is showing nine of Okamoto's 39 films; that can hardly give a complete picture of his oeuvre, but it provides an inkling of what the "Kihachi touch" is: originality, elegance, a wealth of ideas, and a lack of respect for cinematic conventions – the work of a nonconformist.

Christoph Terhechte

A retrospective with twelve films by Okamoto Kihachi was shown in November 2006 at the TOKYO FILMeX festival. The "Forum Tribute Okamoto Kihachi" is in collaboration with the Deutsche Kinemathek – Museum for Film and Television, supported by the National Film Center Tokyo and the Japan Foundation. The notes on the content of the individual films found on the following pages are by Morimune Atsuko and are taken from the TOKYO FILMeX catalogue.

Personal liberation

Interview with Okamoto Kihachi

Question: Though you're also known as a director of samurai films, I'd like to concentrate on your war films. Why have you made so many?

Okamoto Kihachi: I certainly don't make them out of any nostalgia. I spent three and a half terrible years as a soldier. Yet, even if modern gadgetry shortens future wars to a matter of days, the basic experience of men at war is universal. It will never change.

Question: The emotional tone of your answer suggests that you feel a sense of mission in making this kind of film. Is that true?

O.K.: No, nothing so pretentious as a "sense of mission". My real drive comes from more private concerns.

Question: Your war films seem to fall into two categories: those large, epic productions you did for Toho like *Gekido no showashi Okinawa kessen* (*The Battle of Okinawa*, 1971) and the low-budget, personal ones financed by yourself, like *HUMAN BULLET* and *Tokkan* (*Battle Cry*, 1975).

O.K.: Yes, the ones at Toho were expensive for the time, about US\$400,000. The budget for my personally financed films was one tenth of that. Of course, Japanese cinema simply can't compete with the budgets of American films like *The Longest Day*. We're forced to suggest entire battle scenes by showing small parts of the whole. *Okinawa kessen* is a good example, since the entire Japanese Army had to be represented by 15 actors and the American side by another 15 so even at Toho I was restricted to a rather puny scale. In *HUMAN BULLET* I worked with only one character and in *Tokkan*, I had two. I was trying to convey the whole by portraying a mere part. So actually the budget in Japan doesn't make very much difference after all.

Question: Did Toho lay down any rules or guidelines about how you should portray the war?

O.K.: No, there really weren't any at all. They simply wanted to insure a financial success or rather, avoid losing money

Filme vollständig von der Firmenleitung diktiert. Ich schrieb die Drehbücher für HUMAN BULLET und *Tokkan* zu einer Zeit, als ich noch als Regisseur für Toho arbeitete.

Über das HUMAN BULLET-Projekt haben wir mehr als drei Jahre lang verhandelt – überflüssig zu erwähnen, dass ich den Film am Ende selbst produziert habe. Das Gleiche gilt für *Tokkan*. Einerseits waren die Eigenfinanzierungen meiner Filme ein Albtraum, zugleich aber auch eine persönliche Befreiung.

Frage: Wurden Sie jemals aufgefordert, die Frage der Kriegsschuld in Ihren Filmen zu vermeiden oder den Krieg zu verharmlosen?

O.K.: Nein, wirklich nicht. Nur an eine Einschränkung kann ich mich erinnern: Als ich THE EMPEROR AND A GENERAL drehte, verbot der geheime Kronrat, den Kaiser auf der Leinwand zu zeigen. Wenn mir das ästhetisch nicht vertretbar erschienen wäre, hätte ich die Zusammenarbeit beendet. Aber die Absicht des Films war es, die letzten vierundzwanzig Stunden vor der Kapitulation Japans so authentisch wie möglich zu zeigen. Es war kein Problem, Politiker jener Epoche von Schauspielern darstellen zu lassen, da die meisten von ihnen in der Zwischenzeit verstorben waren und man vergessen hatte, wie sie ausgesehen hatten. Das Gesicht des Kaisers hingegen war allen bekannt. Wenn ich einen Schauspieler die Rolle des Kaisers hätte spielen lassen, wäre die Authentizität des Films ruiniert gewesen. So aber war es mein größtes Problem, den Kaiser ausschließlich in der Totalen zu zeigen, oder nur seinen Rücken oder seine Hände. Um ehrlich zu sein, ich weiß noch immer nicht, ob ich die richtige Entscheidung getroffen habe.

Frage: War das Problem, dass der Kaiser noch lebte?

O.K.: Genau. Wäre es um Kaiser Meiji gegangen, hätte das kaum Aufsehen erregt. Aber der aktuelle Kaiser – das war etwas völlig anderes. Direkt nach Kriegsende wurde der Kaiser, der bis dahin als Gott gegolten hatte, zu einem Normalsterblichen degradiert, zu einem Bürger unter Bürgern und einem einfachen Familienvater. Inzwischen versucht man ihn wieder in seine alte Rolle zu drängen. Es ist seltsam, aber wenn ich den Film einige Jahre früher gedreht hätte, hätte ich den Kaiser zeigen können.

Frage: Befürchtete die Produktionsfirma einen öffentlichen Skandal?

O.K.: In gewisser Hinsicht ja. Ich persönlich glaube zwar nicht, dass es viel Aufsehen gegeben hätte, aber zu entscheiden hatte die Produktionsfirma, und daran musste ich mich halten.

Frage: Wenn Sie *Japan's Longest Day* ohne Einflussnahme hätten drehen können, wäre das Endergebnis dann ein anderes gewesen?

O.K.: Ich glaube, das Problem ist komplizierter: Wenn ich in der Lage gewesen wäre, Entscheidungen zu treffen, hätte ich ein Problem mit der Thematik an sich gehabt. Ich hätte es vorgezogen, einen Film über die ersten Tage des Kriegs zu drehen anstatt über die letzten.

Frage: Hätte ein Film über die ersten Tage dieses Krieges bedeutet, dass Sie die Frage gestellt hätten, wer die Verantwortung für ihn trägt?

O.K.: Wahrscheinlich. Aber das ist nicht unbedingt ein ideologisches Problem. Zum Beispiel konnte der Kaiser zu Beginn des Krieges nicht die Situation kontrollieren, die dann zum Kriegseintritt führte. Aber in der letzten Phase des Krieges beschloss er, Japan vor der totalen Vernichtung zu bewahren. Ohne diese Entscheidung wäre ich vielleicht nicht am Leben. Man könnte also sagen, dass dies die Geschichte ist, wie ich persönlich den Krieg überlebte. Aber das erklärt nicht, wie der Krieg begonnen hat. Ich glaube, die Antwort auf diese Frage

on a flop. That was their sole concern. The company made the big decisions about the kind of film to be made. Once in production, I had a fairly free hand. Of course, as time went on, their decisions became a real headache. KIRU (KILL, 1968), the samurai film with Mifune, was my last Toho film where I was free to choose the subject myself. After 1968, all my films were dictated totally by the company hierarchy. Both HUMAN BULLET and *Tokkan* were written while I was still a director for Toho. I submitted both these scripts and negotiated with Toho about HUMAN BULLET for three years. Needless to say, nothing happened and I ended up financing it myself. The same for *Tokkan*. Financing films on my own was a nightmare, but emotionally liberating.

Question: So you were never instructed to avoid implying anyone's war-guilt, or ordered to portray the war in a less than candid manner?

O.K.: No, not really. Well, I recall one restriction. When I made *Nihon no ichiban nagai hi*, I was told I couldn't show the Emperor on screen because the Keeper of the Privy Seal had sent instructions forbidding it. Of course, if I'd felt that it was aesthetically necessary to show him, I would have quit the project. Still, my purpose was to make a faithful depiction of the events during those 24 hours leading up to Japan's decision to surrender: Having actors portray government officials was no problem because most are dead now and their faces are no longer familiar. But everyone knows the Emperor's face, right? Using an actor for the Emperor would have ruined the effect I was aiming for. My biggest problem was portraying the Emperor through long shots, or by showing only his hands or his back. Frankly, I'm still not sure I did the right thing.

Question: Was the problem simply that the Emperor was still alive?

O.K.: Precisely. If it'd been Emperor Meiji, it would have caused hardly a ripple. But the present Emperor is a different matter entirely. Right after the war, the Emperor, who had long been considered a god, reverted to being a mortal human being, a citizen among citizens, and a familiar one at that. But now there's a tendency to place a distance between him and the people again. So, strangely enough, if I'd made the film a bit earlier, I probably could have put him on screen.

Question: Was the company afraid of public outrage?

O.K.: To some extent, yes. It probably wouldn't have amounted too much, but the company made the rule anyway.

Question: If you had made *Japan's Longest Day* by yourself, would it have turned out differently?

O.K.: Actually, the issue goes deeper than that. If I'd been in complete control, my real problem would have been with the theme itself. I'd rather do a film about the opening days of the war than about the final days.

Question: But wouldn't doing a film about the beginning of the war inevitably put you in the position of implicating someone with war-responsibility?

liegt in der Vergangenheit, hundert Jahre vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. (...)

Peter B. High: *Interview mit Kihachi Okamoto*. In: *Wide Angle; Jahrgang 1, 1977, Nummer 4*

Filme / Films

1958: *Kekkon no subete* (All About Marriage). *Wakai musumetachi* (Young Ladies/Young Daughters). 1959: *Ankokugai no kaoyaku* (Big Boss/Boss of the Underworld). *Aruhi watashi wa* (Someday, I Will/One Day I). DOKURITSU GURENTAI (DESPERADO OUTPOST/Desperate Outpost/Independent Gangsters). 1960: ANKOKUGAI NO TAIKETSU (THE LAST GUNFIGHT). *Daigaku no sanzokutachi* (Bad Boys in University). *Dokuritsu gurentai nishi-e* (Westward Desperado). 1961: *Ankokugai no dankon* (Gangland Bullets). *Kaoyaku akatsuki ni shisu* (Death of the Boss/Big Shots Die at Dawn). JIGOKU NO UTAGE (PROCURER OF HELL). 1962: *Dobu nezumi sakusen* (Operation X/Operation Sewer Rats). *Gekkyu dorobo* (Salary Robber). 1963: *Sengoku yaro* (Warring Clans). EBURIMAN SHI NO YUGA NA SEIKATSU (THE ELEGANT LIFE OF MR. EVERYMAN). 1964: *Aa! Bakudan* (Oh, My Bomb!). 1965: *Samurai* (Samurai Assassin). *Chi to suna* (Fort Graveyard). 1966: DAIBOSATSU TOGE (THE SWORD OF DOOM/Daibosatsu Pass). 1967: *Satsujinkyō jidai* (The Age of Killers/Epoch of Murder Madness/The Age of Assassins). NIHON NO ICHIBAN NAGAI HI (THE EMPEROR AND A GENERAL/The Emperor and the General/Japan's Longest Day/The Longest Day of Japan). 1968: KIRU (KILL). NIKUDAN (NIKUDAN/HUMAN BULLET). 1969: AKAGE (RED LION). 1970: *Zatoichi to yojimbo* (Zatoichi Meets Yojimbo/Zatoichi 20/Zatoichi vs. Yojimbo). 1971: *Gekido no showashi – okinawa kessen* (The Battle of Okinawa). 1972: *Nippon sanjushi: o saraba tokyo no maki* (Japanese Three Fighters: Goodbye, Tokyo). 1973: *Nippon sanjushi: hakata shime ippon dokko no maki* (Japanese Three Fighters: Goodbye, Tokyo). 1974: *Aoba shigereru* (Lush Foliage). 1975: *Tokkan* (Battle Cry). 1976: *Adauchi – sukedachiya – sukeroku*. 1977: *Sugata sanshiro* (New Judo Saga). 1978: *Dainamaito dondon* (Dynamite Bang Bang). *Buru kurisumasu* (Blue Christmas/Blood Type: Blue/The Blue Stigma/U.F.O. Blue Christmas). *Kagaku ninja tai gachaman*. 1979: *Eireitachi no oenka: saigo no sokeisen* (The Last Game). 1981: *Chikagoro nazeka charusuton* (At This Late Date, the Charleston). 1986: *Jazu daimyo* (Dixieland Daimyo). 1991: *Daiyukai* (Rainbow Kids). 1995: *East Meets West* (East Meets West). 2001: *Sukedachiya sukeroku* (Vengeance Is Such A Great Business/Vengeance for Sale).

O.K.: I suppose so. But that's not necessarily an ideological problem. For example, at the beginning of the war, the Emperor couldn't control the events which led us into conflict. But in the final phase, he did press for a decision to prevent the total extinction of Japan. Without his decisive action, I myself might not be alive today. So, you might say it's the tale of how I personally survived the war. Still, this in no way explains how the war began. I believe the roots of the war can be uncovered only by looking all the way back to the period of a hundred years ago.

Peter B. High, "An Interview with Kihachi Okamoto". *Wide Angle 1, no. 4, 1977*