

‘De goede echtgenote, de wijze moeder: de representatie van de vrouw in AUDITION en VISITOR Q van Miike Takashi’

**Marijn van Haaster, 3216977
Eindwerkstuk Taal- en Cultuurstudies
Hoofdrichting Film en Televisiewetenschap
Blok 4, 24/06/2011
Harold Pflug**

Inhoudsopgave

Inleiding (blz. 3)

Theoretisch kader

Methodologie

1. Sociologische structuren (blz 5)

De positie van de Japanse vrouw

De ideale vrouw

Het gezin

2. Miike's VISITOR Q en AUDITION (blz. 9)

Miike Takashi

Audition

Visitor Q

Conclusie (blz 14)

Discussie (blz 15)

Inleiding

Traditioneel speelt de vrouw in horrorfilms het hupeloze slachtoffer. In veel moderne Japanse horrorfilms zijn het juist vrouwen en kinderen die als geesten of monsters voorkomen; bekende voorbeelden hiervan zijn RINGU en JU-ON THE GRUDGE¹. In een aantal films van Miike Takashi zijn het ook de daden van een vrouw die de kijker laat gruwelen; velen verlieten de bioscoopzaal tijdens de laatste scènes van AUDITION². Bij de films van Miike is het echter niet het occulte maar eerder het surrealistische element dat regeert. Door populaire en veelvertoonde Japanse horrorfilms is een algemeen beeld ontstaan van Japanse horror (“J-horror”³) als product van een vaststaande formule die onbeperkt hergebruikt wordt. Toch kan J-horror op veel manieren innovatief, experimenteel en soms satirisch zijn. Miike Takashi is hier een voorbeeld van. Hoewel hij als regisseur apolitiek naar buiten treedt, valt er in zijn extreme films soms juist een sterk politiek standpunt te ontdekken. Opzettelijk of niet, zijn uiteenlopende werk heeft als inspiratie gefungeerd voor een aantal interessante onderzoeken, onder andere naar de relatie tussen geweld en sekseverschillen.

Miike’s VISITOR Q⁴ en AUDITION bevatten beiden een vrouwelijk personage dat binnen het plot een verlossende beslissing neemt die gepaard gaat met extreem geweld. De relatie tussen dit fenomeen en de context van het hedendaagse Japan zou ik graag onderzoeken. Hierbij wil ik letten op de manier waarop de vrouw gerepresenteerd wordt en hoe we hier betekenis aan kunnen geven.

Theoretisch Kader

Om hier achter te komen richt ik mij voornamelijk op sociologische teksten over de veranderingen in de Japanse maatschappij sinds de tweede wereldoorlog. Hierbij concentreer ik me ten eerste op verschuivingen in de familiestructuur en de verandering van de positie van vrouwen in de Japanse maatschappij, maar ook op het ideaalbeeld van de Japanse vrouw zoals dat in de media is neergezet.⁵

Daarnaast bekijk ik de toepasbaarheid van feministische filmtheorie op dit vraagstuk. Om hiervan een goed beeld te kunnen krijgen is Laura Mulvey’s invloedrijke werk “Visual Pleasure and Narrative Cinema” onmisbaar. Mulvey beschouwt hierin vooral de positie van de vrouw in Hollywood, en besteedt hierbij veel aandacht aan de objectivering van vrouwen door de ‘*male gaze*’.⁶ Objectivering en onderschikking van de vrouw is een belangrijk thema binnen de

¹ GRUDGE. Dir Shimizu Takashi. Columbia Pictures, 2004. DVD.

RINGU. Dir Nakata Hideo. Omega Project, 1998. DVD.

² AUDITION(ÔDISHON). Dir. Miike Takashi. AFDF, 1999. DVD.

³ J-horror: Japanse horrorcinema, gemaakt vanaf het einde van de negentiger jaren. Een uitgebreide overpeinzing van het concept J-horror als niet alleen een genre maar zelfs als een beweging, is te vinden in een artikel in de bundel *Horror to the Extreme*. Konoshita, Chika. “The Mummy Complex: Kurosawa Kiyoshi’s *Loft* and J-horror.” *Horror to the Extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*. Eds. Junhee Choi en Mitsuyo Wada-Marciano, Honkong Univeristy Press, 2009.

⁴ VISITOR Q (BUITÂ Q). Dir. Miike Takashi. Alphaville, 2001. Video

⁵ Emiko, Ochiai. *The Japanese Family System in Transition: A Social Analysis of Family Change in Postwar Japan*. Tokio: Yuhikaku Publishing Company, 1994.

⁶ Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen* 16.3 (1975): 6-18.

veranderingen die het postmoderne Japan ondergaat. Verder is Mulvey's psychoanalytische benadering het meest bruikbaar voor het ontdekken van onderliggende patriarchische betekenissen in film. Bij mijn gekozen casussen ben ik niet specifiek op zoek naar 'onbewuste' patriarchische patronen, maar eerder naar kritiek.

Cynthia A. Freeland zet in haar paper "Feminist Frameworks for Horror Films" de representatie van de vrouw in verschillende films uiteen. Hierbij gebruikt ze een alternatief raamwerk voor feministische interpretatie van horror, en stelt dat onder andere theorieën, waaronder die van Mulvey in "Visual Pleasure" problematisch zijn. Freeland's alternatieve theorie wil ik gebruiken om een feministische interpretatie van de films te geven.⁷ Omdat Mulvey en Freeland zich beiden sterk concentreren op horrorfilms uit Hollywood, gebruik ik Jay McRoy's *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*⁸ voor het specifieke karakter van Japanse cinema.

Methodologie

Voordat ik in ga op de films zelf, besteed ik een hoofdstuk aan de sociologische context van de hedendaagse Japanse horrorfilm. Daarbij bespreek ik theorieën omtrent gender en horror, en vooral manieren om dit genre aan maatschappelijke en sociale structuren te koppelen. Daarna bespreek ik Miike's films *VISITOR Q* en *AUDITION* en plaats ik beiden in deze context. Als laatste hoop ik tot een conclusie te komen waarbij ik inzicht kan bieden in de rol van de Japanse vrouw in de hedendaagse J-horror van Miike. Door vooral de focus te leggen op verschillende manieren waarop we de films kunnen interpreteren aan de hand van de maatschappelijke context, hoop ik een onderzoek naar het auteurschap van Miike te vermijden.

Namen van Japanse auteurs en regisseurs vermeld ik op de traditionele manier; eerst de familienaam en dan de voornaam.

⁷ Freeland, Cynthia A. "Feminist Frameworks for Horror Films." *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Eds. Noël Carroll and David Bordwell. University of Wisconsin Press, 1996. 195-218.

⁸ McRoy, Jay. *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*. New York: Rodopi, 2008.

1. Sociologische Structuren

De positie van de Japanse vrouw

Sinds het einde van de oorlog is de sociale positie van de Japanse vrouw aanzienlijk veranderd. Institutionele hervormingen hebben gezorgd voor een gelijke behandeling (bij wet) van mannen en vrouwen. Het onderwijssysteem heeft tevens hervormingen ondergaan, waardoor de jonge generatie een andere kijk krijgt op relaties tussen mannen en vrouwen. In het familieleven is de positie van de echtgenote verbeterd, en vrouwen hebben een grotere en eerlijkere kans op de arbeidsmarkt. Het beeld van de ideale vrouw met als enige verantwoordelijkheden het huishouden en kinderverzorging is niet langer het geaccepteerde Japanse staatsideaal. Ondanks stimulans vanuit de overheid voor het behoud van dit ideaal zorgden linkse partijen, feministen en andere critici ervoor dat er alternatieve visies op vrouwelijkheid bleven bestaan. Toch blijkt uit een opinieonderzoek van Koyama Takashi dat vrouwen ervaren dat 'het principe' van seksuele gelijkheid door velen wordt ondersteund, maar dat dit in de praktijk nog nauwelijks voor veranderingen zorgt.⁹ Koyama beschrijft de positie van de Japanse vrouw in de maatschappij aan de hand van de positie van de Japanse vrouw in het gezin. Het patriarchale karakter van het Japanse gezin zou als basis het feodale systeem hebben, waarbij leenmannen zich dienen over te geven aan de regels van de leenheer. Na de afbraak van het feodalisme bleef in Japan het principe van onvoorwaardelijke trouw aan een vader, de keizer, een model voor de samenleving. Afgezien van de vader is de oudste zoon de enige die ook vormen van autoriteit naar andere familieleden mag uitdragen. De traditionele rol van de vrouw was er echter één van overgave en gehoorzaamheid. In de uitgebreide familie waarin zij terecht kwam na haar trouwen werd zij geacht gehoorzaam en toegewijd te zijn naar haar nieuwe familieleden (vooral de broers en ouders van haar man, die ook in het huis woonden).¹⁰

Sinds de langzame opkomst van het moderne 'kerngezin' is er een voorzichtig begin gemaakt met het verdwijnen van de uitgebreide familie en het traditionele huwelijk, dat vaak door ouders of een tussenpersoon geregeld werd. Het is niet verbazingwekkend dat dit begon in de stedelijke gebieden, maar langzamer veranderd is op het platteland.¹¹

Vanaf het begin van de jaren '70 begon er een vrouwenbeweging op gang te komen in Japan. Deze beweging stond bekend als *uman ribu* (vanuit het Engelse 'woman's liberation'). Hoewel de groep door de media niet serieus werd genomen, nam de beweging politieke standpunten in die eerder nooit door vrouwen werden aangesneden, zoals abortus en verkrachting. Omdat de media de protesten afdeed als 'onvrouwelijk' en de vrouwen neergezet werden als gefrustreerde oude vrijsters, konden mannen deze houding moeiteloos overnemen. De boodschap kwam dus niet goed aan.¹² Een reden dat de vrouwenbeweging niet haar beoogde resultaten boekte was omdat zij zich veelal richtten op het veranderen van sociale codes; het

⁹ Koyama Takashi. *The Changing Social Position of Women in Japan*. Paris: Unesco, 1961. 74.

¹⁰ Gordon, Andrew ed. *Postwar Japan As History*. Berkely: Univ. of California Press, 1993. 322-324.

¹¹ Emiko Ochiai, 58.

¹² Emiko Ochiai, 87.

veranderen van bepaalde wetten was een stap in de goede richting, maar zorgde er nog niet direct voor dat vrouwen in de praktijk anders behandeld werden.¹³

De *uman ribu* richtte zich op de afbraak van de patriarchale familie als instituut, dat de vrouw dwong om een leven te leiden dat puur in het teken van overgave aan het systeem stond. Daarnaast wilden ze af van het beeld van de vrouw als passend in één van de volgende categorieën: de verzorgende moeder of het lustobject. Volgens hen kwam deze polarisatie door het ingebakken idee dat seksualiteit iets onreins is, en niet past bij het ideaalbeeld van de Japanse vrouw. De vrouw hoort haar seksualiteit verborgen te houden achter een facade van sereniteit.¹⁴

De ideale vrouw

Het hedendaagse ideaalbeeld van de Japanse vrouw bevat nog altijd sporen van de diepgewortelde traditionele normen. Dit actuele ideaalbeeld valt goed af te leiden aan populaire vormen van media. In "Images of Women in Weekly Men's Magazines in Japan"¹⁵ beschrijft Ito Kinko hoe de vrouw gerepresenteerd wordt in Japanse stripboeken voor mannen. Na de Tweede Wereldoorlog werden er vanuit het westen stripboeken geïmporteerd, die een grote invloed hadden op de bestaande Japanse strips. De wekelijkse stripbladen waar Ito over schrijft, zijn grofweg te categoriseren in drie soorten; romantiek/fantasy, drama en pornografie. In al deze tijdschriften zijn tekeningen van vrouwen te zien die veel kaukasische kenmerken vertonen: een smalle neus, grote, ronde ogen met lange wimpers, grote borsten, een smalle taille en lange benen. De Japanse vrouw wordt hier neergezet als een westerse (Barbie-achtige) vrouw. Mannelijke personages worden echter realistischer neergezet, zodat de lezer zich hier beter mee kan identificeren.¹⁶

Het onbereikbare beeld van een Japanse vrouw die eruit ziet als een "Miss America"¹⁷ is problematisch. Het staat ver van de realiteit af, want hoewel plastische chirurgie de afgelopen jaren steeds populairder is geworden in Japan, zien de meeste Japanse vrouwen eruit als het tegenovergestelde van de vrouwelijke personages in de wekelijkse stripbladen. Ito stelt dat de vrouwelijke personages met traditionele beroepen (verpleegster, schooljuffrouw) vaak ook het stereotype karakter van een Japanse vrouw hebben. Ze gehoorzamen en steunen de mannen in hun leven. Deze vrouwen zijn echter, ondanks hun sereniteit, wel gepassioneerd en seksueel.

Dit ideaal van tegenstellingen zien we al terug in de visuele cultuur van vlak voor de Japanse vrouwenbewegingen. Emiko schrijft in *The Japanese Family System in Transition* over een advertentie in een Japans vrouwenblad uit 1968.¹⁸ De foto laat een jonge vrouw zien die wordt benaderd door een man. De vrouw is modern gekleed in een korte rok en draagt haar haren gekruld. Haar houding is echter niet zo werelds als haar kleding; ze staat gebogen met haar tenen naar elkaar toe, haar handen ongemakkelijk in vuisten gebald. Ze is wel modern en

¹³ Hunter, Janet. *The Emergence of Modern Japan: An Introductory History Since 1853*. Londen: Longman, 1989. 156.

¹⁴ Emiko Ochiai, 95.

¹⁵ Ito Kinko. "Images of Women in Weekly Men's Magazines in Japan." *Journal of Popular Culture* 7.4 (1994): 81-95.

¹⁶ Ito Kinko, 84.

¹⁷ Ito Kinko, 85.

¹⁸ Emiko Ochiai, 112.

verleidelijk, maar nog steeds erg verlegen als een knappe man op haar af stapt. Emiko stelt dat hier de onderliggende boodschap is dat vrouwen wel sexy zijn geworden, maar alleen om door mannen gekozen te worden. In de jaren die volgden veranderde en moderniseerde het beeld van de vrouw natuurlijk enigszins, maar nog altijd heerst er in de representatie van de vrouw in de Japanse visuele cultuur een tegenstelling tussen provocerende kleding en zeer ingetogen gebaren en lichaamshouding. Het ideaalbeeld van de Japanse vrouw balanceert tussen provocatie en onschuld.¹⁹

Het gezin

Volgens Cynthia Freeland zijn psychodynamische filmanalyses zoals die van Mulvey niet gevoelig voor de diversiteit aan genres binnen de horrorfilm. Daarom zie ik die aanpak, zoals gezegd, niet als volledig voor een onderzoek naar Japanse horror. Of we J-horror als een genre zouden willen zien is de vraag. Toch spreken we over J-horror als het gaat over Japanse horrorcinema vanaf de jaren '90, wat een vrij duidelijke afbakening is.²⁰ Freeland's aanpak richt zich op de historische context en de manier waarop films gender en relaties tussen te seksen weergeven. In het geval van VISITOR Q en AUDITION betreft het films die mogelijk zelf vraagtekens zetten bij relaties tussen de seksen en kritisch zijn naar de maatschappelijke context.²¹ Op deze manier zouden we zelfs kunnen zeggen dat Miike in deze twee films Mulvey's theorieën van onbewuste patronen op de hak neemt door deze rolpatronen om te draaien.

Jay McRoy stelt in zijn boek *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema* dat het niet vreemd is om horrorfilms te bekijken als verwerking van sociale of maatschappelijke angsten.²² Een menselijk lichaam in een horrorfilm kan als metafoor fungeren voor het sociaal-politieke 'lichaam' dat aan allerlei veranderingen onderhevig is. Films waarin fysieke martelingen en amputatie voorkomen kunnen gelezen worden als de verminking van het vertrouwde figuurlijke lichaam.

J-horror kunnen we op die manier zien als een serie van teksten die in verband staan met de 'verminking', of aanpassingen van het hedendaagse Japan. Hierbij kunnen we denken aan verschuivende noties van culturele identiteit en sociale veranderingen in een tijd van globalisering. Zowel het Japanse collectieve bewustzijn als het individuele bewustzijn worden aangetast en aangepast door de invloeden van buitenaf. J-horror is een filmische manier om om te gaan met de onzekerheden van deze tijd; globalisering, de aanhoudende recessie en hiermee een verlies aan optimisme over de toekomst. Het horrorgenre leent zich goed voor het verwerken van deze nationale trauma's, omdat het genre van nature al grenzen en extremen opzoekt.²³

Beelden van amputatie en verminking van het lichaam tonen de onzekerheden rondom de stabiele, vaststaande, 'natuurlijke' Japanse identiteit. De vervaging van de landsgrenzen, het

¹⁹ Emiko Ochiai, 113.

²⁰ Hyland, Robert. "A Politics of Excess: Violence and Violation in Miike Takashi's *Audition*". 198.

²¹ Freeland, Cynthia A. "Feminist Frameworks for Horror Films." *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Eds. Noël Carroll and David Bordwell. University of Wisconsin Press, 1996. 753.

²² McRoy, Jay. *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*. New York: Rodopi, 2008. 28.

²³ McRoy, Jay, 31.

afbrokkelen van de traditionele familiestructuren en de verschuivingen van de verhoudingen op gebied van gender kunnen hier oorzaken van zijn.²⁴

Op verschillende momenten in de geschiedenis heeft Japan het nationalisme omarmd als een middel om de Westerse invloeden te trotseren. Dit is een manier om de tradities en cultuur van een vaststaande groep in stand te houden. Met het vormen van een collectieve, nationale identiteit komt echter vaak het probleem van de onaangepasten binnen de nagestreefde homogeniteit. Dit kan het interne 'socio-politieke lichaam' weer verstoren.²⁵ Op die manier kan ook een 'onaangepast' familielid de gezinsstructuur verstoren, wanneer dit gezin homogeniteit en bijvoorbeeld een traditionele hiërarchie nastreeft. Binnen de hedendaagse Japanse cinema zien we het gezin vaak als thema; niet alleen in de J-horror. Het naoorlogse, optimistische beeld van de patriarchale familie heeft tegenwoordig plaatsgemaakt voor een kritische blik op het hedendaagse gezin. De tekortkomingen van het postmoderne gezin hebben in mindere mate te maken met homogeniteit, maar in meerdere mate met het vinden van stabiliteit en balans in het gezinsleven of huwelijk.²⁶

Het verlangen om ergens bij te horen is een wederkerend thema in de Japanse cinema en ook in Miike's films. De zoon in VISITOR Q wordt bijvoorbeeld hevig gepest, en ook in Miike's luchtige ZEBRAMAN²⁷ is het een vader en een zoon die beiden gepest worden en hierdoor falen. Eenzaamheid is iets beangstigend. Alleenstaanden en alleenstaande ouders zijn door hun situatie eenzaam en hebben het moeilijk; dit zou anders zijn als ze deel uitmaakten van een goed functionerend, traditioneel gezin.

Het 'maken' van een gebroken gezin komt in beide films voor, op verschillende manieren. In AUDITION vinden we een eenzaam individu op zoek naar een vrouw om zijn 'incomplete' gezin te stabiliseren. In VISITOR Q is het de moeder die het ontspoorde gezin weer bij elkaar moet brengen. Op die manier kan men terugkeren naar een denkbeeldig verleden, of juist losbreken van de huidige situatie (VISITOR Q). In AUDITION neemt de mannelijke hoofdpersoon de verkeerde beslissing in zijn zoektocht naar stabiliteit, en is geweld hiervan het gevolg. Vernietiging kan hierin soms de oplossing zijn voor een wedergeboorte.²⁸ Dit kan de wedergeboorte zijn van het stabiele Japanse gezin, waarin een balans tussen vader en moeder van groot belang is. AUDITION en VISITOR Q kunnen wellicht beiden gezien worden als verwerkingen van sociale angsten die gaan over de afbraak van het traditionele gezin, of zelfs de traditionele Japanse samenleving. In het volgende hoofdstuk ga ik dieper in op beide films.

²⁴ McRoy, Jay, 40-41.

²⁵ McRoy, Jay, 47.

²⁶ Iles, Timothy. "Families, Fathers, Film: Changing Images from Japanese Cinema." *Japanstudien* 19. (2010): 194.

²⁷ ZEBRAMAN, Dir. Miike Takashi. Bingo Y.K. 2004. DVD.

²⁸ McRoy, Jay. *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*. New York: Rodopi, 2008. 42.

2. Miike's VISITOR Q en AUDITION

Miike Takashi

Japane filmstudio's nemen de afgelopen jaren steeds minder risico's. Hierdoor werden studiofilmmakers beperkt in hun creativiteit en maakten op die manier plaats voor onafhankelijke filmmakers die niet door de studio's werden beperkt. Deze onafhankelijke films braken met de conventionele aanpak van de studio's, en zijn sterk onderhevig aan de persoonlijke smaak en stijl van de regisseur. Zo is Miike begonnen met films maken die direct op video uitkwamen. Dit zorgde voor veel creatieve vrijheid en de mogelijkheid tot het maken van radicale of politieke films, die vervolgens vaak internationaal succesvol werden.²⁹

AUDITION – de verlossing van de vrouw

AUDITION wordt geschaard onder het horrorgenre, hoewel het eerste gedeelte van de film aanvoelt als een drama met een komische noot. Weduwnaar Aoyama is na zeven jaar alleenstaand vaderschap toe aan een nieuwe echtgenote. Deze moet wel voldoen aan een aantal eisen: ze moet intelligent, mooi, goedgemanierd en zelfstandig zijn en het liefst nog een creatief talent hebben. Om het proces wat te versnellen plant hij op aanraden met een vriend een auditie voor een vrouwelijke hoofdrol in een film die er nooit zal komen. Uit de meisjes die hier op af komen zal hij zijn perfecte vrouw kiezen. Zijn keuze valt op de aantrekkelijke Asami, die alles lijkt te zijn waar hij om heeft gevraagd. Ze is bescheiden, beleefd en ze lijkt al snel afhankelijk van hem. Hun relatie is echter gebaseerd op Aoyama's leugen, en zoals later blijkt is Asami ook niet eerlijk geweest. Uiteindelijk loopt dit uit op een tergende marteling, waarbij Asami wraak neemt op Aoyama.

Het overlijden van Aoyama's vrouw maakt een einde aan wat een stabiel gezin leek te zijn. Aoyama en zijn zoon zijn op elkaar aangewezen, maar hoewel het ze redelijk goed af lijkt te gaan mist er duidelijk iets. Ze worden geholpen door een goede vriendin, die af en toe voor de twee kookt en het huishouden doet. Meerdere keren wordt er in de film genoemd dat een man zonder vrouw uitgeput zal raken. Hieruit kunnen we afleiden dat een gezin zonder moeder of een man zonder vrouw weinig waard is, ook al zou het gezin in 'incomplete' vorm gelukkig zijn. Zoals Aoyama's beste vriend in de film zegt: *"Everybody in Japan is lonely."*³⁰ Zijn wens om niet langer alleen te zijn is te groot.

In het plot zien we dat hoewel het traditionele Japanse gezin inmiddels in het verleden ligt, het 'kerngezin' in het hedendaagse Japan toch de maatstaf vormt in de homogene maatschappij. Het verlangen hiernaar is sterk genoeg voor Aoyama om via deze immorele manier aan een goede echtgenote te komen.

²⁹ Nakata Hideo in: Hyland, Robert. "A Politics of Excess: Violence and Violation in Miike Takashi's *Audition*". Choi, Jinhee en Mitsudo Wada-Marciano, eds. *Horror to the extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*. Hongkong: Hongkong U.P.I, 2009. 200.

³⁰ AUDITION(ÔDISHON). Dir. Miike Takashi. AFD, 1999. DVD.

Het geweld in AUDITION staat in verband met Asami's wraak, wat eigenlijk haar wraak op alle mannen lijkt te zijn. Tijdens de marteling van Aoyama benadrukt ze dat mannen allemaal hetzelfde zijn. De in haar jeugd misbruikte Asami is slachtoffer en dader tegelijk. De man die haar in haar jeugd misbruikte heeft alleen in haar fantasieën geboet voor zijn daden. Aoyama en haar eerdere slachtoffer(s) zijn voor haar de belichaming van de 'slechte' man. Dit gevoel van rechtvaardiging van Asami's daden kunnen we ook afleiden aan het feit dat meerdere keren het idee van de 'heldin' naar voren komt in de film.

In *The Cinema of Japan and Korea* noemt Tom Mes dat Audition vooral buiten Japan ontvangen werd als film met een feministische inslag. Wanneer we het plot lezen kunnen we dit begrijpen: de manipulatieve manier waarop Aoyama aan zijn nieuwe vrouw komt wordt hem in de slotscène betaald gezet door het slachtoffer hiervan.³¹

Miike ontkent zelf dat AUDITION op die manier bedoeld is. Het karakter van Aoyama is ook niet dat van een eenzijdige seksist. Daarbij is het karakter van Asami ook niet dat van een puur onschuldig slachtoffer. Aanvankelijk neemt zij de rol aan van de ideale Japanse vrouw: onderdanig, sereen en subtiel sensueel. De tegenstelling van haar onschuld en haar sensualiteit komen overeen met het ideaalbeeld dat Ito Kinko schetst. Tijdens de eerste shots waarin Asami verschijnt is zij maagdelijk wit gekleed, jong en extreem beheerst. Ze is een slachtoffer, in haar jeugd misbruikt, en benadrukt steeds haar eenzaamheid. Aoyama is zeer onder de indruk, maar zowel zijn vriend als zijn overleden vrouw (in Aoyama's droom) voelen dat er iets mis is.

Ook in de eindscène blijft Asami's voorkomen sereen, terwijl ze extreem gewelddadige handelingen uitvoert. Deze sterke tegenstelling zouden we kunnen zien als een uitvergroete versie van de advertentie die Emiko Ochiai beschrijft in *The Japanese Family System in Transition*. Daar is het uiterlijk van de vrouw modern en enigzins sensueel, terwijl haar lichaamstaal doet denken aan een schuchter schoolmeisje. Asami's uitstraling is nog steeds bescheiden en meisjesachtig, terwijl haar handelingen wreed zijn. Rustig steekt zij naalden op pijnlijke plekken en gebruikt ze kaasdraad op een inventieve manier.

Het lichaam van de verlamde Aoyama wordt bewerkt door lange naalden en zijn voet wordt afgesneden ("You can't go anywhere without your feet."³²). Met zachte, geruststellende stem beschrijft ze haar handelingen. De penetratie van het lichaam met de naalden en het afhakken van de voet kunnen zien als verbeeldingen van het afstoten van huidige Japanse sociale structuur. In "Families, Fathers, Film: Changing Images from Japanese Cinema"³³ stelt Timothy Iles dat film van vlak na de oorlog de crisis rondom de familiestructuur veelal wijtte aan kinderen die ongehoorzaam en ondankbaar waren tegenover de ouders. Ouders fungeerden hier vaak als toegewijde beschermers van hun kroost. In hedendaagse Japanse cinema wordt de kritiek op het Japanse gezin echter geconcentreerd op de ouders. De vader wordt gepresenteerd als een hardwerkende, emotioneel onbereikbare 'salaryman'³⁴ die geen

³¹ Mes, Tom. "Odishon/Audition." *The Cinema of Japan and Korea*. Ed. Justin Bowyer. Londen: Wallflower Press, 2004. 199-204.

³² AUDITION(ÔDISHON). Dir. Miike Takashi. AFDL, 1999. DVD.

³³ Iles, Timothy. "Families, Fathers, Film: Changing Images from Japanese Cinema." *Japanstudien* 19. (2010): 189.

³⁴ Iles, Timothy. "Families, Fathers, Film: Changing Images from Japanese Cinema." *Japanstudien* 19. (2010): 189.

verantwoordelijkheden neemt voor zijn gezin. Het lichaam van deze doorsnee 'salaryman' dat aan het einde verminkt wordt kunnen we zien als metafoor voor de noodzaak van de vernietiging van de houding van 'gemiddelde' Japanse man. Aoyama kiest zijn vrouw niet op een sociale, gelijkwaardige manier, maar via een weg die bij zijn werk hoort en niet bij een privéleven.

Asami is geen onschuldig slachtoffer en het gaat hier ook niet om een horrofilm in het 'rape revenge' genre. Toch valt er een feministische betekenis aan de film te geven. Robert Hyland schrijft in "A Politics of Excess: Violence and Violation in Miike Takashi's AUDITION" dat we de film beter kunnen lezen als een feministische allegorie. Mes gaat er vanuit dat het geweld in de film tot de realiteit behoort, terwijl Hyland meent dat we de gewelddadigheden moeten zien als een projectie van de mannelijke angsten op de vrouw. Aoyama's schuldgevoel, op verschillende plekken gesuggereerd in de film, komt tot uiting in een angst voor Asami. Aoyama heeft Asami misleid en neemt afstand van zijn overleden vrouw. In plaats dat Asami's daden een correctie zouden zijn van het onrecht dat haar is aangedaan, worden Asami's leugens en geweld gecreëerd door Aoyama, als gevolg van zijn eigen schuldgevoel en angst.³⁵

Op die manier kunnen we de film bekijken als commentaar op de daden van Aoyama: namelijk het objectiveren van vrouwen. De eerste keer dat hij Asami belt voor een afspraak, denkt zij nog steeds dat ze kans maakt op de filmrol en zou zij dus niet kunnen weigeren. De manier waarop zij zichzelf presenteert is als het ideaalbeeld van de Japanse vrouw; het feit dat zij anders blijkt te zijn dan ze zich voordoet geeft aan dat dit ideaalbeeld onbereikbaar is. Een man die uit een groep getalenteerde vrouwen zijn echtgenote kan uitkiezen, die vervolgens gehoorzaam, afhankelijk en oneindig sereen is niet langer een uitgangspunt. Zo lijkt de ongelijkwaardigheid in de film gepresenteerd te worden als iets verachtelijks.

VISITOR Q – de verlossing van de familie

Ook in VISITOR Q geeft Miike een speciale rol aan een vrouw. Daarin komt een mysterieuze vreemdeling terecht bij een disfunctioneel gezin. De chaos van dit verziekte huishouden wordt vastgelegd op video. De moeder is prostituee en verslaafd aan heroïne. De zoon slaat zijn moeder, en wordt zelf belaagd door kinderen uit de buurt die vuurwerk op het huis afschieten. De vader van het gezin is de controle verloren en misbruikt zijn dochter. Hij gedraagt zich niet als verdediger van het gezin, maar legt alleen vast wat er gebeurt. Hij probeert met de camera het verval van de Japanse cultuur vast te leggen en tentoon te stellen, maar hierdoor exploiteert hij in feite zijn eigen familie. Daarbij verricht hij zelf ook de meest verdorven handelingen, die ook allemaal vastgelegd moeten worden.

Het gezin in VISITOR Q is ontspoord. De redenen hiervoor staan allemaal indirect in contact met de vader. Ten eerste heeft hij in de openingsscène betaalde seks met zijn dochter. Hij negeert het feit dat zijn vrouw wordt geterroriseerd door zijn zoon, en ook dat zijn zoon in elkaar wordt geslagen door anderen. Hij is alleen bezig met zijn werk, televisiejournalistiek, en is verder

³⁵ Hyland, Robert. "A Politics of Excess: Violence and Violation in Miike Takashi's *Audition*". Choi, Jinhee en Mitsudo Wada-Marciano, eds. *Horror to the extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*. Hongkong: Hongkong U.P.I., 2009. 203-218.

absent als vader. De onbekende bezoeker "Q" neemt op een vreemde manier de vaderrol over, nadat hij de vader aan het begin van hun ontmoeting met een steen tegen zijn hoofd heeft geslagen. Door fysiek contact creëert hij een band met de zoon, en later met de moeder.

Om zijn baan te behouden probeert de vader het verval van zijn eigen gezin vast te leggen. Hij neemt hierdoor afstand van de situatie en neemt geen verantwoordelijkheid voor wat er gebeurt. Hij communiceert nauwelijks met zijn gezin, maar deelt zijn gevoelens openhartig met een denkbeeldig publiek via de microfoon en de camera die hij continu op zak heeft. Hij vraagt het publiek hoe hij zich zou moeten voelen nu zijn gezin vernietigd wordt, maar kan niet reageren op de gebeurtenissen. Het medium staat tussen hem en de buitenwereld in.³⁶

Moeder Keiko trekt zich eerst zo min mogelijk aan van haar omgeving en ondergaat al het geweld lijdzaam. Ze loopt angstig door het huis, wachtend op een pak slaag van haar zoon, en besteed veel tijd met het camoufleren van haar littekens voor de spiegel.

In de slaapkamer van Miki omhelst "Q" Keiko van achteren en laat haar zien dat haar borsten nog lacteren. Hiermee hervindt ze haar seksualiteit na de afstompende seks met betalende klanten en de teleurstellende bedprestaties van haar man. Naast een seksuele herleving is dit ook de herontdekking van haar moederschap. Deze ervaring werkt revitaliserend; Keiko verandert in een actiever persoon. Als haar zoon haar een kom hete soep naar het hoofd smijt omdat hij weer een scène schopt wordt dit pas echt duidelijk. Ze komt terug in de keuken met een mes en een komkommer, snijdt de komkommer in stukken en werpt dan het mes in de richting van haar zoon. De komkommer zou kunnen wijzen op een fallussymbool, dat nu vernietigd wordt; een uitvergroete verbeelding van het einde van het onderdrukte bestaan van de moeder. Het mes komt ten slotte in de richting van de tweede 'autoriteit' in het gezin, de zoon.

Ze realiseert zich dat ze een 'gewone vrouw' is, niet speciaal of zielig. Zij is een vrouw, en wel de moeder van dit gezin. Ze neemt haar rol als actieve verzorger weer op zich. Als haar man is vast komen te zitten in het lijk van zijn buitenechtelijke geliefde, snelt ze te hulp en voor het eerst communiceren de twee met elkaar. De vader is verbaasd over haar plotselinge levendigheid en competentie. Als een hecht team vermoorden vader en moeder de pestkoppen van hun zoon. De zoon zelf, liggend in de plas moedermelk die zijn moeder in de keuken heeft achtergelaten, bedankt "Q" voor zijn komst. Hij vertelt hem dat hij vanaf nu weer gaat studeren. Later komt "Q" de verloren dochter tippelend opstraat tegen. Hij slaat met een steen op haar hoofd, waarna ze terug naar huis keert. Huilend van geluk ziet ze bij thuiskomst dat haar vader aan haar moeders borst zuigt, en kruipt erbij: de hereniging van het gezin is compleet en alle gezinsleden zijn verbonden door de moedermelk. De melk staat hier symbool voor de liefde en het respect dat een familie met elkaar hoort te delen, maar waar dit gezin niet meer toe in staat was zonder een competente moeder- en een vaderfiguur.

Hoewel in de film gesuggereerd wordt dat het de vader's verantwoordelijkheid is dat zijn gezin goed functioneert, verandert er pas echt iets als Keiko haar moederschap en seksualiteit

³⁶ Iles, Timothy. "Families, Fathers, Film: Changing Images from Japanese Cinema." *Japanstudien* 19. (2010):200.

herontdekt. De ontmoeting met 'Q' maakt dat Keiko zich bewust wordt van haar moederlijke instincten. De laatste scène geeft een expliciet beeld van de helende kracht van moederliefde. Wanneer we kijken naar de doelen van Japanse vrouwenbewegingen als *uman ribu* en hun effecten, merken we dat het erkennen van de vrouwelijke seksualiteit in deze tijd misschien nog problematisch kan zijn. Een vrouw is een verzorger of een lustobject, niet beide. In VISITOR Q zien we een moeder die juist door haar seksualiteit haar moederschap herontdekt. Dit zijn twee kanten van de vrouw die nodig zijn voor de redding van haar huwelijk en haar gezin. Het losbreken uit een onwenselijke situatie is soms alleen mogelijk door destructie van het bestaande. VISITOR Q laat zien hoe vernietiging en geweld de verlossing van de dysfunctionele familie kan zijn. In zijn artikel "Lower Depths, Higher Aims: Death Excess and Violence in *Irreversible* and *Visitor Q*." noemt Thomas R. Britt dit aspect: "Miike uses a disintegrating household to indict a Japan that is in a dangerous flux and in need of an apocalyptic restoration."³⁷ Deze apocalyptische oplossing komt inderdaad bij het slot van de film, wanneer moeder Keiko de leiding neemt om op gewelddadige wijze een einde te maken aan de vernietiging van haar gezin. Ondanks de extreme en grafische beelden, is de herontdekking van Keiko's moederschap de oplossing voor Kiyoshi's probleem, en daarmee misschien voor een groter maatschappelijk probleem: de tekortkomingen van de hedendaagse Japanse familie.

In zowel AUDITION als VISITOR Q vinden we mannelijke hoofdpersonen die op verschillende manieren aan het stereotype beeld van de Japanse man voldoen, welke problematisch zijn voor de balans in huwelijk en gezin. In VISITOR Q zien we een man die opgaat in zijn werk en zo het welzijn van zijn gezin uit het oog verliest, en in AUDITION zien we een werkende man die het "te druk heeft" om op een normale manier een vrouw te ontmoeten. De vrouwelijke hoofdpersonen in beide films hebben een actieve en beslissende rol, in tegenstelling tot de mannen. Deze omkering van vaststaande rollenpatronen neemt de ongelijkwaardigheden tussen de seksen in hedendaagse Japanse maatschappij op de hak.

³⁷ Britt, Thomas R. "Lower Depths, Higher Aims: Death Excess and Violence in *Irreversible* and *Visitor Q*." *Cinephile* 5.1 (2009): 13-18.

Conclusie

Het ideaalbeeld van de Japanse vrouw heeft haar wortels in het traditionele familiesysteem, waarbij zij als gehoorzame, toegewijde verzorger optreedt. De vrouwenbewegingen in Japan vochten in de jaren '70 voor meer rechten voor vrouwen, maar deze werden maar weinig serieus genomen. Zij richtten zich op de afbraak van het patriarchaat en van het tweeledige beeld van de vrouw als lustobject of verzorger. Freeland en Mulvey richtten hun theorieën op de onbewuste patriarchische structuren in films, waarbij objectivering en onderschikking van de vrouw verborgen ligt. In AUDITION en VISITOR Q is zeker sprake van objectivering van vrouwen. In AUDITION neemt een man een objectiverende rol in door vrouwen te keuren, en in VISITOR Q komt de 'objectivering' naar voren in de vorm van incest, necrofilie en prostitutie.

De vrouwelijke personages in beide films nemen echter uiteindelijk een actieve rol in. De representatie van de vrouw in J-horror staat vaak in het teken van tegenstellingen. Onschuld en provocatie, sereniteit en sadisme liggen dicht bij elkaar en er ligt weinig tussen in.

VISITOR Q kunnen we beschouwen satirische kritiek op de structuur van de hedendaagse Japanse familie, waarin weinig communicatie en het negeren van elkaars tekortkomingen de ondergang van het gezin betekenen. Naast de cruciale rol van de vader, die zijn verantwoordelijkheid moet nemen door sociaal en communicatief aanwezig te zijn voor zijn gezin, is ook de moeder een stuwende kracht in de weg naar hun verlossing. Zij neemt pas het heft in handen als de bezoeker, die een vaderrol inneemt, haar erop wijst dat ze een vrouw is: seksueel, en een moeder. Hierbij komen dus de twee vrouwelijke eigenschappen samen waarvoor de *uman ribu* vecht: het beeld van de vrouw als verzorger en seksueel wezen tegelijk. De moeder in het hedendaagse gezin kan haar gezin redden door haar vrouwelijkheid te erkennen; en dan wel alle aspecten hiervan. Dit maakt dat de film, ondanks de destructieve aard, wel hoop geeft voor de toekomst.

In AUDITION wordt een beeld geschetst van een stereotype Japanse man, die op een objectiverende en gemakkelijke manier zijn nieuwe vrouw uitkiest. Hij stelt zich hier als man boven zijn toekomstige partner, van wie wel verwacht wordt dat zij perfect is. Zijn passieve en hypocriete gedrag wordt afgestraft door sadistische martelingen, toegediend door het vrouwelijke hoofdpersonage. Hieruit blijkt dat de ideale vrouw kan niet op deze manier bereikt worden, en dat het ideaalbeeld dat de Japanse man van een vrouw heeft te ver van de realiteit af staat.

Veranderingen en verschuivingen binnen de sociale structuur van de Japanse samenleving kunnen de achterliggende drijfveer zijn voor de patronen in de genoemde films. In beide films zien we het lichaam voorkomen als metafoor voor het 'natuurlijke' hedendaagse Japan. In AUDITION zien we de voetamputatie van de de doorsnee 'salaryman' en in VISITOR Q de verminking van lichamen van vrouwen en kinderen. Geweld en vernietiging werken in de beide verhalen verlossend. Het feit dat de apocalyptische ontknopingen van beide films door vrouwelijke personages worden aangestuurd geeft een kritische benadering aan van traditionele rollenpatronen.

Discussie

Miike Takashi heeft zelf nooit enige politieke betekenis aan zijn werk toegekend. We moeten ook in acht nemen dat hij veelal films regiseert naar aanleiding van scripts van uiteenlopende (soms beginnende) schrijvers. In hoeverre hij hieraan iets veranderd heeft is niet inzichtelijk, dus de kans bestaat dat de kritische lading in zijn films te maken hebben met de schrijvers en inderdaad minder met de regie van Miike. Het zou interessant zijn om aan de hand van meer titels van Miike te achterhalen of er een lijn valt te vinden in zijn selectie van de scripts. Dit onderzoek was echter expliciet gericht op het vinden van mogelijke interpretaties van de films naar aanleiding van de context, en niet op de films als auteursteksten.

Wat de context betreft zou ik mij goed kunnen voorstellen dat een Japanse onderzoeker tot andere conclusies zou komen bij soortgelijke analyses van deze twee titels. Helaas ben ik niet bekend met (vertaalde) teksten van Japanse auteurs over dit onderwerp: vrouwen in Japanse cinema. De theoretische basis van zowel Mulvey als Freeland zijn sterk gericht op westerse cinema, en een Aziatisch georiënteerde feministische filmtheorie zou meer inzicht kunnen bieden.

Bibliografie

- AUDITION (ÔDISHON). Dir. Miike Takashi. AFDF, 1999. DVD.
- Britt, Thomas R. "Lower Depths, Higher Aims: Death Excess and Violence in *Irreversible* and *Visitor Q*." *Cinephile* 5.1 (2009): 13-18.
- Choi, Jinhee en Mitsudo Wada-Marciano, eds. *Horror to the extreme: Changing Boundaries in Asian Cinema*. Hongkong: Hongkong U.P.I, 2009.
- Emiko, Ochiai. *The Japanese Family System in Transition: A Social Analysis of Family Change in Postwar Japan*. Tokio: Yuhikaku Publishing Company, 1994.
- Freeland, Cynthia A. "Feminist Frameworks for Horror Films." *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Eds. Noël Carroll and David Bordwell. University of Wisconsin Press, 1996. 743-763.
- Gelder, Ken, ed. *The Horror Reader*. New York, Routledge, 2000.
- Hyland, Robert. "A Politics of Excess: Violence and Violation in Miike Takashi's *Audition*".
- Hunter, Janet. *The Emergence of Modern Japan: An Introductory History Since 1853*. Londen: Longman, 1989.
- Ito, Kinko. "Images of Women in Weekly Men's Magazines in Japan." *Journal of Popular Culture* 7.4 (1994): 81-95.
- Iles, Timothy. "Families, Fathers, Film: Changing Images from Japanese Cinema." *Japanstudien* 19. (2010): 189-206.
- Koyama, Takashi. *The Changing Social Position of Women in Japan*. Paris: Unesco, 1961.
- McRoy, Jay. *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*. New York: Rodopi, 2008.
- Mes, Tom. "Odishon/Audition." *The Cinema of Japan and Korea*. Ed. Justin Bowyer. Londen: Wallflower Press, 2004. 199-204.
- Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16.3 (1975): 6-18.
- Thomas, J.E. *Modern Japan: A Social History Since 1886*. New York: Longman, 1996.
- VISITOR Q (BIJITÂ Q). Dir. Miike Takashi. Alphaville, 2001. Video.
- Yukichi, Fukuzawa. *Fukuzawa Yukichi on Japanese Women: Selected Works*. Tokio: Univ. of Tokyo Press, 1988.
- ZEBRAMAN. Dir. Miike Takashi. Bingo Y.K. 2004. DVD.