

Gevaar uit het Oosten

Geestverschijningen in Japanse horrorfilms

Claudia Rumondor



Universiteit van Amsterdam
Media en Cultuur

Claudia Rumondor
0105589
Bachelorscriptie Media en Cultuur
Universiteit van Amsterdam, 7 juni 2004
Begeleidster: Franca Jonquiere

Clusiuslaan 309
1504 HA Zaandam, Nederland
+31 (0)75 - 6350894
Claudia.Rumondor@student.uva.nl

INHOUD

<u>1. Inleiding</u>	1
<u>2. Theorie</u>	2
2.1 Abjectie	3
2.2 Gaze	5
<u>3. De Films</u>	8
3.1 RING EN RING 2	
3.1.1 Het verhaal	8
3.1.2 Analyse	10
3.2 RING 0: BIRTHDAY	
3.2.1 Het verhaal	14
3.2.2 Analyse	15
3.3 JU-ON / THE GRUDGE	
3.3.1 Het verhaal	19
3.3.2 Analyse	22
3.4 KAKASHI / SCARECROW	
3.4.1 Het verhaal	25
3.4.2 Analyse	26
<u>4. Conclusie</u>	29
<u>5. Literatuurlijst</u>	21
<u>6. Afbeeldingenlijst</u>	32
<u>7. Filmlijst</u>	32

1. Inleiding

Sinds de jaren negentig van de vorige eeuw is er een opleving van Japanse horrorfilms waar te nemen. RING (Japan: Hideo Nakata, 1998) werd in eigen land zeer goed ontvangen en bleef ook in Hollywood niet onopgemerkt. De remake van RING (THE RING. USA: Gore Verbinski, 2002) vestigde de aandacht op een nieuwe stroom Japanse horrorfilms naar het westen. In veel van deze Japanse films is er sprake van één of meerdere geestverschijningen. Al deze geesten worden uitgebeeld als mensen; niet als monsters of als zombies, maar als zielen met een wil. Maar waarom worden deze geesten zo verbeeld? Staan zij misschien symbool voor iets groters, iets dat verder gaat dan het product film? Kortom: *wat is de functie van de geestverschijningen in Japanse horrorfilms?*

Deze vraag hoop ik te beantwoorden aan de hand van een analyse van een vijftal recente, Japanse horrorfilms: RING, RING 2, RING 0, JU-ON en KAKASHI. Om de hoofdvraag te beantwoorden, zal ik eerst de geestverschijningen op zichzelf analyseren. Omdat er relatief weinig literatuur is te vinden over Japanse horrorfilms zal ik me bij het beantwoorden van deze subvraag voornamelijk baseren op enkele westerse theorieën. Deze theorieën zal ik aanvullen met mijn eigen theorie over en interpretatie van de geestverschijningen in de films. Juist omdat er nog niet veel is geschreven over Aziatische horrorfilms hoop ik met deze scriptie een zinnige bijdrage te leveren aan het onderzoek naar dit steeds populairder wordende genre.¹

In de tweede paragraaf van deze scriptie zal ik de gebruikte theorieën uiteenzetten. Vervolgens zal ik per film een samenvatting geven, gevolgd door een analyse aan de hand van de voorgaande theorieën. Ten slotte zullen de analyses met elkaar in verband worden gebracht, in de hoop tot een algehele conclusie te komen.

¹ Voor meer informatie over geestverschijningen in westerse films, zie ook: Latour, Ibrahim. *Emancipatie van de geest: een cognitief onderzoek naar de verschijningsvorm van de geest in de hedendaagse horrorfilm*. Scriptie. Universiteit van Amsterdam: Faculteit der Geesteswetenschappen, Film- en Televisiewetenschap, 2001.

2. Theorie

Om de geestverschijningen in de films te analyseren zal ik gebruik maken van een aantal theorieën. Bij het bekijken van de films vielen mij twee dingen aan de verschijningen in het bijzonder op: de geesten zijn vrijwel altijd vrouwelijk en hun ogen zijn van groot belang. Met name deze twee kenmerken zal ik gaan analyseren. De twee hoofdtheorieën die ik daarvoor gebruik, zijn gebaseerd op Barbara Creeds en André Loiselles denken over *abjectie* en Laura Mulveys *gaze*. Daar waar nodig zal ik deze theorieën zelf aanvullen of veranderen.

Laten we ons eerst afvragen wat een geest nou eigenlijk is. *Wolters' Ster Woordenboek* zegt hierover:

geest *m* –en 1 onstoffelijk, denkend, voelend en willend deel vd mens; 2 levensbeginsel in de mens, ziel: *de* ~ *geven* sterven; 3 geheel van ideeën, gevoelens van bepaalde personen, volken, tijden enz.: *in iems* ~*handelen* volgens zijn bedoeling; 4 scherpzinnigheid, esprit; 5 persoonlijk, onstoffelijk wezen *de Heilige Geest* de derde persoon vd Goddelijke Drieënicheid; 6 schim, spook²

Zoals hierboven staat beschreven is een geest iets heel paradoxaals. Het is iets onstoffelijks en onzichtbaars, maar kan wel leven in een persoon. Tegelijkertijd kan een geest ook een schim of een spook zijn. Deze laatste definitie heeft een enge, macabere betekenis, terwijl de geest ook wordt geassocieerd met iets goddelijks. Alleen in zijn betekenis van schim of spook is de geest stoffelijk en zichtbaar. In de films zal blijken dat de geestverschijningen zich inderdaad wel degelijk stoffelijk gedragen. In tegenstelling tot in westerse spookfilms zoals *13 GHOSTS* (USA: Steve Beck, 2001) worden de geesten in deze Japanse films veel stoffelijker verbeeld. Ze zijn niet doorzichtig en zweven vrijwel nooit. Dit maakt ze op een bepaalde manier minder bovennatuurlijk en meer menselijk. Toch is er een verschil tussen deze geesten en zombies. Anders dan zombies zijn de verschijningen in de films namelijk denkend, voelend, willend en hebben ze een bewustzijn. Ik zou de geest in de Japanse horrorfilm vooralsnog dan ook willen definiëren als een *niet-onstoffelijk* (is dus stoffelijk noch onstoffelijk!), *denkend, voelend en willend deel van de persoonlijkheid nadat het organisme is gestorven*.

² Ster Woordenboek 1994.

2.1 Abjectie

Barbara Creed stelt dat mannen vaak angst hebben voor vrouwen. Dit zou komen door het sekseverschil, waar mannen zich altijd van bewust zijn. Om die reden zijn er veel films die geen mannelijk maar een vrouwelijk monster presenteren. In haar boek *The monstrous-feminine* verbindt Barbara Creed de vrouw daarom aan abjectie.³ Abject is eigenlijk alles wat vies is, alles waarvan wij als kind leren dat het niet goed is en wat we moeten onderdrukken. Daarbij gaat het vooral om lichamelijke afscheidingen, zoals bloed, urine, slijm en pus. De vrouw heeft het vermogen om te baren, iets wat in Creeds ogen één van de meest abjecte handelingen is. Hoewel we walgen van het idee van de geboorte, willen we volgens Creed eigenlijk allemaal terug naar de fase van de baarmoeder, omdat het daar warm en veilig was. Horrorfilms spelen met dit gegeven van abjectie en doorbreken taboes: we mogen de gorigheid die erin tentoongesteld wordt niet zien, maar we genieten ervan als we het wel doen.⁴ In zijn essay 'Theories of the horror film: from the abject to CGI' zegt André Loïselle er het volgende over:

“The real power of the abject is that it is not only repulsive but it is also profoundly attractive because it has its origins in the pleasures of early infancy, when the child enjoyed a state of plenitude in perfect union with its mother. During this time, the child has perception of its body as having no clear boundaries, fragmented, and merged with the environment around it. At the same time, this is very pleasurable because there is an impression of complete sensual fulfilment - the infant is kept warm, is fed and is all around completely comfortable. It is a sense of plenitude.”⁵

Loïselle bevestigt hier dus dat abjectie ook veel aantrekkingskracht heeft. Maar hij gaat verder. Er is namelijk een punt in het leven van een klein kind, waarop “this passive pleasure”⁶ wordt verstoord. Dit kan op twee manieren. Ten eerste in wat Loïselle *the mirror stage* noemt, wanneer het kind zichzelf voor het eerst bewust is van haar gelijkenis of zijn verschillen met de moeder.⁷ De tweede manier is wanneer de vader moeder en kind uit elkaar haalt en het kind dwingt om zelfstandig te leven en het comfort van de moeder los te laten.⁸ Op het moment dat het kind zich hiervan bewust wordt, gaat het op zoek naar een manier om de breuk met de moeder acceptabel te maken. Dit lukt door de moeder (en de vrouw in het algemeen) vanaf dan als iets angstaanjagends te zien.⁹

³ Creed 1993.

⁴ Creed 1996: 42.

⁵ Loïselle 2004: 3.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Loïselle 2004: 4.

⁹ Ibid.

Omdat alle Japanse horrorfilms die ik behandel als belangrijkste geestverschijning een vrouw hebben, gebruik ik Creeds en Loisesles theorieën van de *monstrous-feminine* en haar abjectie zoals hierboven beschreven. Naast bloed, slijm, pus en al die andere lichaamssappen, zou ik in het geval van de Japanse geestverschijningen echter graag een abject onderwerp willen toevoegen: lange, zwarte haren. Alle geestverschijningen worden gekenmerkt door lange, zwarte haren die het gezicht voor een groot deel bedekken. Net als bloed, slijm en andere abjecte dingen, groeien haren uit het lichaam. Samen met botten is het haar het enige dat na de dood van een lichaam overblijft. Ik denk dat de haren juist om die reden zo prominent aanwezig zijn. Ze bevestigen het niet-onstoffelijke van geestverschijningen, omdat ze - in tegenstelling tot het vlees - zelfs na de dood als iets tastbaars blijven bestaan. Dat maakt haren ook meteen luguber en is voor mij een reden om ze bij het rijtje van abjecte dingen te scharen. Verderop in deze paragraaf behandel ik ook de ogen, die in alle films een belangrijke rol vervullen. Zonder uitzondering worden de ogen in de films bedekt door het haar. Het haar is misschien het beste een soort scheidslijn tussen mens en niet-mens te noemen, want zodra het haar van de geestverschijning opzij gaat, zien we de ogen van de geest en kijken we in de ziel van de *monstrous-feminine*.

Creeds benadering en mijn aanvulling van het vrouwelijk abject zijn echter niet voldoende voor de geestverschijningen in Japanse horrorfilms. André Loïselle drukt het probleem van de geestverschijning het beste uit:

“The horror does not emerge from our cognitive belief that a character is harmful, it emerges from our very inability to make sense of the monster. [...] It is neither abject nor clean, neither an image nor an object; neither a ghost nor a zombie.”¹⁰

In het geval van geestverschijningen kunnen we namelijk niet verklaren wat het monster precies is. Creed gaat in haar theorie uit van stoffelijke monsters: zombies, vampiers, wraakzuchtige vrouwen. Daarbij noemt ze in één adem ook geesten, maar Loïselle citeert terecht R.A. Gilbert:

“The ghost story is supernatural: it is truly the dead who return, and there is no place for the rational explanation by nature or by artifice. Nor is there place for “raw head and bloody bones”; the stories must work by understatement, subtly impressing the reader of spectator with a horror of the spirit.”¹¹

¹⁰ Loïselle 2004: 11.

¹¹ Gilbert in Loïselle 2004: 8.

Deze films bevatten inderdaad geen bloederige, wandelende lijken. Ze bevatten geen zombies, maar geesten met een ziel.¹² Loïselle noemt geesten onstoffelijk en stelt dat dat wat abject is, per definitie stoffelijk is. Bloed, pus en slijm zijn allemaal tastbare stoffen. Als een geest onstoffelijk is, kan deze dus geen tastbare stoffen afscheiden; dan kan de verschijning niet abject zijn. Bovendien zegt Stephen Teo in zijn boek *Hong Kong Cinema*:

“... the ghost invariably being a woman, usually one who has died as a victim of injustice. The fact that the ghost is always beautiful usually implies that she was a victim of a love that went wrong.”¹³

Om die redenen is het volgens Loïselle zo dat “horror films that feature Ghosts do not and should not rely on a sense of the abject.”¹⁴

Zoals ik net echter beschreef, zijn de geesten in de Japanse films die ik behandel niet-onstoffelijk. Ze zijn noch stoffelijk, noch onstoffelijk, “nor abject nor clean”¹⁵, zoals Loïselle concludeert. Geesten zijn van alle *monstrous-feminine* het meest ambigue, omdat ze dood zijn en toch leven; onstoffelijk zijn, maar toch waar te nemen; omdat ze gedoemd zijn voor altijd anderen te doen lijden en daar zelf onder lijden. Het zal blijken dat de verschillende geestverschijningen dan weer als abject kunnen worden gezien, dan weer als *clean* en mooi. De ambiguïteit van de geesten moet in acht worden genomen bij het analyseren van de geestverschijningen in de films. Daarom zal ik de geestverschijningen de ene keer abject noemen, maar de andere keer juist als niet abject bekijken. Dit is vaak afhankelijk van de manier waarop de verschijningen in beeld worden gebracht. De constante twijfel tussen abject en niet-abject; tussen menselijk en niet-menselijk, maakt het voor de kijker spannend. Het gaat om het onverklaarbare van de geestverschijning.

2.2 Gaze

Het andere belangrijke kenmerk van de geesten in de films, zijn de ogen. Levende mensen knipperen ongeveer tweeëntwintig keer per minuut. De geesten knipperen niet met hun ogen. Ze staren in een schijnbaar eindeloze blik voor zich uit. Maar ook hier is er weer sprake van een zekere ambiguïteit. De ogen tonen geen enkel spoor van leven, zijn hol en starend. Tegelijkertijd lijken ze wel gebeurtenissen in de omgeving waar te nemen en zijn hun blikken doelgericht en dodelijk. Barbara Creed verwijst in *The Monstrous-feminine*

¹² Fowkes in Loïselle 2004: 8.

¹³ Teo 1997: 221-222.

¹⁴ Loïselle 2004: 8.

¹⁵ Loïselle 2004: 11.

naar Medusa, die met haar blik een ieder die haar aankeek in steen veranderde.¹⁶ De geesten in de films lijken inderdaad allemaal in meer of mindere mate over deze *Medusa's gaze* te beschikken.

In haar boek *Lessen van Hitchcock* noemt Patricia Pisters de feministische theorie van Laura Mulvey, die spreekt van de *male gaze*.¹⁷ Film zou mannelijke verlangens vervullen. Dit kan op twee manieren gebeuren: via voyeurisme en via narcisme. Hierover zegt Pisters:

“Cinema is natuurlijk bij uitstek een voyeuristisch medium waarin we via de blik toegang hebben tot werelden die anders voor ons gesloten zouden blijven. [...] De andere vorm van plezier en verlangen die wordt aangesproken [...] heeft te maken met Lacans spiegelstadium: film presenteert ons met ideale ego's waar de toeschouwer zich mee kan identificeren [...]”¹⁸

Volgens Mulvey is het probleem met deze twee manieren van kijken, dat ze alleen toegankelijk zijn voor de man - die kijkt -, terwijl de vrouw bekeken wordt.¹⁹ De vrouw wordt hierdoor in de cinema een lustobject voor de man. Daarmee stelt Mulvey dat cinema bij uitstek bedoeld is voor mannelijk publiek:

“The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.”²⁰

Vervolgens problematiseert Mulvey haar theorie door te verwijzen naar Freud en Lacan, die menen dat de vrouw signifier is voor *lack*, gemis van de penis, en seksueel verschil.²¹ Zoals we in 2.1 al zagen, wordt de vrouw al in een vroeg stadium van de jeugd tot iets angstaanjagends gemaakt. Dit doet het kind om eventueel verschil van zijn moeder te compenseren of om de scheiding van de moeder door de vader te verklaren. Vrouwen zouden volgens Freud en Lacan castratieangst oproepen bij de man.²² Het probleem is nu dat de vrouw het lustobject op het witte doek is, maar dat de mannelijke kijker ondertussen ook angst voor de vrouw heeft. De twee manieren om deze angst te

¹⁶ Creed 1993: 151.

¹⁷ Mulvey in Pisters 2001: 136-140.

¹⁸ Pisters 2001: 136.

¹⁹ Pisters 2001: 137.

²⁰ Mulvey in Pisters 2001: 137.

²¹ Ibid.

²² Pisters 2001: 137.

overkomen zouden fetisjisme en sadistisch voyeurisme zijn.²³ Over het laatste zegt Pisters dat deze manier gekenmerkt wordt door de dominantie van de man, dat wil zeggen, dat de mannen in de films uiteindelijk altijd de vrouw overwinnen.²⁴ In de Japanse geestfilms wordt juist met dit sadistisch voyeurisme en de angst voor de vrouw gespeeld. De geesten in de films zijn veelal van vrouwen die door een man de dood in zijn gejaagd. Hier heeft de man dus macht over de vrouw. Maar in de films zelf zijn het de geestverschijningen van de vrouwen die de macht hebben over de mannen. Ondertussen zeggen deze films wel dat de vrouw blijkbaar pas sterker is dan de man, wanneer zij over iets bovennatuurlijks beschikt. Tot slot zegt Pisters over fetisjisme:

“Fetisjisme in de cinema betekent vaak dat een deel van het vrouwenlichaam, bijvoorbeeld de voeten of benen, de handen of schouders in close-up in beeld worden gebracht.”²⁵

Het is opmerkelijk dat in de Japanse horrorfilms juist de ogen heel prominent in beeld zijn. Lange tijd zien we de ogen van de geesten zelfs helemaal niet, en wordt de spanning opgebouwd tot het moment waarop we ze te zien krijgen. Wat er hier gebeurt, is dat de vrouwelijke geestverschijningen de *Medusa's gaze* projecteren op de *male gaze*. De vrouw staart terug naar de man. En uit onderstaande analyses zal blijken dat dat vaak uitermate confronterend is.

²³ Pisters 2001: 137.

²⁴ Pisters 2001: 138.

²⁵ Pisters 2001: 137.

3. De films

3.1 RING en RING 2

RING (Japan: Hideo Nakata, 1998) is zoals gezegd de film waarmee de opmars van de Japanse horrorfilm naar het westen begon. Gebaseerd op het boek van Suzuki Kôji en aanvankelijk begonnen als televisieserie was deze in Japan zo populair dat er al gauw een film verscheen. Vervolgens kwamen er nog twee sequels en een prequel en volgden er nog remakes van de eerste film voor de Koreaanse en de Amerikaanse markt.²⁶ Voor deze scriptie zal ik me beperken tot RING, RING 2 en RING 0. Omdat RING en RING 2 eigenlijk één verhaal vormen, zal ik deze twee achter elkaar samenvatten en daarna analyseren. Vervolgens neem ik RING 0 apart.

3.1.1 Het verhaal

RING

Het verhaal van RING begint met twee tienermeisjes, Tomoko en Masami, die tijdens een logeerpertijtje discussiëren over een legende. Een jongen zou tijdens een vakantie op het eiland Izu een videoband hebben bekeken waarop heel vreemde beelden te zien waren. Aan het eind van het filmpje verscheen er een enge vrouw die verklaarde dat hij nog een week zou leven. Precies een week na het bekijken van de band overleed hij. Ook Tomoko is met een drietal vrienden naar Izu geweest en heeft een rare videofilm bekeken. Maar het is maar een legende en Tomoko maakt er zelfs grapjes over. En dan overlijdt ze nog diezelfde nacht. Masami is hier getuige van en wat ze zag, was blijkbaar zo afschuwelijk dat ze sindsdien in een gekkenhuis verblijft.

Tomoko's tante, een alleenstaande moeder en journaliste, Reiko genaamd, is toevallig bezig met een televisiereportage over de populariteit van de legende over de videovloek onder tieners. Wanneer ze verneemt dat haar nichtje en de drie vrienden waarmee Tomoko naar Izu is gegaan allemaal op dezelfde nacht zijn overleden, begint Reiko te vermoeden dat er misschien wel echt zoiets bestaat als een vervloekte videoband. Ze besluit op onderzoek uit te gaan en komt al gauw terecht in het vakantiehuisje in Izu, waar Tomoko en haar vrienden verbleven. Daar vindt ze inderdaad een mysterieuze videoband die ze meteen bekijkt. Op de band staat een heel kort filmpje met allemaal rare, onsamenvangende beelden van krioelende mensen, nagels, een spiegel met het beeld

²⁶ <http://www.mandiapple.com/snowblood/theringcycle.htm>

van een knappe jonge vrouw, en eenzelfde spiegel daarnaast met het beeld van een meisje met lang zwart haar, het woord 'sada', een wijzende man met een zak over zijn hoofd. Als de video is afgelopen gaat vrijwel meteen de telefoon en zegt een stem aan de andere kant dat Reiko nog maar een week te leven heeft.

Reiko neemt de videoband mee naar huis en laat een kopie hiervan aan haar ex-man Ryuji zien. Samen beginnen zij nu een gevecht tegen de klok om zichzelf, maar vooral ook hun zoontje Yoichi te redden, die de band ook heeft gezien. Ze komen erachter dat het woordje 'sada' verwijst naar Sadako, een mysterieus meisje met bovennatuurlijke gaven, net als haar moeder, die door deze gaven op jonge leeftijd door de pers werd gekweld en zelfmoord pleegde. Reiko ontdekt dat Sadako vermoord is door haar onwettige vader en vermoedt dat Sadako's geest op zoek is naar rust. Het blijkt dat het lijk van Sadako in een put ligt, onder het vakantiehuisje in Izu. Uiteindelijk lukt het Reiko en Ryuji net op tijd het lichaam op te duiken en de vloek lijkt te zijn verbroken. Maar de volgende dag komt Reiko erachter dat Sadako nog steeds uit is op wraak en dat Ryuji haar eerstvolgende slachtoffer zal zijn. In een angstaanjagende scène krijgen we vervolgens te zien hoe Ryuji aan zijn eind komt als Sadako's geest uit de televisie komt kruipen. Voor hem komt Reiko's oplossing te laat, maar voor hun zoontje Yoichi is er nog hoop: om de vloek te ontlopen moet er een kopie gemaakt worden van de videoband en die moet vervolgens aan een ander getoond worden.

RING 2

RING 2 (Japan: Hideo Nakata, 1999) gaat verder waar RING is geëindigd. De film start in een mortuarium, een week nadat het lichaam van Sadako is gevonden en opgebaard. Het blijkt dat ze, nadat haar lichaam in de put werd gegooid, nog dertig jaar in leven is geweest. Ondertussen wordt er ook onderzoek gedaan naar de vreemde dood van Ryuji. De politie vermoedt dat Reiko hier iets mee te maken heeft, omdat haar vader eenzelfde dood stierf en zij en haar zoontje Yoichi al enige dagen spoorloos zijn. Mai, het vriendinnetje en tevens een studente van Ryuji besluit op onderzoek uit te gaan. Als eerste komt ze terecht bij de redactie van de krant waar Reiko werkte. Daar ontmoet ze journalist Okazaki, die ook wil weten waar Reiko is. Samen zetten ze hun speurtocht voort. Mai en Okazaki besluiten eerst Tomoko's vriendin Masami (uit RING) op te zoeken, die nog altijd in een gesticht verblijft. Masami kan niet meer praten en het lijkt erop alsof ze een soort paranormale gave heeft ontwikkeld. De dokter in dit gesticht heeft een theorie bedacht waarbij zulke paranormale energieën via water kunnen worden waargenomen.

Dan worden Reiko en Yoichi gevonden. Yoichi, die net als zijn vader over paranormale gaven beschikt, is sinds het kijken van de videoband nóg gevoeliger. Soms

lijkt hij zelfs bezeten van Sadako. Wanneer Reiko overlijdt bij een ongeluk neemt Mai de zorg voor Yoichi op zich. Tijdens een experiment waarbij Masami en Yoichi in een zwembad hun krachten moeten exposeren, gaat iedereen dood. Alleen Yoichi en Mai overleven, doordat zij gered worden door de geest van Yoichi's vader, Ryuji.

3.1.2 Analyse

In RING is er maar één geestverschijning waar te nemen, dat is wanneer Sadako uit de televisie van Ryuji komt kruipen. De televisie springt plotseling aan en we zien het beeld van de put. Heel langzaam zien we Sadako, gekleed in een witte jurk, uit de put komen. Ze heeft lang, zwart haar dat haar hele gezicht bedekt. Ze komt steeds dichterbij om uiteindelijk zelfs uit de televisie te kruipen. Ryuji probeert nog te vluchten, maar tevergeefs. Sadako gaat steeds rechter staan, totdat haar haar wegvalt en één van haar ogen zichtbaar wordt. Bij de aanblik van dit oog, overlijdt Ryuji.

De geestverschijning van Sadako is voor mij al meteen een voorbeeld van de ambiguïteit van de geest in het algemeen. Ze is tegelijkertijd niet-abject en toch ook weer wel. De lange zwarte haren die haar gezicht onzichtbaar maken, zorgen voor een onprettige sfeer. We weten niet wat er achter dat haar zit, dat maakt het spannend. En zoals ik eerder al uitlegde, zijn haren in zekere zin abject te noemen. Wat Sadako ook abject maakt, is haar gebrek aan nagels. Dit wordt in de film duidelijk benadrukt. Niet alleen zien we afgebrokkelde nagels als Reiko in de put zit om Sadako's lichaam te zoeken, maar ook als Sadako uit de televisie kruipt, worden haar handen expliciet in close up in beeld gebracht. Dan zien we dat haar lange vingers geen nagels meer hebben. Dit komt omdat zij destijds probeerde uit de put te klimmen. Haar lichaam is dus zeker niet *clean* te noemen. Juist door haar bleke verschijning wordt benadrukt dat Sadako geen prettige dood is gestorven. Haar lichaam is ontbonden in een put, in het donker, in het water. De suggestie dat er een soort rottend monster uit de televisie komt, maakt Sadako absoluut abject. Maar tegelijkertijd maakt dit bleke en breekbare haar verschijning juist heel transparant, doorzichtig en onstoffelijk. Daardoor wordt ze, als we André Loïselle moeten geloven, weer minder abject en meer geest.



Afbeelding 1

Sadako

Zoals gezegd lijken ook de ogen een grote rol te spelen bij de geestverschijningen in Japanse horrorfilms. Van alle behandelde films komt dit naar mijn idee het beste naar voren in RING. Wanneer Sadako haar slachtoffers aankijkt, overlijden zij. Laura Mulvey had het over de *male gaze* waarbij mannen de vrouwen op het scherm verheerlijken.²⁷ Je zou kunnen stellen dat de man in RING hiervoor wordt afgestraft. Het is niet voor niets dat we het met Ryuji zien gebeuren en niet met een vrouw. Ryuji is hier niet meer alleen zichzelf; hij staat symbool voor de mannelijke voyeur. Daar waar mannen voyeur zijn, is het in RING de vrouw die daadwerkelijk doodt met haar blikken. Daarmee wordt de vrouw ook een veel actievere rol gegeven. Zij is niet meer het lustobject van de man, maar komt tot leven en richt zich tot haar voyeur. De angst van de man wordt hier werkelijkheid.

Hoewel het verhaal van RING in RING 2 doorloopt, is er wel verschil tussen de geestverschijningen in beide films. In RING 2 ziet de geest er namelijk een beetje anders uit en bovendien spreekt ze ook in dit deel. Daarnaast zijn er in deel 2 naast de geest van Sadako ook nog andere geesten te zien. Dit zijn echter allemaal een soort helpers van Sadako en zij spelen verder geen belangrijke rol. Ze zijn gekleed in het wit en zien er niet abject uit. Ze zijn niet actief, maar kunnen wel worden gezien in de buurt van de mensen die de videoband hebben gezien. Een fototoestel of videocamera kan de geesten ook vastleggen. De geesten worden hier naar mijn idee op een heel klassieke manier afgebeeld. Namelijk als entiteiten die niet door het normale menselijke oog zijn waar te nemen, maar wel door speciale apparaten. Bovendien zijn ze gekleed in het wit en zijn ze heel passief, maar wel spookachtig, met een holle blik, een angstaanjagende, kwaadaardige uitstraling en een haast zwevende verschijning.

Dan is de rol van de geest van Sadako hier groter. Wanneer Mai en Yoichi in het water van het zwembad vallen, komen ze opeens terecht in de put. Yoichi heeft niet de kracht om naar boven te klimmen en laat zichzelf in het water vallen. Mai wil hem niet achterlaten en springt hem achterna. Dan verschijnt er opeens een touw. In een helder

²⁷ Mulvey in Pisters 2001: 136-137.

licht komt Ryuji naar voren. Hij neemt al Yoichi's angst op zich en gebiedt Mai met Yoichi omhoog te klimmen. Dan verdwijnt hij weer in de duisternis. Als Mai en Yoichi naar boven klimmen, komt er uit het water van de put langzaam de figuur van Sadako opdoemen. Schijnbaar zonder moeite klimt zij vervolgens langs de wand van de put naar boven, totdat ze Mai bij de arm kan pakken en zegt: "Waarom ben jij als enige gered?" Daarna laat ze los en valt ze weer in de put. In deze ene, relatief korte, scène komen maar liefst twee geestverschijningen voor. Het zijn dan ook meteen de belangrijkste en duidelijkste van de film.

Allereerst is er de geest van Ryuji. Hij is heel duidelijk een goede geest. Hij redt zijn zoon en zijn vriendin. Wanneer hij in beeld komt, verschijnt er een wit licht. Naar mijn idee wordt hij zelfs nog meer als een engel verbeeld dan als een geest. Zijn doen en laten is volkomen menselijk. Hij ziet er ook perfect en onaantastbaar uit. Het is opmerkelijk dat hij in deze scène het goede representeert, maar dat hij toch donker gekleed is. Het lijkt of Ryuji onderdeel is van de donkere put. Sadako staat voor het kwaad, maar zij is nog altijd in het wit gekleed. Haar gezicht is niet meer zoals in het eerste deel, maar ziet er nu uit als de reconstructie die de politie bij de opbaring maakte. Haar gezicht is helemaal niet meer menselijk, maar als dat van een pop. Ze heeft nu ook geen ogen meer. Haar lange, zwarte haar heeft zij echter nog steeds. Ik vind het hier nog lastiger te zeggen of we nou te maken hebben met een geest of niet. Sadako wordt hier volgens mij veel meer als een monster dan als iets menselijks neergezet. Wellicht kan je het beste stellen dat Sadako fysiek niet als geest wordt verbeeld, maar dat de context waarin ze verschijnt zó bovennatuurlijk is, dat ze toch als geest gedefinieerd moet worden.

RING 2 gaat veel meer dan RING in op paranormale zaken. In RING was het voornamelijk Ryuji die een gave had. In RING 2 is het bijna bijzonder als iemand géén bovennatuurlijke krachten heeft. Zo hebben zowel Mai als Reiko het vermogen om visioenen te zien en kan Masami beelden van de put op televisie projecteren. Reiko en Masami hebben deze krachten pas ontwikkeld sinds ze met de videoband van Sadako in aanraking zijn gekomen. Van Mai wordt gesuggereerd dat zij - net als Ryuji, Yoichi, maar ook Sadako en haar moeder - met deze gave is geboren. Degene met de meest opmerkelijke gave is echter Yoichi. Hoewel hij zijn paranormale gave van zijn vader heeft geërfd, is hij sinds het zien van de videoband veranderd. Het lijkt erop alsof Sadako bezit van hem heeft genomen. Zoals gezegd heeft Sadako in dit deel geen ogen. Ze kan dus niet meer met haar blik doden. Yoichi neemt dat van haar over. Wanneer hij zich bedreigt voelt, lukt het hem om iemand te verstikken met zijn blik. Daarbij worden zijn ogen in

close up gebracht. Hij neemt dus als het ware Sadako's *gaze* over. Ironisch genoeg was het diezelfde *gaze* die zijn eigen vader vermoordde.



Afbeelding 2

Yoichi's gaze

In RING en RING 2 is de functie van de geestverschijningen volgens mij op een aantal manieren te verklaren. In alle gevallen staat de geest symbool voor iets dat buiten de film zelf ligt. Allereerst is er de afkeer van massamedia. De videoband van Sadako staat dan symbool voor de massamedia en Sadako zelf voor de verderfelijke invloed die zij hebben op de maatschappij. Het is niet voor niets dat alleen mensen die naar de band kijken, sterven en dat degene die een kopie ervan aan een ander laat zien, zelf blijft leven. Het is als een epidemie die zich verspreidt en waarvoor sommige mensen immuun kunnen worden. De media kunnen - net als zo'n epidemie - veel schade aanrichten bij de mensen die ernaar kijken en bij mensen waarover zij vertellen. Het is heel goed mogelijk dat de geestverschijning van Sadako hiervoor symbool staat.

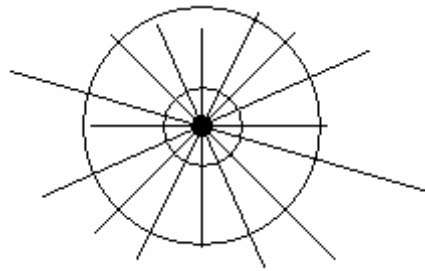
Een andere functie die de geestverschijningen kunnen hebben, is te verklaren met het historische archetype van de *Japanese Monster Classics*, dat James Iaccino noemt in zijn boek *Psychological Reflections on Cinematic Terror*.²⁸ In dit boek behandelt Iaccino een aantal veel voorkomende personages en karakters in horrorfilms; deze noemt hij 'archetypen'. Volgens Iaccino staan monsters in de Japanse horrorfilms uit de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw symbool voor de atombomramp tijdens de Tweede Wereldoorlog.²⁹ Het monster wordt in deze films letterlijk als een gemuteerd wezen gepresenteerd. In RING en RING 2 zijn deze monsters echter vervangen door geesten. Niet alleen staat het verhaal van de hulpeloze Sadako symbool voor dat van de hulpeloze vrouw in het Japan van de Tweede Wereldoorlog. Ook de wraak en de woede die zij wil uiten worden gesymboliseerd. Daarbij is er dus geen sprake van een fysiek gemuteerd monster,

²⁸ Iaccino 1994: 30-31.

²⁹ Ibid.

maar van een mentaal gemuteerd mens, dat zich ook bewust is van haar verleden en haar angstaanjagende verschijning. Bovendien zou dan de dodelijke blik nog symbool kunnen staan voor de radioactieve straling van de atoombom.

Tot slot is er ook een verband tussen beide verklaringen. In de film is er sprake van wraak. Sadako wil wraak nemen op de wereld, door middel van de videoband. Haar wraak verspreidt zich, zoals gezegd, als een epidemie, die gekoppeld kan worden aan de manier waarop de massamedia hun nieuws verspreiden. Maar ook een atoombom verspreidt zijn straling op die manier. Schetsmatig krijgen we dan de volgende afbeelding.



Afbeelding 3 De atoombom / de massamedia / het oog

Daarbij is in de film de geest de kern van het verhaal. Haar wraak verspreidt zich in de rondte, symbool voor massamedia én atoombom. Maar als we dan naar de afbeelding kijken, zou je zelfs kunnen stellen dat de tekening erg veel overeenkomsten met het oog vertoont. En dan ligt alle essentie van de film in dat oog: het verhaal, de dodelijkheid, de kern, symbool en *gaze*.

3.2 RING 0: BIRTHDAY

3.2.1 Het verhaal

RING 0: BIRTHDAY (Japan: Norio Tsuruta, 2000) is de prequel van de twee vorige RING-films. In deze film wordt alles duidelijk over Sadako en haar verleden. De film heeft een meer dramatische aanpak en richt zich meer op het uitwerken van de personages, in het bijzonder dat van Sadako. De film speelt zo'n 35 jaar voor de gebeurtenissen rond Reiko. Na het overlijden van haar moeder zoekt tiener Sadako haar heil in Tokio. Sadako is een heel ongelukkig en triest meisje dat lijdt aan psychische problemen. Niet alleen omdat zij erbij was toen haar moeder tijdens allerlei wetenschappelijke experimenten door de pers werd belaagd, maar ook omdat zij dezelfde paranormale gaven heeft als haar moeder. In de hoop zich wat beter te gaan voelen, sluit Sadako zich op aanraden van haar dokter aan

bij een professioneel toneelgezelschap. Daar wordt ze door bijna alle medewerkers met de nek aangekeken. Alleen geluidstechnicus Toyama doet aardig tegen haar.

Wanneer de hoofdrolspeelster, Aiko, op mysterieuze wijze de dood vindt, wordt er onderling gefluisterd dat Sadako er iets mee te maken heeft. Toch kiest de regisseur haar uit als de nieuwe hoofdrolspeelster. Dit maakt Etsuko, het vriendinnetje van Toyama erg jaloers, vooral omdat Toyama en Sadako ook verliefd lijken te worden op elkaar. Als Etsuko op een avond Sadako's kostuum voor het toneelstuk verstelt, krijgt ze een droom/visioen van een klein meisje dat langs haar loopt. Wanneer Etsuko wakker schrikt, is het kostuum weg en vindt ze Sadako met het kostuum in haar handen op het toneel. Etsuko beschuldigt Sadako van moord op Aiko. Sadako wordt getroost door Toyama en vertelt hem dat ze altijd een gemene geest met zich meedraagt.

Zonder dat Sadako hier van weet, is er ondertussen een journaliste, Miyaji, die onderzoek doet naar Sadako's verleden. Zij was de verloofde van de journalist die tijdens het experiment met Sadako's moeder overleed. Hoewel Miyaji het doet voorkomen alsof ze een artikel over Sadako moet schrijven, is ze er eigenlijk op uit de dood van haar verloofde te wreken. Miyaji sluit een akkoordje met de jaloezige Etsuko en op de avond van de toneelvoorstelling wordt Sadako op het podium geconfronteerd met haar gave. Sadako wordt door haar medespelers op brute wijze vermoord en vervolgens gaat de hele groep, inclusief Toyama, met het lijk van Sadako naar haar geboortedorp. Daar vertelt Sadako's vader hen dat Sadako vlak na de dood van haar moeder zichzelf opsplijste in twee personen. De ene 'goed' de ander 'kwaad'. De kwade Sadako heeft hij klein weten te houden, maar de andere kant bleef groeien. Nu Sadako's lichaam weer terug is kunnen de twee persoonlijkheden weer samensmelten. Sadako komt dan ook weer tot leven en onder invloed van haar slechte kant vermoordt ze alle mensen van het toneelgezelschap. Haar vader realiseert zich dat het zo niet langer door kan gaan en vermoordt haar, om haar vervolgens in de put te duwen. Hij weet niet dat ze daarna nog dertig jaar in de donkere put blijft leven.

3.2.2 Analyse

De *gaze* zoals Laura Mulvey die bedoelt, is in RING 0 niet echt aanwezig. Wel speelt het oog een belangrijke rol in de film. Sadako heeft grote onschuldige ogen. En zowel in het begin als op het eind van de film komt er een oog in extreme close up in beeld. De laatste keer dat dit gebeurt, is het interessantst. Hier is het namelijk het oog van Toyama. Hij kijkt naar Sadako, die weer herenigd is met haar slechte kant, en in zijn oog zien we wat er allemaal gebeurd is. Zijn oog staat hier symbool voor zijn verlangen naar Sadako, als een soort verkapt *gaze*. Het oog staat echter ook symbool voor de put. Omdat het oog in

extreme close up in beeld is, zien we eigenlijk alleen een grote cirkel. Eerder in de film zagen we ook al de put van bovenaf. Vorm en grootte komen overeen met die van het oog van Toyama. En wanneer we Sadako in dat oog zien weerspiegeld, is dat eigenlijk al een voorbode van wat er daarna gaat komen: ze verdwijnt in de put.



Afbeelding 4

Toyama's oog

Hoewel er in RING 0 maar weinig geesten echt in beeld zijn, zijn ze er volgens het narratief constant. Sadako heeft namelijk altijd een kwade geest bij zich. Ook heeft Sadako het vermogen om de geesten van overleden mensen te zien. In de film worden zij verbeeld als passieve schimmen, waar mensen letterlijk doorheen kunnen lopen. De geestverschijning van de overleden Sadako krijgen we niet te zien, zij bestaat immers nog niet in dit deel. Wel komen we in dit deel de beweegredenen van Sadako te weten. Sadako is eigenlijk een heel lief en aardig meisje. Ze wordt echter gekweld door haar alter-ego, dat zich van haar afsplitste. In eerste instantie zou je nog kunnen denken aan een gespleten persoonlijkheid, maar het wordt steeds duidelijker dat er letterlijk nog iemand anders bij Sadako is. Wanneer Aiko tijdens de repetities van het toneelstuk dood in de coulissen wordt gevonden, blijkt dat de geluidsband van Toyama allerlei vreemde geluiden heeft geregistreerd: een soort gepiep en een enge stem die zegt Aiko te zullen vermoorden. Deze boodschap op geluidsband is een vroege versie van de videoband te noemen.

Omdat Sadako's geestverschijning zoals in RING of RING 2 er in dit deel nog niet is, kan die hier niet geanalyseerd worden. Het is echter de vraag in hoeverre Sadako hier niet al een geest is. Sadako wordt als een schim in beeld gebracht. Ze is heel knap en uiterlijk absoluut niet abject. Maar het feit dat zij zich splitste is wel abject te noemen. Wat hier gebeurde, is het best te beschrijven als een geboorte. Bij de geboorte scheidt de vrouw een deel van haar lichaam af om nieuw leven te laten ontstaan. Bij een zwangerschap is het nieuwe leven dat in de vrouw groeit niet door de vrouw te controleren of te beheersen. Ook bij Sadako is dit het geval en zelfs tegen haar wil in ontstond er een nieuw wezen. Sadako scheidde een deel van zichzelf af. Dit deel stierf niet, maar kwam tot

leven. Het is zelfs zo dat dit deel meer energie verbruikte dan de ware Sadako. Misschien is het daarom dat zij wordt uitgebeeld als een zielloos schepsel. Sadako is heel passief, terwijl de geest die bij haar is, heel kwaad is en allerlei dingen laat bewegen. Deze geest heeft Sadako echter nodig om echt te kunnen functioneren. Niet alleen om energie uit haar te halen, maar ook omdat Sadako een lichaam van vlees en bloed heeft. De kwade geest van Sadako is als het ware een parasiet, die zich - anders dan een pasgeboren kind - lichamenlijk en mentaal aan Sadako blijft binden.

Sadako is weliswaar nog geen geest in dit deel, maar ze wordt wel als een schim neergezet. Altijd ineengedoken, altijd in het wit gekleed, met haar zwarte haren voor haar gezicht. Wanneer ze opkijkt, zien we een heel mooi, maar ook verdrietig meisje. Zij is de goede kant die zich splitste van de kwade kant. Gedurende de film krijg je als kijker steeds meer sympathie voor haar. Als haar twee ego's echter weer bij elkaar komen, verandert Sadako in een monster, dat alles en iedereen vermoordt. Wanneer ze dan weer tot zichzelf komt, is ze weer dat mooie en onzekere meisje. En als haar vader haar uiteindelijk vermoordt en in de put duwt, heb je als kijker zowaar even medelijden met haar. Eigenlijk is Sadako het best te vergelijken met het hoofdpersonage uit *CARRIE* (USA: De Palma, 1976). Carrie White is, net als Sadako, een getergde tiener. Ze heeft een vreselijk dominante moeder en op school wordt ze gepest omdat ze zich niet gedraagt zoals haar leeftijdsgenoten. Bovendien heeft ze de bijzondere gave om voorwerpen met behulp van telekinese te laten bewegen. Tijdens *promnight* komen zowel het gepest van haar klasgenoten als Carries gave tot een dodelijk hoogtepunt.

In haar boek *Men, Women and Chainsaws* zegt Carol Clover over *CARRIE*:

“... is Carrie its representative monster, and if she is, who is the victim, and who is the hero? [...] Carrie is all three in turn.”³⁰

Sadako lijkt in veel opzichten op deze Carrie. Beiden hebben paranormale gaven en worden niet begrepen door hun omgeving. Clovers uitspraak vind ik perfect aansluiten bij het personage van Sadako. Gedurende de film krijgen we steeds meer sympathie voor Sadako. We zien hoe ze worstelt met een groot probleem. Haar mooie uiterlijk, de liefde die ze voor Toyama toont en het feit dat ze in de positie van de *underdog* wordt geplaatst, wekken veel sympathie voor haar op. Zij kan in onze ogen geen monster zijn. Misschien nog wel meer dan Carrie, is zij slachtoffer van haar eigen gave. Carries dominante moeder maakt haar leven ondraaglijk. Carrie en haar moeder staan lijnrecht tegenover elkaar. Sadako heeft haar gave juist geërfd van haar moeder. Nadat deze zelfmoord heeft

³⁰ Clover 1992: 4.

gepleegd, is ze weliswaar niet meer lijfelijk aanwezig, maar de gave die ze Sadako meegaf en juist het gebrek aan moeder, maken dat ze er voor Sadako altijd op de achtergrond is. Sadako wordt achtervolgd door het verleden van haar moeder. Net als Carrie is zij dus allereerst een slachtoffer van haar moeder. Daarnaast is ook zij slachtoffer van de buitenwereld. Haar medespelers negeren haar, zijn jaloers op haar hoofdrol en vermoorden haar zelfs. Carrie neemt, door middel van haar gave, wraak op haar klasgenoten. Sadako doet dit ook. Haar probleem is echter dat ze dit niet wil, maar dat ze wordt gedwongen door de slechte geest die haar altijd vergezelt. Dit maakt Sadako een dubbel slachtoffer. Ze hoort niet bij het toneelgezelschap, maar eigenlijk ook niet bij zichzelf. Tot slot is zij ook slachtoffer van haar vader. Hij vermoordt haar en gooit haar lichaam in de put. Wederom wordt Sadako dan slachtoffer van zichzelf, omdat ze door haar gave niet doodgaat. Zo komt het dat ze dertig jaar in de donkere put zit. De gedachte daaraan wekt bij de kijker weer meer sympathie op.

Sadako is net zo goed de heldin als Carrie die is. Zoals gezegd krijgen we gedurende de film steeds meer sympathie voor Sadako. We walgen zelfs van de beestachtige manier waarop ze door haar medespelers wordt vermoord. En ergens vinden we het helemaal niet erg als ze al die egoïstische medespelers van het toneelgezelschap vermoordt. Maar feit blijft dat ze dan tegelijkertijd weer verandert in het monster, dat met haar blikken kan doden. Zo is Sadako werkelijk tegelijkertijd het monster, het slachtoffer en de heldin.

Hoewel in mindere mate, kunnen ook de geestverschijningen in RING 0 weer worden verklaard met de in 3.1.2 genoemde theorieën. Omdat de film speelt in de periode dat de massamedia nog niet erg dominant aanwezig waren, wordt de slechte invloed hiervan nog niet zo heel erg benadrukt in de film. Wel wordt er een kleine aanwijzing gegeven wanneer de bandrecorder van Toyama vreemde geluiden waarneemt als Sadako in de buurt is. Hier is het nog niet Sadako die de rol van de verderfelijke media speelt, maar de journaliste Miyaji, die weliswaar vanuit persoonlijke motieven Sadako's verleden onderzoekt, maar door haar functie als journaliste veel invloed kan uitoefenen. Uiteindelijk is het haar schuld dat Sadako sterft.

Tot slot kan Sadako ook hier worden gezien als symbool voor de onderdrukte vrouw, zowel in als na de Tweede Wereldoorlog, specifiek door de ramp met de atoombom. Zoals Iaccino stelde zouden de monsters in Japanse horrorfilms symbool staan voor deze ramp.³¹ Zelf pleitte ik voor een nieuwe vorm van horrorfilms, waarin geesten symbool staan voor de geestelijk gemuteerde monsters die tijdens de atoomramp zijn ontstaan. Bij Sadako is de mutatie nog duidelijker dan in RING en RING 2, waarbij het toch vooral om een mentale

³¹ Iaccino: 30-31.

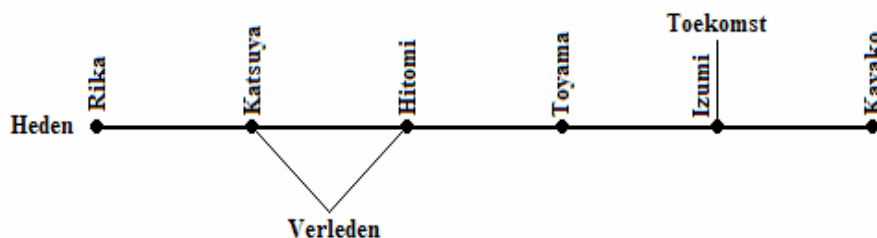
mutatie ging. Sadako is dan wel minder geest dan de geesten in de eerste twee films, maar zij muteerde echt fysiek door een kwade geest af te splitsen.

3.3 JU-ON / THE GRUDGE

3.3.1 Het verhaal

JU-ON / THE GRUDGE (Japan: Shimizu Takashi, 2002) is een opmerkelijke film. Niet zozeer om het verhaal, maar meer om de manier waarop het verhaal verteld wordt. JU-ON wordt in het Engels ook wel THE GRUDGE genoemd. 'Grudge' is zoiets als 'wrok' of 'wraak'. Het basisgegeven voor het verhaal van de film is dat wanneer er op een plaats iets ergs is gebeurd, deze plek vervloekt zal zijn en alle mensen die er, op wat voor manier dan ook, mee in aanraking komen de dood zullen treffen. In JU-ON gaat het om een huis waarin ooit een man zijn vrouw heeft vermoord. Sinds de moord zint de geest van deze vrouw op wraak. Iedereen die in contact komt met het huis zal hoe dan ook sterven. Daarmee lijkt JU-ON in eerste instantie een doodgewone 'haunted house' film. De toch ietwat ingewikkelder structuur van het narratief en de diepere uitwerking van het gegeven bewijzen echter het tegendeel.

JU-ON bestaat uit drie afzonderlijke verhalen die samen een compleet beeld geven van een groter geheel. De film is opgedeeld in grote scènes, waarin steeds een ander personage centraal staat. Gaandeweg blijkt dat verhalen elkaar overlappen, aanvullen en dat personages van de ene scène ook in de andere scène kunnen voorkomen. De verhalen spelen zich af in drie tijdslagen: verleden, heden en toekomst. Omdat de film begint en eindigt met een verhaal over het gemeenschappelijke personage Rika, dwingt de film de kijker min of meer om deze verhalen als uitgangspunt te nemen voor de tijdsbepaling. Zo ontstaat er de volgende structuur:



Afbeelding 5

Structuurschema JU-ON

Door deze wat lastige (maar daardoor ook interessante) vertelwijze zal ik JU-ON iets uitgebreider samenvatten dan de andere films.

De film begint met een inleiding waarin we een bebloede man zien die probeert het lijk van een vrouw in te pakken. Vervolgens zien we een klein jongetje met een zwarte kat. Het is vrij duidelijk dat de man de moordenaar van de moeder van dit jongetje is. Bovendien is hij ook de echtgenoot van de vrouw. De beelden zijn hier oud en komen als flitsen voorbij. Dan worden we als het ware naar het heden getrokken en wordt het beeld weer kalm en de kleuren normaal. Het eigenlijke verhaal gaat hier beginnen.

Hoewel zich dus meerdere afzonderlijke verhalen afspelen is er toch sprake van een soort hoofdpersoon. Dit belangrijkste personage is Rika. Zij is een sociaal werkster die er op een dag op uit wordt gestuurd om polshoogte te nemen bij een oude dame in een verwaarloosd huis. Wanneer Rika in dit huis arriveert, treft ze een grote puinhoop aan. Ze vindt een doodsbang oude dame die zichzelf bevuild heeft. De vrouw woont bij haar zoon en zijn vrouw, maar van beiden geen spoor. Wel vindt Rika tussen de rommel een foto van een echtpaar en hun kind. Als Rika het huis opruimt, hoort ze opeens een geluid van boven komen. Op de eerste verdieping vindt ze in een dichtgeplakte kast een jongetje, Toshio, en zijn kat. Ze herkent de jongen van de foto, maar wanneer ze naar haar werkgever belt om opheldering te vragen, blijkt deze jongen niet de zoon van de huidige bewoners van het huis. Dan hoort Rika de oude vrouw schreeuwen en is ze er getuige van hoe een zwarte vrouwengedaante de oude dame van het leven berooft.

Vervolgens gaat de film terug in de tijd en krijgen we twee scènes te zien die zich in het recente verleden afspelen. Dit is voor de kijker echter niet meteen duidelijk, maar blijkt pas naar mate de scènes vorderen. Katsuya en Hitomi zijn de zoon en de dochter van de oude mevrouw uit het eerste verhaal. Katsuya, zijn moeder en zijn vrouw wonen sinds kort in het huis, niet wetend dat het vervloekt is. De eerste die slachtoffer wordt van de vloek, is Katsuya's vrouw. Als Katsuya haar lichaam vindt, lijkt hij eerst doodsbang, maar opeens verandert er iets in zijn houding, en blijkt hij bezeten door de geest van de moordenaar. Als zijn zus Hitomi op bezoek komt, weet hij haar af te poeieren en wordt het motief van de oorspronkelijke moordenaar duidelijk wanneer Katsuya mompelt: "Ze is vreemdgegaan. Hij is niet mijn kind." Dan zien we weer de geestverschijning van Toshio's moeder opdoemen en is duidelijk dat het ook voor Katsuya te laat is. In het volgende verhaal volgen we Hitomi. We krijgen te zien wat er met haar gebeurt, nadat ze door Katsuya de deur uit is gezet. Uiteraard is ook zij niet veilig voor de vloek.

De vierde scène speelt zich weer af in het heden en gaat daar verder waar we na de eerste scène gestopt zijn. Het lijk van de oude vrouw en een van angst verstijfde Rika worden gevonden in het huis. Ook de lijken van Katsuya en zijn vrouw worden, op de zolder van het huis, gevonden. Omdat het spoor steeds meer leidt naar de macabere moord uit het verleden, wordt de hulp ingeroepen van de rechercheur die destijds de zaak

leidde. Deze rechercheur Toyama is zich bewust van de vloek en op een avond gaat hij naar het huis om het in brand te steken. Daar krijgt hij echter een visioen van een jong meisje en ziet hij hoe haar drie vriendinnen door de geest vermoord worden. Vervolgens komt deze geest op hem af. Nog net op tijd weet hij te vluchten, maar voor zijn collega's, die hem te hulp zijn geschoten, is het te laat.

Hier laat de film ons met een grote vraag achter: wie was dat meisje? Het volgende verhaal maakt alles duidelijk. Het speelt zo'n tien jaar na het heden van de film. Het meisje uit Toyama's visioen heet Izumi. Zij is niemand minder dan de dochter van Toyama. In het heden zagen wij haar als klein kind, maar in dit verhaal is zij bijna volwassen. Het verhaal begint daar waar Toyama's visioen eindigde. Izumi is samen met drie schoolvriendinnen naar het huis gegaan, dat bekend staat als het spookhuis. Haar vriendinnen zijn nu spoorloos verdwenen. Izumi weet dat ook zij de dood zal vinden en de gedachte hieraan maakt haar langzaam gek. Totdat ze op een nacht inderdaad wordt gehaald door de geesten van haar vriendinnen. Dit ene verhaal in de toekomst legt eigenlijk de hele film uit. Zo verklaart het het visioen van Toyama en vertelt het dat Toyama uiteindelijk ook de dood vond. Maar het legt ook uit hoe het afloopt met Rika. Op een gegeven moment staat er een televisie aan en wordt gezegd dat het lijk van de 27-jarige Rika is gevonden in een verlaten huis. Hoewel we in de voorgaande verhalen nog niet hebben gezien dat Rika is gedood, wordt in deze ene scène duidelijk hoe het af zal lopen.

De laatste scène speelt zich weer af in het heden en gaat over Kayako. Zij is een vriendin van Rika en werkt als docente op een lagere school. Wanneer zij tijdens een afspraak met Rika vertelt over een vreemd jongetje bij haar in de klas, is het voor Rika meteen duidelijk dat dit Toshio moet zijn. Rika doet nog een poging haar vriendin er van te weerhouden naar het huis te gaan, maar ze komt te laat en ziet nog net hoe Kayako door de geest wordt vermoord. Dan gaat de geest Rika achterna. Maar Rika ontdekt het geheim van de moord op Toshio's moeder. In een flits ziet ze wat er met alle andere slachtoffers is gebeurd en dan verschijnt de geest weer. In deze scène is de geest voor het eerst bebloed en lijkt het of ze om hulp vraagt. Ze steekt haar hand uit naar Rika, maar bezwijkt onder haar verwondingen. Het lijkt erop dat Rika veilig is, maar dan is er opeens de verschijning van de moordenaar van de vrouw. Uiteindelijk is hij het die Rika vermoordt.



Afbeelding 6
JU-ON / THE GRUDGE

3.3.2 Analyse

Ju-On volgt geen gemakkelijk verhaal. Door de vele namen en het verspringen in de tijd is het vaak lastig het verhaal te volgen. Maar juist door deze sprongen in de tijd blijft het verhaal intrigeren, omdat het op zich een simpel gegeven is. Anders dan in de andere films komen in JU-ON vrij vaak geestverschijningen voor. In elke scène zit wel een geestverschijning, in tegenstelling tot in RING en KAKASHI, waarin de geesten spaarzamer worden ingezet en de spanning wordt gerekt. Dit maakt JU-ON echter niet minder spannend. Want de verschijningen zijn telkens weer net iets anders van gestalte en komen steeds weer op een onverwacht moment.

JU-ON heeft twee hoofdgeestverschijningen: Toshio en zijn moeder. Toshio verschijnt steeds voordat zijn moeder een moord pleegt. De twee zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Naar mijn idee komen abjectie en *gaze* in deze film samen in Toshio. Zoals Barbara Creed stelt, is de geboorte iets abjects. Ook zegt zij dat “the ultimate abjection is the corpse”.³² Toshio is het gevolg van de abjecte geboorte en was getuige van de moord op zijn moeder. Hij zag hoe de vrouw waar hij uit voortkwam werd vermoord en er niets anders dan een bloedend lijk achterbleef. De twee meest abjecte vormen werden vereenzelvigd in zijn moeder en daarmee ook in Toshio. Gedurende de film kent Toshio twee gedaanten. Aan Rika verschijnt hij als een gewone jongen, maar voorafgaand aan een moord heeft hij twee zwarte gaten waar anders zijn ogen zouden zitten. Toshio is nog een kleine jongen als hij ziet hoe zijn (veronderstelde) vader zijn moeder vermoordt. Laura Mulvey zegt dat wanneer mannen zich bewust worden van het verschil tussen hen en hun moeder, er slechts twee manieren zijn om dit te compenseren: sadistisch voyeurisme en fetisjisme.³³ Mijn veronderstelling is dat Toshio nog te jong was om een verschil tussen hem en zijn moeder waar te nemen, maar ongewild was hij toch voyeur toen zijn moeder werd vermoord. Toshio heeft nooit de kans gehad om een verschil te leren onderscheiden

³² Creed 1996: 4.

³³ Mulvey in Pisters 2002: 137.

en was getuige van iets wat hij niet had mogen zien. Paradoxaal genoeg heeft hij nooit de kans gehad om een volwassen voyeurisme te ontwikkelen en is hij tóch voyeur geweest. Juist omdat hij nooit zal kunnen 'zien' en niet had mógen zien, heeft hij in de aanwezigheid van zijn moeder geen ogen. Hij werd gestraft voor iets waar hij in feite niets aan kon doen. Toshio heeft tegelijkertijd een *gaze* in het oneindige, maar kan niets waarnemen; dat is zijn eeuwigdurende straf.

Naast Toshio speelt de geestverschijning van de moeder een belangrijke rol. Uiteindelijk is zij degene die de mensen doodt. Zij is van alle geesten in de behandelde films misschien wel de meest abjecte verschijning. Dit komt vooral omdat we haar in de inleidende sequentie als lijk zien. Hoewel André Loïselle meent dat geestverschijningen niet abject kunnen zijn, blijft het beeld van het lijk van de moeder ons wel bij wanneer ze als geest verschijnt. Bovendien is zij, in tegenstelling tot de geesten in de andere films, een moeder. Dit maakt haar in zekere zin abjecter dan de andere geesten. Het feit dat zij een kind heeft gebaard, maakt haar smeriger en wellicht onbewust ook angstaanjagender. Wanneer we echter Loïselle's uitgangspunt nemen dat geesten niet abject zijn, kunnen we ons afvragen of we gedurende de film wel steeds met geestverschijningen te maken hebben. De moeder kent vele gedaanten. Behalve als vrouw, zien we haar ook als zwarte wolk, manifesteert ze zich via de televisie en neemt zij zelfs even de gedaante aan van Katsuya. In al deze gedaanten blijf ik haar toch als geest zien. Als vrouwverschijning is zij weliswaar angstaanjagend, maar niet abject. En als wolk is ze zo niet-menselijk, maar ook niet-mosterlijk, dat er niet echt sprake is van abjectie. Er is geen bloed, slijm of ander gorigheid dat haar abject maakt. Echter in de laatste sequentie, wanneer ze oog in oog komt met Rika, is zij zeer abject. Haar lichaam is hier bebloed en verwijst naar de openingssequentie. Anders dan tijdens voorgaande verschijningen heeft ze hier ook geen controle over zichzelf. In eerdere scènes ging zij steeds heel doelgericht te werk, maar in deze laatste sequentie steekt zij juist haar hand uit naar Rika en vraagt zo om hulp. Als we Loïselle moeten geloven, is er hier dus geen sprake van een geestverschijning. Maar wat is het dan?

Ik moet zeggen dat ik het hier met Loïselle eens ben. Hoewel ik eerder al zei dat de geestverschijningen niet-onstoffelijk zijn, lijkt de verschijning in deze scène wel degelijk stoffelijk. De vrouw is hier uitermate menselijk. Het lijkt hier haast alsof we helemaal niet meer met een geest te maken hebben. Binnen het verhaal is dit wel enigszins te verklaren. Rika heeft namelijk net een soort visioen gehad waarin alle bovennatuurlijke gebeurtenissen haar duidelijk zijn geworden. Vervolgens komt de abjecte vrouwgeest op haar af. Gezien het feit dat er gedurende de hele film al met de tijd wordt gespeeld is het heel goed denkbaar dat Rika als het ware in het verleden terecht is gekomen. Dat Toshio

en zijn moeder haar deelgenoot hebben willen maken van hun noodlot. In eerste instantie lijkt de film dan ook op een soort *happy ending* af te stevenen. Zoals we in wel meer geestfilms zien, blijkt dan dat de geest de hoofdpersoon nog iets duidelijk moet maken. Wanneer dat gelukt is, kan de geest in alle rust naar het hiernamaals vertrekken. Zo lijkt het ook hier af te lopen, ware het niet dat opeens de mannelijke moordenaar verschijnt, die Rika alsnog letterlijk de mond snoert. Voor mij is een mogelijke verklaring dus dat Rika zowel fysiek als geestelijk op wat voor manier dan ook in het verleden is beland. Niet alleen omdat de geestverschijning hier zeer menselijk en abject is, maar ook omdat gesuggereerd wordt dat de moordenaar Rika vastpakt. In de hele film is er nauwelijks lichamelijk contact tussen de geest en het slachtoffer. Wanneer dat contact er wel is, wordt dat altijd verklaard via een bovennatuurlijke oorzaak. Zo verschijnt de geest opeens in iemands bed of in de badkamer. Door het vermijden van dit fysieke contact of door het bovennatuurlijk te houden, blijft de schijn van iets onstoffelijks, iets geestelijks behouden. Wanneer de moordenaar Rika plompverloren vastpakt, wordt naar mijn idee alle schijn van bovennatuurlijkheid verbroken.

Net als bij Toshio spelen ook bij zijn moeder de ogen een belangrijke rol. Wanneer zij als zwarte wolk verschijnt, verraden alleen haar ogen dat zij een menselijke kant heeft. Deze ogen zijn wijd opengesperd en bloeddoorlopen. In deze gedaante zijn haar ogen het meest abject. Hier spreken ze woede en haat uit. Als vrouwengedaante zijn haar ogen alleen nog donker en niet meer rood. Hier staart ze juist afstandelijk en gevoelloos, maar ook verdrietig en nog altijd doelgericht. Deze moeder lijkt werkelijk over Creeds *Medusa's gaze* te beschikken. Ze hoeft haar slachtoffers maar aan te kijken of ze verstijven van angst en sterven. Op een iets andere manier dan in RING wordt ook in JU-ON verwezen naar de televisie en de *male gaze* van Laura Mulvey. In de scène waarin rechercheur Toyama in zijn eentje de videoband bekijkt van de beveiliging van Hitomi's appartement, ziet hij hoe een beveiligingsagent het toilet wordt ingetrokken door de zwarte wolk. Vervolgens komt de zwarte wolk het toilet uit en zweeft door de lange gang richting de camera, die ook langzaam niet anders dan zwarte wolk waarneemt. Toyama staart letterlijk in de zwarte wolk op de televisie als plotseling een paar ogen verschijnt, dat recht terugstaart naar Toyama. Hoewel Toyama naar een opgenomen band kijkt, lijkt het alsof de geest hem werkelijk op dat moment ziet. Wederom een voorbeeld van de televisie die nu eens terugstaart naar de man.

Tot slot is er Rika. Hoewel zij geen geest is, is ze op de één of andere manier wel met de geesten in het huis verbonden. Zij ontdekt het geheim van de waarneming van de geesten. Ze komt erachter dat wanneer je de handen voor de ogen houdt en dan door de vingers kijkt, de geesten zichtbaar worden. Daarmee verplaatst ze zich naar mijn idee

eigenlijk in Toshio, die als kind zijn handen voor zijn ogen hield, maar toch zag hoe zijn moeder werd vermoord. Rika is daarmee in feite voyeur geworden. Ze kijkt stiekem door haar vingers naar wat er gebeurd is. Ze is in de film de verpersoonlijking van de *male gaze* en wordt hiervoor direct gestraft met de dood.

Ook in JU-ON is wraak een motief voor de geest. Dit keer is iedereen die op wat voor manier dan ook in contact komt met de geest, verzekerd van de dood. Ook mensen die de geest niet zelf hebben gezien, maar in contact komen met mensen die de geest wel hebben gezien, zijn niet veilig. De epidemie lijkt hier nog veel erger dan in de RING-films. Ook hier is het dus mogelijk te stellen dat de geest symbool staat voor de negativiteit van zowel de massamedia als de atoombom, en dat dit het best wordt uitgedrukt in het oog van de geest, dat met zijn blikken een ieder kan doden.

3.4 KAKASHI / SCARECROW

3.4.1 Het verhaal

KAKASHI / SCARECROW (Japan: Norio Tsuruta, 2001) kent van alle behandelde films de minst uitgewerkte personages en verhaallijn. Dit komt ongetwijfeld doordat de film is gebaseerd op de gelijknamige *manga* van Junji Ito. *Manga's* zijn in Japan immens populaire stripboeken. Hun onderwerpen variëren van sport tot horror, van pornografie tot economie.³⁴ KAKASHI verhaalt over de jonge vrouw Kaoru. Haar broer Tsuyoshi is al enige tijd vermist. Kaoru besluit hem te gaan zoeken en begint haar zoektocht in Tsuyoshi's appartement. Daar vindt ze een aan hem gerichte liefdesbrief van haar vriendin Izumi. In deze brief wordt Tsuyoshi gesmeekt naar haar toe te komen in het dorpje Kozukata. Kaoru denkt dat haar broer daar moet zijn en gaat op weg naar Kozukata. Onderweg krijgt haar auto pech, vlak voor de donkere tunnel die het dorp en de buitenwereld scheidt. Uiteindelijk komt ze lopend in Kozukata aan. Haar auto wordt door de plaatselijke garagehouder opgehaald en Kaoru is verplicht in Kozukata te blijven totdat haar auto gerepareerd is.

De bewoners van Kozukata maken zich klaar voor het jaarlijkse Kakashifestival. Kakashi zijn de vogelverschrikkers die de akkers vrij van boze geesten moeten houden. In het dorp gaat Kaoru tevergeefs op zoek naar Izumi. Wel ontmoet ze er Sally, een leeftijdsgenoot die in de buitenwereld al enige tijd als vermist bekend staat. Ook ontmoet Kaoru de ouders van Izumi, die erg vreemd doen, maar haar toch een slaapplek voor de nacht aanbieden. Die nacht heeft Kaoru een enge droom waarin ze Izumi ziet als kakashi,

³⁴ Napier 1998: 92.

vogelverschrikker. Wanneer ze wakker wordt, vindt ze een spoor van stro op haar kussen. Was het een droom, of was het echt? Ook de volgende nacht heeft Kaoru deze droom en die ochtend doet ze een vreselijke ontdekking. In de verlaten kamer van Izumi vindt Kaoru het dagboek van haar vriendin. Het blijkt dat Izumi vreselijk verliefd is op Tsuyoshi, maar zich gekweld voelde door de jaloezie van Kaoru. Izumi ontwikkelde een obsessie voor Kaoru en haar ondraaglijke verdriet dreef haar ertoe zelfmoord te plegen. Op het moment dat Kaoru zich dat realiseert, verschijnt de geest van Izumi. Kaoru weet aan de geest te ontsnappen en wordt gered door Izumi's vader.

De vader vertelt Kaoru wat er precies gebeurd is. Over Izumi's zelfmoord en over het Kakashifestival van het dorp. Tijdens dit festival zullen de overledenen reïncarneren in de vogelverschrikkers die de dorpsbewoners van tevoren in de velden plaatsden. Izumi's vader brengt Kaoru naar het ziekenhuis, waar haar broer Tsuyoshi al enige tijd wordt verzorgd. Samen met haar broer en met het vermiste meisje Sally probeert ze vervolgens aan de vogelverschrikkers te ontsnappen. Opeens lijken alle mensen in het dorp in vogelverschrikkers te zijn veranderd. Uiteindelijk lukt het om de vogelverschrikker van Izumi te verbranden, maar Tsuyoshi valt toch ten prooi aan de overige vogelverschrikkers. Kaoru en Sally weten te vluchten en hoeven enkel nog de donkere tunnel door om veilig naar de bewoonde wereld terug te keren. Ze zijn er bijna als Kaoru de stem van haar broer hoort, die haar gebiedt terug te komen. Ondanks Sally's pogingen haar tegen te houden, draait Kaoru zich om en met een gelukzalige glimlach rent ze de stem van haar broer tegemoet.



Afbeelding 7

Izumi's geest

3.4.2 Analyse

KAKASHI heeft maar één echte geest. Deze geest verschijnt een paar keer. Van alle films is deze geestverschijning het minst abject. Haar lichaam is volkomen *clean*. Bovendien is zij de enige geest die niet over de grond kruipt. Dit maakt haar statiger en menselijker dan de andere geesten. Deze menselijkheid slaat zelfs een beetje door. Haar statigheid maakt

Izumi verhevener en goddelijker dan de geestverschijningen in de andere films. Vooral wanneer zij verschijnt als Kaoru het dagboek leest. Hier wordt Izumi werkelijk als een geest verbeeldt. Kaoru zit op de grond, Izumi's geest staat en wordt van onderaf gefilmd. Hierdoor rijst zij torenhoog boven Kaoru uit. Ze kijkt met strakke ogen naar beneden en wijst naar Kaoru. Hoewel ze binnen zijn, waait de wind door de kamer. Izumi lijkt waarlijk een godin.

De geest van Izumi is gekleed in het rood. In alle andere films waren de geesten steeds gekleed in het wit. Deze rode kleur geeft volgens mij aan dat zij actiever is dan de andere geesten. Om te beginnen heeft zij zelfmoord gepleegd. Het is weliswaar de obsessie voor Kaoru die haar daartoe gedreven heeft, maar het is uiteindelijk haar eigen keuze geweest. De liefde voor een man is haar fataal geworden, maar hij is niet degene die haar vermoord heeft. In de andere films werden de vrouwen vermoord door mannen die hen liefhadden. Ze namen hierin dus een veel passievere rol in dan Izumi. Verder geeft de kleur aan dat Izumi meer *solid* is. Wit is geen kleur en suggereert in de films een soort transparantie. Izumi's geest is heel duidelijk bezig met reïncarneren in de vogelverschrikker. Rood is een hele aanwezige kleur en symboliseert hier volgens mij dan ook dat Izumi's geest weer vaste vorm aan gaat nemen. Bovendien is de geestverschijning, zoals ik al zei, totaal niet abject. Rood is echter wel de kleur van bloed en wordt per definitie geassocieerd met vrouwelijkheid. Op die manier wordt Izumi's verschijning toch nog een beetje abject. Tot slot is rood de kleur van de liefde. En het is juist die liefde die Izumi gek heeft gemaakt.

Waar we in de andere films nog konden twijfelen over Loïselle's uitspraken over abjectie, kunnen we wat betreft KAKASHI niet ontkennen dat hij gelijk heeft. Er is werkelijk niets abjects waar te nemen bij de geestverschijning van Izumi. Loïselle stelde immers dat geesten niet abject kunnen zijn, omdat ze niet stoffelijk zijn.³⁵ Maar juist daar waar we bij de geestverschijning niets abjects kunnen vinden, is de hele sfeer van de film wel degelijk abject. Naar mijn idee verwijst de film namelijk naar de abjecte geboorte. In haar referaat *Abjectie en Gender* zegt Franca Jonquiere dat één van de manieren om abjectie en geboorte in horrorfilms uit te beelden de *unheimlich* is. *Unheimlich* is een sfeer waarbij we ons niet prettig voelen. Volgens Jonquiere is die onprettigheid te verklaren omdat we datzelfde gevoel ooit als wél prettig hebben ervaren. Zo voelen we ons *unheimlich* bij de aanblik van de genitaliën van onze moeder, terwijl we ons er als foetus juist *heimlich* voelden.³⁶ Naar mijn idee staat het dorpje Kozukata symbool voor de baarmoeder. De enige manier om in het dorp te komen, is door de donkere tunnel, die dan symbool is voor

³⁵ Loïselle 2004: 8.

³⁶ Jonquiere 2004.

de baarmoederhals. Hoewel dat wellicht wat vergezocht lijkt, is het toch een mogelijke verklaring voor het feit dat Kaoru zich als buitenstaander, als ‘penetrant’, niet thuis voelt in het dorp. En op het eind, wanneer de wedergeboorte in zicht is, is het juist Kaoru die toch teruggaat naar Kozukata. Haar broer zit voorgoed gevangen in het dorp, in de baarmoeder, en zonder haar broer wil ze niet leven. Dat ze met een glimlach terugrent, geeft aan dat ze tevreden is met haar lot en dat de *unheimlich* plaats heeft gemaakt voor de *heimlich*. Hoewel dit alles niet direct te maken heeft met de geestverschijningen in de film, draagt het wel bij aan het algemene gevoel waarmee je naar de film kijkt.

Maar net als in de RING-films en JU-ON draait ook deze film om wraak. Dit keer is de wraak specifiek gericht op één persoon, Kaoru. De geestverschijning van Izumi is veel stoffelijker dan die uit de andere films. Izumi lijkt tastbaarder en vooral ook actiever dan de andere geestverschijningen. Ook in KAKASHI is het mogelijk een verband te trekken met de massamedia en de atoombom. Hier is het echter Kaoru die symbool zou staan voor het kwaad, niet Izumi. In eerste instantie is Izumi juist het slachtoffer van Kaoru. Daarbij maakt de film gebruik van de metafoor van de grote stad en het kleine dorp: de massamedia (stad) die de mens (dorp) met hun slechte invloed bederven. En wederom is het mogelijk om die verklaring door te trekken naar de atoombom. Juist door de actievere houding van Izumi staat zij hier symbool voor de vrouw uit de Tweede Wereldoorlog, die wraak wil nemen op het onrecht dat haar is aangedaan.

4. Conclusie

In deze scriptie heb ik geprobeerd de functie van geestverschijningen in Japanse horrorfilms te beschrijven. Daarvoor heb ik eerst de geestverschijningen van een aantal films geanalyseerd aan de hand van abjectie en *gaze*. Alle behandelde films hebben dingen gemeen, maar verschillen ook in sommige opzichten. Uiteraard is de grote gemeenschappelijke factor van alle films het gebruik van geesten. Geesten spelen al lange tijd een grote rol in de Japanse traditie. Vaak zijn het demonische vrouwegeesten die wraak willen nemen, omdat hen bij leven onrecht is aangedaan. In *kabuki* en *noh* theater zijn bijvoorbeeld verhalen bekend zoals *Oiwa*, waarin de geest van een vrouw terugkeert om haar echtgenoot, die haar vergiftigd heeft, te vermoorden.³⁷ Alle films maken dus gebruik van een eeuwenoud gegeven. Elke film maakt er echter op meer of mindere wijze een eigentijds verhaal van. Juist omdat er een oud gegeven op een moderne manier wordt behandeld, heb ik me af willen vragen of er niet ook een meer moderne verklaring voor de geestverschijningen te geven is. Waar in een ver verleden de geesten letterlijk werden geïnterpreteerd, kan in deze nieuwe geestverhalen naar mijn idee een meer symbolische functie aan de geestverschijningen worden gegeven.

Het motief van alle geesten is wraak. Deze wraak wordt op verschillende manieren geuit. In elke film is er sprake van een ander soort wraak:

- Doelgerichte wraak (KAKASHI)
- Wraak op iedereen in de maatschappij (JU-ON)
- Combinatie van die twee; wraak op iedereen die een bepaalde handeling verricht (RING)

In KAKASHI is de geest, Izumi, duidelijk uit op wraak tegen Kaoru. In JU-ON en RING heeft de wraak eerder de gedaante van een virus dat zich snel verspreidt onder een ieder die ermee in aanraking komt. Aan de manier waarop de geesten worden verbeeld en hoe de verhalen worden verteld, zijn naar mijn idee een aantal conclusies te verbinden.

Massamedia

Een eerste mogelijke interpretatie van de geestverschijningen en met name het narratief van de films is volgens mij de afkeer van massamedia. De geesten - met elk hun eigen vloek - zouden symbool kunnen staan voor de gevaren die de massamedia met zich

³⁷ <http://www.mandiapple.com/snowblood/theringcycle.htm>

meebrengen. In KAKASHI wordt dit vooral verbeeld door de metafoor van het dorp en de grote stad. Het dorpsmeisje Izumi raakt geobsedeerd van stadsmeisje Kaoru, symbool voor de media. Izumi pleegt zelfmoord omdat ze de druk die ze vanuit Kaoru voelt niet aankan. In JU-ON en RING is het vooral de manier van wraak nemen die de massamedia symboliseert. RING is hiervan het beste voorbeeld. Dit natuurlijk omdat iedereen die de videoband bekijkt, vervloekt is. Volgens mij geven alle films op hun eigen manier aan, dat de media een verderfelijke invloed hebben en dat een ieder die er mee in aanraking komt, verdoemd is.

WO II complex

Een andere verklaring voor de geestverschijningen in de films is een rechtstreeks gevolg van de eerste verklaring, de massamedia en met name de manier waarop zij zich manifesteren. Deze verklaring wordt gegeven door James Iaccino in zijn boek *Psychological Reflections on Cinematic Terror*, waarin hij ingaat op de verschillende archetypen in horrorfilms. Eén daarvan is het historische archetype van de *Japanese Monster Classics*. Hij zegt hierover dat de monsters in Japanse horrorfilms uit de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw de atoombomramp van de Tweede Wereldoorlog representeren. Hierbij zou een natuurlijk wezen zijn gemuteerd tot een moordend monster.³⁸ Ik zou willen opteren voor een kleine verandering in deze theorie.

Volgens mij is het zo dat in de huidige Japanse horrorfilms de monsters zijn vervangen door geesten van overleden mensen. Deze mensen zijn niet alleen stoffelijk, maar vooral ook mentaal gemuteerd; zij zijn zich namelijk bewust van het feit dat ze monsterlijk zijn. Dat het altijd om mooie vrouwen gaat, benadrukt volgens mij alleen maar nog meer de frustraties die Japan heeft over de Tweede Wereldoorlog. In de literatuur wordt de vrouw per definitie als zwak gezien. De vrouwelijke geest representeert voor mij een zwakke kant van de maatschappij, die door de mannelijke kant onrecht is aangedaan. Dat de geesten daarbij wisselend als abject en niet abject gezien kunnen worden, geeft alleen maar aan hoe ambigue ook de rol van Japan was tijdens de Tweede Wereldoorlog. Bovendien geeft die constante twijfel over wel of niet abject een soort spanning die de geestverschijningen in ieder geval veel enger maakt. Tot slot kan worden verondersteld dat ook de ogen en hun *gaze* symbool staan voor de atoombom zelf; dat blikken kunnen doden. Met een onzichtbare straling kan ontzettend veel schade worden aangericht.

³⁸ Iaccino 1994: 30-31.

5. Literatuurlijst

Clover, Carol J. *Men, Women and Chainsaws*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: film feminism, psychoanalysis*. Londen: Routledge, 1993.

Creed, Barbara. 'Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection.' Grant, Barry Keith., red. *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*. Texas: University of Texas Press, 1996: 35-65.

Iaccino, James F. *Psychological Reflections on Cinematic Terror. Jungian Archetypes in Horror Films*. Westport: Praeger Publishers, 1994.

Jonquiere, Franca. 'Abjectie en Gender.' Lezing. Universiteit van Amsterdam: 12 mei 2004.

Loiselle, André. 'Theories of the horror film: from the abject to CGI.' Carleton University: 2004, nog niet gepubliceerd.

Mandiapple.com Versie april 2004. 15 mei 2004. <http://www.mandiapple.com>

Napier, Susan J. 'Vampires, Psychic Girls, Flying Women and Sailor Scouts. Four faces of the young female in Japanese popular culture.' Martinez, D.P., red. *The worlds of Japanese Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998: 91-109.

Pisters, Patricia. *Lessen van Hitchcock. Een inleiding in mediatheorie*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.

Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema. The Extra Dimensions*. Londen: British Film Institute, 1997.

Wolters' Ster Woordenboek Nederlands. Samengesteld door W. Th. de Boer. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1994.

6. Afbeeldingenlijst

Afbeelding op het titelblad: <http://home.swipnet.se/~w-10972/ringufan/> 16 mei 2004.

Afbeelding 1: Still uit RING

Afbeelding 2: Still uit RING 2

Afbeelding 4: Still uit RING 0: BIRTHDAY

Afbeelding 6: www.imdb.com

Afbeelding 7: Still uit KAKASHI / SCARECROW

7. Filmlijst

CARRIE. USA, 1976. Red Band Films/United Artists. Prod. Paul Monash. Scen. Lawrence D. Cohen. Reg. Brian De Palma. Muz. Pino Donaggio. Sissy Spacek, Piper Laurie, Nancy Allen, e.a.

JU-ON / THE GRUDGE. Japan, 2002. Pioneer LDC. Prod. Toshiharu Tokiwa. Scen. en Reg. Shimizu Takashi. Muz. Shiro Sato. Megumi Okina, Misaki Ito, Kanji Tsuda, e.a.

KAKASHI / SCARECROW. Japan, 2001. Planet. Prod. Youichiro Onishi. Scen. Ryuta Mitaku, Osamu Murakami, e.a. Reg. Norio Tsuruta. Muz. Shinichiro Ogata. Maho Nonami, Kou Shibasaki, Grace Yip, e.a.

RING. Japan, 1998. Omega Project, Asmik-Ace, Kadokawa Shoten, e.a. Prod. Kawai Shinya, Ichise Takashige en Sento Takenori. Scen. Takahashi Hiroshi. Reg. Nakata Hideo. Muz. Kawai Kenji. Matsushima Nanako, Sanada Hiroyuki, Otaka Rihikya, e.a.

RING 2. Japan, 1999. Ring 2 Production Committee, Asmik-Ace, e.a. Prod. Takashige Ichise en Makoto Ishihara. Scen. Takahashi Hiroshi. Reg. Nakata Hideo. Muz. Kenji Kawai. Nakatani Miki, Otaka Rihikya, Matsushima Nanako, e.a.

RING 0: BIRTHDAY. Japan, 2000. Asmik-Ace Production. Prod. Masao Nagai en Shinji Ogawa. Scen. Koji Suzuki. Reg. Norio Tsuruta. Muz. Shinichiro Ogata. Yukie Nakama, Tanabe Seiichi, Kumiko Aso, Yoshiko Tanaka, e.a.