

## En scenes anatomi: Manden som ikon

Af [HENRIK HØJER](#)

Filmmediet bliver med jævne mellemrum beskyldt for at være bærer af et mandligt blik, der gang på gang objektiverer og seksualiserer kvinden. Den japanske instruktør Takashi Miike har tilsyneladende taget kritikken til efterretning og i hans horror-art film, *Audition*, giver en kvinde i den grad igen af samme skuffe.

Filmteorien og filmanalysen har sine urtekster; tekster, der er uomgængelige, når man forholder sig til filmmediets historie og ikke mindst forholder sig til, hvordan filmen er blevet forstået og analyseret siden sin fødsel i slutningen af det nittende århundrede. Disse tekster kan i dag, i bagklogskabens klare lys, fremstå næsten militante i deres dyrkelse af en bestemt terminologi, men de er som sagt uomgængelige, hvis man vil forholde sig til den tradition, man skriver sig ind i.

En sådan urtekst er Laura Mulveys artikel *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, der kom i 1975 og senere blev oversat til dansk under titlen *Skuelysten og den fortællende film*. Teksten er med rette blevet kritiseret for bl.a. at forenkle diskussionen omkring forholdet mellem identifikation, karakterer og kamera og hendes næsten hysterisk psykoanalytiske overbygning kan være svær at kapere for den snusfornuftige læser anno 2006. Når det er sagt, er der nok alligevel ingen tvivl om, at hun i sine betragtninger over det filmiske apparat som bærer af et specifikt maskulint blik, har fat i facetter af filmmediet, der ikke uden videre kan negligeres.

I sin bog *Kvinden som ikon* beskriver Vibeke Pedersen meget pædagogisk Mulveys pointe på følgende måde:

Den mandlige angst for synlighed betyder, at det at være billede er projiceret over på kvinden. Manden beskytter sig mod selv at blive set på ved at definere sig selv som blikket og kvinden som billedet.. Billedet af kvinden er altså nødvendigt som projektionsskærm, men det er også et fremmedelement i den klassiske films æstetik .. Nærbilleder af fragmenterede kropsdele (et ansigt eller et ben) og af en optrædende kvinde ødelægger virkelighedsillusionen og standser handlingen.. Det gælder derfor om at finde lige nøjagtig det punkt, hvor billedet af kvinden kan være bærer af de nødvendige projektioner og alligevel optræde som naturligt. Et af midlerne hertil er at det 'fremmede' billede gøres til et subjektivt billede fra den mandlige hovedpersons *point of view*. Spørgsmålet er så om billedet af kvinden bliver ved med at beholde noget af sin fremmedhed.

(Pedersen; 42-43)

I min analyse af en scene fra Takashi Miikes *Audition* (1999) vil jeg netop beskæftige mig med dette magtforhold kønnene imellem, som Vibeke Pedersen beskriver herover. Et magtforhold, der tager afsæt i mandens trang til at beskue og beherske og filmmediets afspejling af en arbejdsdeling, der netop placerer kvinden som objekt foran



Kvinden som ikon, Eihi Shiina i Takashi Miikes *Audition*.

kameraet. Som en genstand, der oftest betragtes fra den mandlige hovedpersons *point of view*, men ligeledes som et objekt, der i kraft af sin fascinationskraft fremstår som en potentiel trussel mod den klassiske helt og den fremdrift, han er garant for i den klassiske film. Her må vi helst ikke falde i staver, men vi tages tværtimod i hånden og med ud over stepperne. Derfor ser man også ofte i film, der følger den klassiske formel for filmfortælling, at kvinder, som eksempelvis den klassiske *femme fatale*, straffes som resultat af deres virketrang, som resultat af deres bevægelse fra passivt objekt til handlende menneske – subjekt.



Billederne herover er fra Otto Premingers *Fallen Angel*, fra 1945 og illustrerer fint Mulvey/Pedersens pointe. De to mænd ved disken (Charles Bickford og Dana Andrews) retter blikket mod dinerens dør, der åbnes, og ind træder Stella: Smuk, mystisk og lækkert belyst, i Linda Darnells skikkelse. Hun er omdrejningspunktet for en række mænds utilslørede begær og betaler da også med sit liv for i den grad at fange dem med paraderne nede. I scenen herover er det symptomatisk, at det er mændenes blik på hende, der afspejles i kameraets placering og ikke omvendt. Hun kigger tilbage på de to mænd ved disken, men kameraet overtager ikke på noget tidspunkt i scenen bare tilnærmelsesvis hendes *point of view*. Med sit udgangspunkt ved bardisken opfører det sig snarere, som var der tale om blot endnu en af gutterne!

### Takashi Miike

Inspirationen til og udgangspunktet for at vende tilbage til Mulveys urtekst er altså japaneren Takashi Miikes bud på en horror-art-film, den meget omtalte og roste *Audition* fra 2002. Filmen kan i den Mulvey'ske optik beskrives som et meget kontant og ekstremt blodigt tak for sidst til den mandlige tøffelheld, der alt for længe har styret kameraets gøren og laden i et forsøg på at opretholde de traditionelle kønsroller.

Takashi Miikes film i almindelighed er bestemt ikke hver mands eje.

Kun to af hans film har haft dansk biografpremiere nemlig *Audition* og den tredelte horrorfilm *Three Extremes* (2004), som han lavede sammen med kollegerne Fruit Chan og Chan-wook Park.

Miike startede med at instruere direkte-til-video produktioner i starten af 1990'erne. Film, der excellerede i heftige mængder vold og sex. Og Miike var og er ekstrem såvel i sit udtryk som i sin produktivitet. I skrivende stund har han instrueret over tres film og tv-serier, og der er flere, mange flere på vej. Filmene er først og fremmest kendetegnet ved deres fuldstændig respektløse tilgang til genrer og tabuer over en bred kam. Miike har rettet sit kamera mod alle mulige og umulige perversioner, og man har i hans film bl.a. kunnet overvære en kvinde drukne i sine egne ekskrementer i filmen *Dead or Alive* (1999) og en far dyrke sex med sin villige datter i *Visitor Q* fra 2001. De laveste menneskelige instinkter giver sig udslag i ekstreme fysiske reaktioner i Miikes univers, og det er også tilfældet i *Audition*, der ellers med sit adstadige tempo og sin melankolske grundtone lægger ud som en meget alternativ Miike film.

### Audition

*Audition* fortæller historien om den yderst sympatiske enkemand Aoyama, der nogle år efter sin kones død opfordres til at finde sig en



En afslappet Takashi Miike interviewes til dvd-udgaven af *Audition*.

kæreste af sin teenagesøn. Aoyama er filmproducer, og med sin ven og kollega Yoshikawa som initiativtager fingerer han en audition til en ikke-eksisterende film i et forsøg på at opstøve en interessant kvinde med potentiale som fremtidig samlever. Projektet fremstår ikke videre sympatisk, og Aoyama har da også sin tvivl om arrangementets lødighed, men indvilger trods alt ikke mindst efter at have læst et brev fra den kønne men skrøbeligt udseende Asami, der fascinerer ham.

Den scene, der vil blive underkastet nærmere analyse i det følgende, ligger ca. 27 minutter inde i filmen og omhandler den audition, der har givet filmen sin titel. Vi befinder os i et forholdsvis stort, men nøgent lokale. I den ene side af lokalet er bordet placeret, hvorfra Yoshikawa og Aoyama skal betragte, udspørge og bedømme de håbefulde skuespillerinder og til venstre for dem, har man placeret det videokamera, der filmer seancen. Ca. fem meter foran de to mænd er placeret en hvid stol til ansøgerne. Stolen står nøgen og meget alene midt på det bare gulv og venter som mændene på processionen af unge kvinder. Stolen fremstår næsten som et skafot, men her falder ingen dødbringende klinge eller skarpe skud, blot betragtende blikke fra to midaldrende mænd og det digitale videokamera.

Inden vi for alvor kaster os over scenen og ikke mindst den kamerabevægelse, der midtvejs vender begreberne på hovedet, skal vi kort tilbage til Vibeke Pedersens udlægning af Mulvey. For i kraft af filmens *mise en scene* lægger Miike op til, at her er tale om et arketyrisk scenario. Selve opstillingen og billedernes komposition understreger i den grad Vibeke Pedersens pointe om, at kvinden gøres til ikon frem for karakter af kød og blod, og Yoshikawa og Aoyama kan da også fra deres plads bag skrivebordet overlegent og en kende sadistisk betragte de mange kvinder, der gør sig til for deres skyld. Eller som Peter Larsen skriver i sin bog *Det private øje* om den klassiske Hollywoodfilm:

Der [er] tale om et mandligt ur-scenario: På den ene side den voyeuristiske beskuelse med dens elementer af afmystificering og sadistisk bemægtigelse af det problematiske objekt; på den anden side den fetichistiske beskuelses fragmentering af objektet og mysteriets benægtelse.

(Larsen;146-147)

Selvom Takashi Miike går ganske langt for at få os til at fatte sympati for Aoyama, så betragtes kvinden i den pågældende scene ikke desto mindre netop som en brugsgenstand. Et objekt til beskuelse og ikke mindst til beherskelse i et forsøg på personlig oplomstring. Inden det er for sent, som sønnen påpeger.

### Scenen

Men tilbage til scenen (Den befinder sig som sagt ca. 27 minutter inde i filmen). Et stort antal kvinder af meget forskelligt udseende og temperament defilerer forbi de to mænd, og mens Aoyama holder sig lidt i baggrunden, spørger Yoshikawa let nedladende og ganske aggressivt ind til pigernes privatliv, deres forhold til sex og andre intime detaljer. Enkelte virker generte og lettere betuttede, mens andre giver den hele armen i forsøget på at sælge sig selv, men fælles for dem alle er, at deres optræden klippes sønder og sammen af Miike: De får sjældent lov til at fuldføre en sætning, og enkelte gange hører vi blot det spørgsmål, der stilles, inden filmen haster videre til næste levende billede. I denne sekvens har filmen i den grad overtaget det meget pragmatiske og nytte-orienterede blik, der er Aoyama og ikke mindst Yoshikawas.

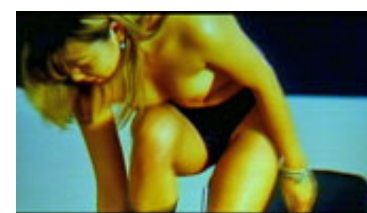
Efter et stykke tid vælger Aoyama og Yoshikawa at holde en kort pause, som Aoyama benytter til at gå på toilettet. På vej gennem venteværelset falder hans blik på den ventende Asami. Hun har ryggen til ham, og han må stoppe op og læne sig lidt bagud for at betragte hende. Allerede her får vi et forvarsel, om det, der sker kort efter. Magtbalancen mellem hende og ham er en helt anden end den



En overlegen Yoshikawa udfritter de håbefulde skuespillerinder.



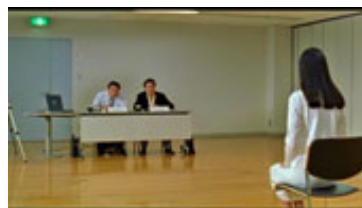
magtbalance mellem kønnene, vi netop har bevidnet under den fingerede audition. Det er stadig manden, der betragter kvinden, men her i venteværelset er det ikke hende, der gør sig til for ham, men tværtimod ham, der må gøre sig anstrengelser for at se hende - og det endda kun fra ryggen.



Efter pausen bliver det Asamis tur til at indtage scenen, og det er her, der for alvor er anledning til at skærpe opmærksomheden. Den legesyge og let ironiske underlægningsmusik afbrydes, og kort efter følger en meget påfaldende kamerabevægelse, der indledes kort efter, hun har sat sig og interviewet begynder.

### Kamerabevægelsen

Og der sidder hun så. I første omgang med ryggen til kameraet, der befinder sig bag hendes venstre skulder.



Af gode grunde kan vi ikke gengive kamerabevægelsen, men billederne herover giver en fornemmelse af kameraets bevægelse hen over gulvet. Der zoomes ikke i indstillingen, kameraet kører tilsyneladende over gulvet og den jævne og meget rolige bevægelse foretages over ca. 60 sekunder.

I billedets baggrund sidder de to selvbestaltede dommere, og langsomt men sikkert begynder kameraet efter ca. 30 sekunder stilstand at bevæge sig fremad. I løbet af de næste 60 sekunder bevæger det sig henover gulvet, forbi Asami og videre forbi Yoshikawa for endeligt at finde sin plads umiddelbart foran Aoyama, der betaget lytter til Asamis tale. Da kameraet endelig finder ro, siger Aoyama for første gang noget. Men i stedet for at stille et spørgsmål giver han sig til at rose det brev, Asami har sendt dem. Aoyama er i den grad fortryllet af den bly pige, der sidder foran ham, helt klædt i hvidt og med langt dybtsort hår. Hun ligner knapt nok et menneske, men fremstår snarere med en snert af overjordisk skrøbelighed. Hun er det levendegjorte ikon, et glansbillede snarere end menneske af kød og blod.

Det meget lange *push-in*, hendes tilstedeværelse afstedkommer, kan aflæses på forskellig vis. Oftest benyttes *push-in*'s til at understrege følelsers intensivering: Når en karakter på film gennemgår en eller anden form for følelsesmæssig transformation, bevæger kameraet sig ofte ind mod karakterens ansigt. Dels for at understrege vigtigheden af hændelsen, men ligeledes for med bevægelsen at accentuere den bevægelse, der sker i mennesket i fokus.

Den *push-in*, vi er vidne til i *Audition*, adskiller sig dog noget fra den klassiske brug. Bevægelsen her er langt længere end vanligt, og kameraet bevæger sig desuden forbi en person, i dette tilfælde Asami, hvilket er meget utraditionelt. Udover at mime den intensivering af følelser som Aoyama oplever, har bevægelsen da også to funktioner.

For det første påkalder selve bevægelsen sig vores opmærksomhed. Miikes film er indtil dette tidspunkt skruet helt klassisk sammen. Det er en langsom film med en række forholdsvis lange indstillinger, men man har på intet tidspunkt brudt reglerne for godt mainstream-håndværk. Det vælger man at gøre med denne kamerabevægelse og installerer dermed det, man kunne kalde et refleksivt niveau i filmen. Som tilskuer bliver vi med kamerabevægelsen opmærksomme på vores egen position som betragtere, vi træder et skridt tilbage fra filmens fortælling og begynder at overveje, hvad der er meningen med galskaben. Filmen sætter sin fortælling i parentes og får et metafilmisk islæt: Den kommer til at handle om sig selv som film, om selve det at se.

Endnu vigtigere er det, at kameraet tilsyneladende udskifter sit mandlige blik med et kvindeligt, eller mere specifikt udskifter Aoyamas *point of view* med Asamis. I sin glidende bevægelse fremad og ind foran Asami overtager kameraet nemlig hendes blik på ham. Vi er med kameraets bevægelse vidne til en markant forskydning de to imellem, og vi forlader dermed det, Peter Larsen i citatet ovenfor kalder det mandlige ur-scenarier. Eller som Vibeke Pedersen måske ville formulere det med udgangspunkt i Laura Mulvey: *Vi er vidne til at...Kvinden beskytter sig mod selv at blive set på ved at definere sig selv som blikket og manden som billedet.*

Kamerabevægelsen kommer altså til at fremstå som en art overdragelse af filmens blik fra en klassisk mandlig position til en meget atypisk kvindelig ditto.

### **Manden som ikon**

Vi fornemmer herfra, at det egentlig handlende og kontrollerende subjekt i filmens fortælling ikke, som vi og han selv har troet, er Aoyama, men tværtimod Asami. Objektet er hermed trådt i karakter og handlingens mand bliver i mere end en forstand til statist i sit eget liv. Med selve auditions-scenens fremståen som arketypisk filmisk scenarier og med filmens afsluttende og ekstremt brutale torturscene in mente, fremstår *Audition* dermed som en art hævnhistorie. Den potentielle trussel, som kvinden udgør for den mandlige hovedperson og den klassiske filmfortælling, aktualiseres her på bestialsk vis. Når Asami senere skærer fødderne af Aoyama med klaverstrenger og piercer hans øjenæbler med nåle, hævner hun sig på sit køns vegne og giver manden tilbage af hans egen medicin. Hvor mange *femme fatales* har ikke måttet lide døden, fordi de trådte i karakter og ud af rollen som seværdig og underdanig genstand?

*Audition* afslører da også efterhånden, at Asami selv har et par meget traumatiske oplevelser med mænd med i bagagen, men nu er det altså hans tur, og det er symptomatisk, at Aoyama, umiddelbart efter, at Asami har forladt lokalet, indtager hendes plads i stolen.

Hvad kamerabevægelsen hen imod den måbende Aoyama desuden understreger er altså også den sårbarhed, han udsætter sig selv for i kraft af sin betagelse af hende. Det er ham, der betragter hende, men dermed er også han åben for manipulation og underkastelse. Af samme grund ser han ikke kameraet nærme sig og mister dermed i sidste ende evnen til at bevæge sig og ikke mindst evnen til at betragte. Aoyama er blevet til genstand/objekt, Aoyama lod billedet af Asami stå for længe og straffes for at lade filmen glide fra horrorfilmens handlekraft til kunstfilmens dvælen.



Og der ligger han så: hjælpeløs og mishandlet, fordi han ikke kunne få øjnene fra hende og helt glemte at agere som klassisk filmhelt.

### Faktaboks

Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen 16, nr. 3 (oversættelse *Skuelysten og den fortællende film*, Trylleygten, 1991, 1)

Peter Larsen, *Det private øje*, Akademisk Forlag 1991

Vibeke Pedersen, *Kvinden som ikon*, Borgen 1995

Tom Mes, *Agitator. The Cinema of Takashi Miike*, FAB Press 2003  
Tom Mes' bog er utrolig omfattende og kommer omkring en lang række fascinerende facetter af Miikes produktion. I sin analyse af *Audition* er han ikke enig i ovennævnte udlægning og skriver bl.a:

But to interpret Asami as an angel of vengeance is to mistake her character. Her actions are not motivated by an ideological agenda. At no time during the film is she a representative for an entire gender, just an individual with a troubled history.

(Mes:189)

Jeg er selvfølgelig meget uenig med Mes og mener, at han i sin analyse forveksler to niveauer: Asamis selvforståelse og den større sammenhæng hun indgår i, som er filmens.



[Udskriv denne artikel](#)



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



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

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