



Linnéuniversitetet

Kalmar Växjö

Självständig Uppgift, B-Uppsats

Våld och skräckfilm i Tanzania och Japan

En filmanalys av filmerna *Sema* (2018) och *Grotesque*
(2009).



Författare: Iris Landar Lygren
Handledare: Tommy Gustafsson
Lärosäte: Linnéuniversitetet
Termin: VT22
Ämne: Filmvetenskap
Nivå: Grundnivå



Innehållsförteckning

Inledning	1
1.1 Bakgrund till val av ämne	1
1.2 Syfte, frågeställningar och avgränsningar	1
1.3 Teoretiska utgångspunkter	2
1.4 Material och metod	2
Filamu ya kutishai och Asianextreme	2
2.1 Skräckfilmsgenren i Tanzania, Filamu ya kutisha, lokala perspektiv och Sema (2018)	2
2.2 Asian Extreme, Japansk skräck och Grotesque (2009)	6
Slutdiskussion	9
3.1 Genrekonventioner och våld - likheter och skillnader	9
Källor, material och litteraturlista	11
4.1 Filmer som refereras	11
4.2 Litteraturlista	12

1 Inledning

1.1 Bakgrund till val av ämne

Jag har alltid haft ett stort intresse för skräckfilm och dess undergenrer, men anser att antalet filmer från olika delar av världen inom genren som är tillgängliga på film-marknaden i väst ofta är något eurocentrisk. Jag har därför intresserat mig för att titta på filmer från två länder utanför västvärlden inom skräckgenren och genom detta undersöka vilka likheter och skillnader som går att finna inom dessa filmer.

1.2 Syfte, frågeställningar och avgränsningar

Mitt syfte med denna uppsats är att undersöka hur våld används inom genren skräckfilm producerad i Östafrika och Östasien, med fokus på Japan och Tanzania, samt vilka eventuella skillnader och likheter som förekommer kring vilken typ av våld som framförs men även hur genren skräck görs i analyser av två olika exempelfilmer. Detta utifrån genreteori om skräckfilm och våld men även hur detta kan höra samman med de olika världsdelarnas historia. De frågor jag valt att fokusera uppsatsen kring är:

- Finns det likheter och/eller skillnader i vilket typ av våld samt hur detta våld används i filmerna *Sema* (2018) och *Grotesque* (2009)?
- På vilket sätt kan dessa två filmer sammankopplas med skräckfilmgenren i stort och vilka genrekonventioner används för att tydliggöra detta?
- Vad kan dessa två filmer berätta om skräckfilm från respektive land? Vad kan de inte berätta om detsamma?

Eftersom fältet skräckfilm innehåller en stor mängd undergenrer och filmer som behandlar extremt våld och närliggande ämnen på olika har jag begränsat min forskning ytterligare. Detta har gjorts genom att välja filmer för analys som innehåller element som är relevanta för uppsatsens specifika syfte och frågeställningar. Urvalet har även påverkats av vilka filmer som varit möjliga för mig att tillgå under studiens korta tidsram från de två länder jag valt att lägga mitt fokus på. Jag har, på grund av begränsad tid, inte haft möjlighet att samla information om någon större mängd filmer inom detta område i min uppsats och har således begränsat vilka källor och vilket material jag valt att undersöka vidare, både i form av skriftligt och visuellt material. Jag har även begränsat det analyserade materialet till två filmer

från två olika länder, vilket givetvis även innebär att detta inte kan anses representativt för regionen eller det berörda landets skräckfilms-produktion. Jag har även varit tvungen att begränsa mitt val av film från Tanzania ytterligare då många genrefilmer inte varit tillgängliga i annat än fysiskt format på plats. Vidare har jag genomgående haft i åtanke hur jag riskerar att påverka urvalet av filmer för analys genom mina egna uppfattningar och intressen och har därför försökt att arbeta reflexivt med dessa problem genom hela uppsatsen.

1.3 Teoretiska utgångspunkter

För att analysera filmer inom skräckgenren, dess konventioner och extremare former har jag använt mig av så kallad *genreteori* och angränsande teoretiska utgångspunkter. Detta dels för att på ett tydligt sätt kunna göra ett urval av filmer för analys men även för att jämföra de skillnader som finns inom skräck-betonad film från de olika länderna. Teorier inom filmvetenskap kring området genrer och framförallt skräckfilm som jag valt att använda mig av är bland andra *Robin Woods* skräckfilmsteori om hur skräck uppstår "*normality is threatened by the monster*" (Wood, 2002). Även *Jeffery Jerome Cohens* monsterteorier (Cohen, 1996) samt *Adam Lowensteins* teorier kring hur historia, politik och skräckfilm samspelar (Lowenstein, 2005) har varit av stor betydelse för studien.

1.4 Material och metod

Den analys som uppsatsen framför har främst utförts genom litteraturstudier och filmanalys av två, för uppsatsen utvalda, filmer. De utvalda filmerna är presenterade med löpande analys i avsnitten som följer.

2 *Filamu ya kutishai och Asianextreme*

2.1 Skräckfilmsgenren i Tanzania, *Filamu ya kutisha*, lokala perspektiv och *Sema* (2018)

I mina undersökningar av skräckfilm från Östafrika har jag upptäckt en annan typ av genreindelning av film än de för västerländsk film typiska genrekonventionerna. Genre element som i västra delen av världen skulle räknas som exempelvis skräck eller drama verkar i större utsträckning kombineras och bilda egna genrer beroende på andra genre element. Således finns en mängd olika genrer som växt fram i olika länder i afrika (Dovey,

2009; 28). I Tanzania har en genre som är jämförbar med skräckgenren växt fram ur den lokala Bongowood eller Swahiliwood-filmen. Genren, som ibland kallas *filamu ya kutisha* som kan direktöversättas till "skrämmande film" (Böhme, 2018; 157) definieras utifrån att dessa filmer innehåller element som är menade att skrämma publiken. Detta innebär dock inte att filmerna använder klassiska skräckfilms konventioner, utan kan även innebära en film som har mer gemensamt med drama men innefattar skrämmande sociala moment. Den komponent som avgör om filmen klassas som en del av *filamu ya kutisha* är främst om spänning som kan verka skrämmande är en del av filmen (Böhme, 2018; 162). Jag har valt att analysera en film som kan hävdas vara en del av denna filmgenre, *Sema* (2018) från just Tanzania.

I *Sema* (2018) framträder en parallell verklighet där huvudpersonen, Monja (Hassan Daffur), fastnar i en väv av dåtid och nutid med ett mysterium som uppdagas bit för bit. Filmen utspelar sig nästan uteslutande i det hus som Monja försökt fly in i efter att han begått en stöld. Monja fastnar sedan på detta område där han förflyttas i tid och rum ofrivilligt när den unga flickan Maria (Anastasia Exavery) genom dessa förflyttningar berättar den historia som lett till både Marias egen, nästan hela hennes familjs samt många andra personers död. Maria vill att Monja ska berätta denna historia som hon menar att media och polis helt missuppfattat.

Filmen rör sig endast i korta scener utanför husets område och använder istället förflyttningar i tiden för att skildra olika händelser på samma plats. I berättelsen ser vi främst fem personer, Monja, Maria, Marias pappa (Salim Yakuti), Marias mamma (Munira Mlehele) och en psykolog, Doktor Sanga (Serafin Kweka som även går under namnet Serafin Onesfory), som visar sig ha privata affärer med Marias pappa. Även komikern Brian Mrikaria gör en kort scen i filmen där han spelar en karaktär, Chalii ya R, som han tidigare spelat i komiska sammanhang för produktionsbolaget som står bakom *Sema* (2018). Marias bror (Justine Thomas Jamvia) susar även förbi snabbt i historien och en del statister, men i stort är berättelsen begränsad till att visa de fem tidigare nämnda karaktärerna. På så sätt är berättelsen tydligt avgränsad i förhållande till både plats och roller.

När vi presenteras för huvudpersonerna i filmen, Monja och Maria, framställs dessa som tydliga motpoler. Monja är en tjuv med en ganska lättsam och lugn inställning till både livet och eventuellt våld i små-kriminellt syfte, vilket demonstreras genom hans telefonsamtal till den vännen "Charlii ya R" som gör ett något komiskt framträdande samtidigt som han håller

fast en persons genom att stå på dennes huvud. Maria framställs istället som en skräckinjagande, tyst och vemodig vålnad för att senare under historien uppvisas som ett tystlåtet barn med speciella egenskaper. Initialt framträder hon som en okänd övernaturlig gestalt som till utseende och rörelsemönster liknar karaktären Sadako från filmen *Ringu* (1998) med sitt långa, svarta hår hängande framför ansiktet, ryckiga rörelser och hur tysta anvisningar visar ledtrådar och tidigare händelser för Monja. På så vis använder *Sema* (2018) en etablerad skräckfigur för att sätta grunden till vad som komma skall. Detta, att använda direkta referenser till skräckfilmer med större spridning för att sedan berätta en egen och mer lokalt förankrad historia sammanlänkad med lokala trosuppfattningar är inte ovanligt inom östafrikansk film (Böhme, 2018: 162-163). Det kan även ses som ett sätt att använda genrekonventioner för att förmedla något nytt genom sådant publiken redan känner till. Detta är även grundläggande i förhållande till hur genrer i stort fungerar. Steve Neal uttrycker genrer som ramar vi känner igen som ger oss en möjlighet att förstå vad vi ser och på så sätt även lättare acceptera de nya element som presenteras (Neale, 1990: 46). Utifrån denna tanke använder *Sema* (2018) etablerade genrekonventioner och historier från skräckfilm från andra delar av världen för att genom detta presentera ett skrämmande problem som är av relevans även lokalt. I *Sema* är en av flera problem som lyfts hur likdelar i viss mån säljs som magiska föremål, vilket bland annat uppmärksammas i fall i Tanzania där kroppsdelar från personer med albinism sålts av spirituella skäl (Bryceson, Jønsson & Sherrington, 2010: 369; 373).

Vi får under filmens, *Sema* (2018), förlopp veta att Maria har speciella övernaturliga egenskaper, hon kan se in i framtiden. Detta visar sig genom att hon ritat bilder på sådant som kommer hända. Marias föräldrar reagerar olika på detta. Mamman accepterar först detta som en gåva medans hennes pappa behandlar detta som en psykisk sjukdom. Samtidigt får vi veta att Marias pappas farmor även hon varit synsk och att Marias pappa egentligen tror på att hon kan se in i framtiden. Marias pappa avtalar med sin affärspartner att denna, som är psykolog, ska utreda Maria som psykiskt sjuk och på så sätt även ta reda på mer om vad hon faktiskt vet om deras gemensamma dunkla affärer. Detta kan återigen sammankopplas med historien i filmen *Ringu* (1998) där Sadako framställs som en person med övernaturliga egenskaper, ärvda efter sin mamma som är synsk, men där Sadako istället kan påverka sin omgivning med hjälp av telekinesi. Detta förklaras av Kristen Lacefield i boken *The scary screen: Media anxiety in The Ring* (2010) vara kopplat till Japans historia rörande parapsykologi och Sadako kan genom sina övernaturliga krafter prägla bilder från sitt eget huvud till optiska-material

såsom film (Lacefield, 2010: 39). Maria i *Sema* (2018) använder i sin tur ritinstrument som pennor och kol för att avbilda framtiden hon ser på ett likartat sätt och både Sadako och Maria skickas av närstående till läkare för att de egenskaper de bär ska behandlas.

Maria, och Monja genom visionerna av dåtiden, får reda på dels att Marias biologiska mamma är en annan än den hon trott men även vilka brutala handlingar hennes pappa utfört. Detta framförs genom att pappan visar upp den döda mammans skalle som han förvarat i en blodig mättermos och berättar att han mördat henne. Denna del av filmen är även, till skillnad från resterande av ljudbilden som främst består av omgivningsljud och för skräckfilm typisk spänningsmusik, illustrerad med dramatiska toner som är mycket lika den musik som används för att framföra den oväntade upplösningen i filmen *Saw* (2004). Claudia Böhme menar att även musik från andra filmer har använts i skräckfilm från Tanzania för att förstärka känslan av att dessa historier korsbefruktas (Böhme, 2018: 166-167), vilket skulle kunna vara fallet även här. Det är även under den sista delen av filmen som våldet i stort eskalerar då pappans gärningar uppdagas och våldet mot den egna familjen urartar.

I jakt på vem som kan tänkas vara den Maria förutspått ska döda pappan mördades inte bara psykologen utan även Marias bror för att sedan trappa upp våldet mot Maria i den tidigare nämnda scenen i källaren där en av Marias fingrar avlägsnas med en tång då hon vägrar rita av mer av framtiden. Pappan förbereder sedan för hennes död på ett slags rituellt altare med ljus omkring kroppen och en vätska, potentiellt olja, som kroppen och framförallt halsen täcks med. Samtidigt är Monja, som under hela filmens gång, med men kan inte interagera med händelseförloppet eftersom detta, som Marias vålnad även berättar för honom, redan har hänt. Maria blir mördad av sin pappa genom att halsen skärs upp och blod sprutar ut över altaret. Direkt efter detta kommer den kvinna Maria trott varit hennes mamma in och skjuter pappan. Enligt Maria har detta sedan tolkats i media som att "mamman" mördat alla dessa människor i källaren samt hela sin familj och Marias önskan är att Monja ska berätta sanningen om vad som egentligen hände för media och på så vis göra historien, Maria och "mamman", rättvisa. Filmen avslutas med att detta också sker när Monja tillslut får ta sig ut ur det hemsökta huset.

Monja blir i sin tur fri från det hemsökta huset genom att lova att berätta, *Sema* betyder på filmens originalspråk Swahili just tala eller berätta, Marias historia. Detta är även ett återkommande element i film från den afrikanska kontinenten där muntlig tradition varit av stor vikt och därför även överförs till filmens media (Dovey, 2009: 30). *Sema* (2018) väver

på så sätt även in denna kulturella aspekt i filmen vilket kan ses även användas i historier som använts i annan skräckfilm från regionen. Ett exempel på detta är filmen *Popoabowa* (2009) (Böhme, 2015: 68-69) en slags demon som begår sexuella övergrepp gestaltas. Popabowa som varelsen kallas, anses verklig av befolkning på Tanzanias kust, och befolkningen där menar att Popabowa även kräver att historien om sexuellaövergrepp från densamme berättas vidare (Thompson, 2014: 80-81). Enligt Böhme och Daly Thompson används detta krav på återberättande av de sexuella våldet för att kunna beröra och diskutera ämnen som anses tabu i Tanzania, så som sexualitet i stort och homosexualitet i synnerhet (Böhme, 2015: 77; Thompson, 2014: 86-87). Detta sätt att använda skräckfilm för att lyfta lokala problem, såsom även *Sema* (2018) gör gällande marknaden med mänskliga kvarlevor, är ett etablerat sätt att använda genren även i andra delar av världen. Exempel på detta kan vi se genom hur forskaren Adam Lowenstein menar att filmen *The Last house of the left* (1972) kritiserar sin samtid och det pågående Vietnamkriget (Lowenstein, 2005: 112-113) samt hur Japansk skräckfilm påverkades av sin historia, i synnerhet gällande Hiroshima (Lowenstein, 2005: 84).

2.2 *Asian Extreme*, Japansk skräck och *Grotesque* (2009)

Lowenstein menar alltså i sin bok *Shocking representation: Historical trauma, national cinema and the modern horror film* (2005) att det går att se spår av nationell historia och samhällskritik inom skräckfilmer från världen över (Lowenstein, 2005: 1-3). Vidare menar han att i den Japanska skräckfilms-historien är filmen *Onibaba* (1964) ett exempel på hur arvet från Hiroshima och Nagasaki behandlats inom genren (Lowenstein, 2005: 84). Detta är dock en film från ett helt annat decennium och en mer samtida analys av japansk skräckfilm har delvis gjorts av forskare genom att försöka förstå de växande mängden av så kallade extrema skräckfilmer från östasien som etablerade sig på den västerländska marknaden under 2000-talets start (Choi & Wada-Marciano, 2009: 1-2).

Två filmer från Japan som kan betraktas som såkallad extremfilm är *Guinea Pig: Flowers of Flesh and Blood* (1985) och *Grotesque* (2009). Dessa två filmer tangerar också samma teman och både berättelsen samt våldets karaktär är snarlika. I båda fallen blir offren torterade genom lemlästning och sexuellt våld. I *Guinea Pig: Flowers of Flesh and Blood* (1985) är dock offret begränsat till en kvinna där våldet som uppvisas i många fall är sexuellt betonat, vilket även är fallet i filmen *Grotesque* (2009), men i den senare är våldet riktat mot två

personer, en man och en kvinna. Berättelsen i *Grotesque* (2009) är också mer utvecklad än den i *Guinea Pig: Flowers of Flesh and Blood* (1985), men det verkar troligt att *Grotesque* (2009) ändå inspirerats av föregångaren i *Guinea Pig*-filmserien då filmernas upplägg och struktur är mycket lika varandra. Samtidigt är det viktigt att poängtera att det finns en problematik i att likställa östasiatiska extremvåldsfilmerna utan att visa på likheter med sådan film från övriga världen. Detta då denna typ av filmer dels är återkommande inslag i filmvärlden globalt, se till exempel *August Underground* (2001) från USA, *Nekromantik* (1987) från Tyskland, *A Serbian Film* (2010) från Serbien och *Cannibal Holocaust* (1980) från Italien, och dels lanserats i västvärlden som så kallad Asia Extreme under just början av 2000-talet (Shin, 2009: 85-86).

Att klassificera denna typ av film utifrån vilken världsdelen den skapats i kan således tolkas som exotifiering, speciellt när det gjorts genom den typ av marknadsföring som exempelvis filmbolaget Tartan använt sig av där våldet sålts in som något exotiskt och farligt (Shin, 2009: 97). Det är därmed av stor vikt att understryka extremfilmens existens världen över. Samtidigt har denna kategorisering av östasiatisk skräckfilm möjliggjort att en bredare publik för dessa filmer (Kinoshita, 2009: 164), men även att filmer som inte publicerats genom just dessa i västvärlden mer kända distributionsbolag såsom Tartan undgått samma publik. Detta kan vi till exempel se i fallen med filmerna *Strange Circus* (2005) och *Suicide Club* (2002) som distribuerats i väst av bland andra TLA Releasing, ett mindre bolag som främst distribuerar film med koppling till queerkultur samt viss skräckfilm i västvärlden. Dessa två filmer är idag mycket svårare att få tillgång till, åtminstone i Sverige, än de japanska filmer som Tartan, numera Palisades Tartan, marknadsfört såsom *Audition* (1999), *Battle Royale* (2000) och även tidigare i uppsatsen omnämnda *Ringu* (1998). Många så kallade extrema skräckfilmer, eller spektakulär skräck som Adam Lowenstein definierar subgenren (Lowenstein, 2011: 44), innehåller element som kan uppfattas som typiska för skräckfilm i stort, såsom svår blodsutgjutelse och brutala teman (Lowenstein, 2011: 46-47; Shin, 2009: 92-94). Samtidigt är inte alla extremfilmer renodlad skräck, där tidigare nämnda *Strange Circus* (2005) är ett exempel där andra genrer såsom drama möter skräck under samma klassifikation.

Filmen *Grotesque* (2009) kan dock ses uppfylla forskaren Robin Wood's definition av skräckfilm "*normality is threatened by the monster*" (Wood, 2002: 31). "Normaliteten" - två unga människor på dejt - hotas här av "monstret" - en utstött och empatilös läkare som

utsätter de båda för svår tortyr. Detta är även i linje med Jeffrey Jerome Cohens teori om monster i skräckfilm där Cohen menar att "monstret" ofta porträtteras som något annorlunda eller utstött på grund av exempelvis sexualitet, ras, klass eller politiska skäl (Cohen, 1996: 7-8). I *Grotesque* (2009) blir alltså en ung kvinna, och en ung man, kidnappade under sin första dejt. Mannen som kidnappar dem är en läkare, som utför extrem tortyr på sina offer för nöjes skull. Mannen och kvinnan utsätts för allt från sexuella övergrepp till amputation och nära-döden-upplevelser. Läkaren ser även till att hålla dem vid liv genom att ge vård efter extra tuffa sessioner av våld, för att sedan fortsätta tortyren. Vid flera tillfällen inger läkaren offren med hopp om att de kan friges ifall de underhåller honom tillräckligt med sin smärta. Under en längre vårdperiod vaggas de även till trygghet i att bli släppta och att läkaren ska ange sig själv till polisen, för att sedan åter vakna på operationsbordet. Historien slutar i ett än värre blodbad för alla parter som följs upp av en scen där vi ser hur offrens kvarlevor lämnas på en gravplats där ett flertal tidigare offer även verkar finnas, samt hur cykeln med kidnappning och tortyr börjar om på nytt. Innan sin död håller kvinnan en lång monolog om antaganden kring läkarens bakgrund och sorgliga liv som träffar rätt till den grad att en känsla av att hämnd kan etablera sig trots det blodiga avslutet. *Grotesque* (2009) är en film som kan kategoriseras som så kallad extremfilm med scener som visar våld och tortyr på ett ingående och grafiskt vis. Typen av våld, både psykiskt och fysiskt, som används är brutalt. Men filmen berör även ämnen som ensamhet, sexualitet och maktrelationer genom hur både offer och gärningsman skildras. Offren som unga, ensamma och oerfarna i jakt på kärlek - gärningsmannen som en rik men ensam och utstött människa.

I *Grotesque* (2009) fokuserar kameran både på de fysiska aspekterna av våldet, såsom en motorsåg som kapar fingrar, men även de reaktioner som detta leder till. I flera fall ser vi först våldet mot kroppen i ett klipp för att i ett anslutande klipp se en närbild på offrets ansiktsuttryck under själva våldsakten. Kapandet av fingrar, bröstvårtor och en arm med motorsåg och sax är filmat i närbild vilket antyder att såg och sax faktiskt använts på rekvisita i dessa scener. Blodet i dessa scener är tydligt blandat mellan intorkat sådant och nytillkommet på ett sätt som kan tolkas som att dessa scener filmades under långa tagningar. Detta är i linje med Lowensteins tankar kring spektakulär skräck där specialeffekter är en viktig komponent i denna typ av film (Lowenstein, 2011: 46). Genom att dessa kroppsdelar även laddats med en känslomässig innebörd då de avlägsnats från offrens kroppar blir det även ett extra vidrigt övergrepp när läkaren skapar halsband av dessa som offren sedan

motvilligt byter med varandra. Samtidigt anspelar även detta på den ensamhet som sedan återkommer som en bakgrund för läkarens agerande i upplösningen av filmen.

Att reaktioner får ta plats i hur våldet skildras blir även tydligt i de fall när det våldet som behandlas är en typ av psykiskmisshandel eller sexuellt våld. I det längsta strävar filmen tydligt för att göra dessa händelser och reaktioner trovärdiga, för att sedan vända mot slutet och tangera konventioner som är mer etablerade inom splatter genren, när ett avkapat flygande huvud biter upp pulsådern på förövaren strax innan en tidigare död karaktär kapar densammes hälsena. Detta moment är starkt sammankopplat med den hämnd dialog som förs innan detta sker som även för tankarna till så kallad *rape-revenge*-film där crescendo består av offrets brutala hämnd mot en eller flera förövare (Clover, 2015: 137-138). I denna hämnd-dialog får vi även den bakomliggande historien förklarad för oss där läkarens ensamhet och omgivningens förakt för denne och dennes, enligt offret, vidriga lukt direkt orsakat just denna isolering. Samtidigt slutar filmen alltså med att cykeln av våld startar om med nya offer vilket gör att hämnden aldrig till fullo uppnås.

3 Slutdiskussion

3.1 Genrekonventioner och våld - likheter och skillnader

Genom filmerna *Sema* (2018) och *Grotesque* (2009) kan vi se att skräckfilm från olika delar av världen, åtminstone i viss utsträckning, använder sig av genrekonventioner, etablerade historier och annan inspiration från tidigare filmer inom genren för att föra fram en berättelse eller ett budskap, ibland med lokal förankring. Vi kan även se hur dessa olikheter, trots att lokala teman framkommer, inte nödvändigtvis beror på i vilket land filmerna uppkommit då filmen *Sema* (2018) står mycket nära filmen *Ringu* (1998) som likt *Grotesque* (2009) producerats i Japan.

Filmerna som behandlats i denna uppsats har även väldigt olika förhållande till hur stor del av filmen som är fokuserad på att föra fram en berättelse. I *Grotesque* (2009) ligger fokus i mycket större utsträckning på att visualisera våldet, såsom Adam Lowenstein menar är typiskt för vad han kallar *spektakulär skräck* (Lowenstein, 2011: 44) medans i filmen *Sema* (2018) är berättelsen och berättandet det centrala. Inte heller den dramaturgiska kurvan är densamma då upptrappningen och nedtoningen i *Grotesque* (2009) snarare upplevs cirkulär till skillnad från

den i *Sema* (2018) där en historia nystas upp bit för bit. *Grotesque* (2009) behandlar dock avslutet på filmen på ett något liknande sätt som det vi sett i *Sema* (2018) genom att etablera en form av upprättelse i filmens upplösning genom våld. I *Sema* (2018) mördas Maria genom ett visuellt tydligt snitt mot halsen för att förövaren, hennes pappa, sedan sekunder senare skjutas till döds av Marias styvmor för att hämnas sin dotter. Filmen avslutas kort därefter med att Monja släpps fri för att berätta Marias historia. I *Grotesque* (2009) kapas kvinnans huvud och far genom luften för att direkt därefter bita förövaren, läkaren, i pulsådern och hälsenan kapas av det tidigare mördade offret. Filmen blir sedan nedtonad när offren begravs tillsammans och cykeln börjar om. Med andra ord trappas slutet i båda filmerna snabbt upp till ett våldsamt crescendo som avslutas kort därefter på ett något abrupt sätt där historien ska återupprepas, i *Sema* (2018) muntligt och i *Grotesque* (2009) bokstavligt. Trots sina stora olikheter för alltså båda filmerna fram sin slutliga poäng genom våldshandlingar och båda filmerna använder för skräckfilm etablerade genretypiska grepp trots sina många olikheter i övrigt.

Mitt syfte med denna uppsats har varit att jämföra framförallt hur våld och genrekonventioner används från skräckfilmer från två olika världsdelar för att undersöka eventuella likheter och olikheter. Jag har under arbetets gång haft svårt att hitta material att jämföra i vissa avseenden och har därför inte kommit så nära ett resultat som jag hoppats. Samtidigt har jag sett både likheter och skillnader mellan de två filmer jag åtog mig att analysera, men även insett att subgenrer inom skräck är vad som skiljer dessa åt mer än var filmerna producerats. Jag har istället upptäckt likheter mellan filmer från samma subgenre. Detta till trots har jag kunnat se återkommande genretypiska konventioner i filmerna, framförallt i förhållande till våld samt hur lokala myter och händelser kan föras fram genom just genrekonventioner.

4 Källor, material och litteraturlista

4.1 Filmer som refereras

Buttgereit, J. (Regissör). (1987). *Nekromantik* [Film]. Västtyskland: Buttgereit/Jelinski.

- Conrad, T. (Regissör). (2018). *Sema* [Film]. Tanzania: Timamu Movies Production.
- Craven, W. (Regissör). (1972). *The Last house of the left* [Film]. USA: Sean S. Cunningham Films; The Night Company; Lobster Enterprises.
- Deodato, R. (Regissör). (1980). *Cannibal Holocaust* [Film]. Italien: F.D. Cinematografica.
- Dilunga, H. (Regissör). (2009) Popobawa [Film]. Tanzania: U.U.
- Fukasaku, K. (Regissör). (2000). *Batoru Rowaiaru* [Battle Royale] [Film]. Japan: Battle Royale Production Committee.
- Hino, H. (Regissör). (1985). *Ginî piggu 2: Chiniku no hana* [Guinea Pig 2: Flower of Flesh and Blood] [Film]. Japan: Sai Enterprise.
- Miike, T. (Regissör). (1999). *Ôdishon* [Audition] [Film]. Japan; Sydkorea: Basara Pictures; Creators Company Connection; Omega Project Inc.
- Nakata, Hideo. (Regissör). (1998). *リング* (*Ringu*) [Film]. Japan: Ringu/Rasen Production Committee.
- Shindo, K. (Regissör). (1964). *Onibaba* [Film]. Japan: Kindai Eiga Kyokai; Tokyo Eiga.
- Skiraishi, K. (Regissör). (2009). *Gurotesuku* [Grotesque] [Film]. Japan: Ace Deuce Entertainment; Tornado Film.
- Sono, S. (Regissör). (2002). *Jisatsu Sākuru* [Suicide Club] [Film]. Japan: Omega Project.
- Sono, S. (Regissör). (2005). *Kimyō na sākasu* [Strange Circus] [Film]. Japan: Sedic.
- Spasojević, S. (Regissör). (2010). *A Serbian Film* [Film]. Serbien: Contra Film.
- Vogel, F. (Regissör). (2001). *August Underground* [Film]. USA: Absu Films; Toetag Pictures.
- Wan, J. (Regissör). (2004). *Saw* [Film]. USA: Twisted Pictures.

4.2 Litteraturlista

- Böhme, C. (2018). Filamu ya Kutisha : Tanzanian Horror Films and B-Movie Gothic. I J. Edwards & J. Höglund (Red.), *B-movie gothic : International perspectives* (Traditions in world cinema) (s. 157-171). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Böhme, C. (2015). Showing the Unshowable: The Negotiation of Homosexuality through Video Films in Tanzania. *Africa Today*, 61(4), 63-82.
- Bryceson, D., Jønsson, J., & Sherrington, R. (2010). Miners' magic: Artisanal mining, the albino fetish and murder in Tanzania. *The Journal of Modern African Studies*, 48(3), 353-382.
- Choi, J., & Wada-Marciano, M. (2009). *Horror to the extreme changing boundaries in Asian cinema* (TransAsia: screen cultures). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Clover, J. C. (2015). *Men, Women, and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film* Updated Edition (Updated edition with a New preface by the author. ed., Princeton Classics ; 15). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Cohen, J. J. (1996). *Monster theory : Reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dovey, L. (2009). *African film and literature : Adapting violence to the screen* (Film and culture). New York: Columbia University Press.
- Kinoshita, C. (2009). The Mummy Complex: Kurosawa Kiyoshi's Loft and J-horror. I J. Choi & M. Wada-Marciano (Red.), *Horror to the extreme changing boundaries in Asian cinema* (TransAsia: screen cultures) (s. 103-122). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Lacefield, K. (Red.). (2010). *The Scary Screen: Media Anxiety in The Ring* (1st ed.). New York: Routledge.
- <https://doi.org/10.4324/9781315553115>

- Lowenstein, A. (2005). *Shocking representation : Historical trauma, national cinema, and the modern horror film* (Film and culture).
- Lowenstein, A. (2011). Spectacle horror and Hostel: Why 'torture porn' does not exist. *The Critical Quarterly*, 53(1), 42-60.
- Neale, S. (1990). Questions of Genre. *Screen* (London), 31(1), 45-66.
- Shin, C. (2009). The Art of Branding: Tartan “Asia Extreme” Films. I J. Choi & M. Wada-Marciano (Red.), *Horror to the extreme changing boundaries in Asian cinema* (TransAsia: screen cultures) (s. 85-100). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Thompson, K. (2014). Swahili talk about supernatural sodomy. *Critical Discourse Studies*, 11(1), 71-94.
- Wood, R. (2002). The American nightmare : Horror in the 70s. I M. Jancovich. (Red.), *Horror, the film reader* (In focus) (s. 25-32). London ; New York: Routledge.