

Högskolan för Lärande och Kommunikation  
Högskolan i Jönköping

# **A Tale of Two Sisters**

## **-objekt och symboler i en asiatisk skräckfilm**

Helena Sandberg

B-uppsats

Media 21-40p

Ht 2004

Examinator: Ebba Sundin

Handledare: Ulf Linnman

Högskolan för lärande och kommunikation  
Jönköping

B-uppsats Media  
2004

Handledare: Ulf Linnman  
Examinator: Ebba Sundin

## Sammanfattning

---

Helena Sandberg

A Tale of Two Sisters –Objekt och Symboler i en Asiatisk skräckfilm

Ht 2004

Antal sidor: 43

---

Syftet med denna studie var att titta närmare på en koreansk skräckfilm som inte bara skiljer sig från den västerländska traditionen men också från sin egen genre. Jag ville undersöka om och hur filmen avviker från andra verk i genren skräck- både västerländska och asiatiska, och hur regissören använder färger och symboler för att förstärka sitt budskap.

Jag har funnit många likheter både med filmer i sin egen genre och med västerländsk tradition. Jag har kunnat dra paralleller till andra regissörer t ex Alfred Hitchcock. Det som utmärker *A Tale of Two Sisters* i alla kategorier är användningen av starka färger och symbolik. Genom *misé-en-scène* har jag tolkat symboler och objekt i filmen och därefter analyserat dem med hjälp av Jungs drömteorier. Jag har fått fram många samband mellan dem och historien som sådan. Återkommande symbolik är t ex. blommor, händer, klädsåp och spöken.

---

Sökord: skräckfilm, asiatisk skräckfilm, Jee-Woon Kim, A tale of two sisters, korea, koreansk film, koreansk skräckfilm, symboler, objekt, *misé en scène*, iconography



I Korea skrivs efternamnet före förnamnet. I den här uppsatsen har jag genomgående använt vårt västerländska sätt att skriva.  
dvs. förnamnet följt av efternamnet.

## Innehållsförteckning

<b>1 Inledning</b>	<b>2</b>
<b>2 Bakgrund</b>	<b>5</b>
<b>2.1 Tidigare Forskning</b>	<b>5</b>
2.1.1 Skräckgenren	5
2.1.2 Skräckfilm ur ett historiskt perspektiv	6
2.1.3 Gotiska influenser	7
2.1.4 Symboler och film	7
2.1.5 Psykoanalys och Skräck	8
<b>2.2 Koreas filmhistoria</b>	<b>9</b>
<b>2.3 A Tale of Two Sisters</b>	<b>10</b>
2.3.1 Synopsis	10
2.3.2 Psykologen Jung-Il Kims kommentar till filmen	11
<b>3 Syfte och frågeställningar</b>	<b>13</b>
<b>3.1 Syfte</b>	<b>13</b>
<b>4 Metod och material</b>	<b>14</b>
<b>4.1 Metod</b>	<b>14</b>
4.1.1 Kvalitativ Innehållsanalys	14
4.1.2 Mise en Scène	15
4.1.3 Ikonografi	16
4.1.4 Drömtolkning	17
4.1.5 Begreppsdefinitioner	18
<b>4.2 Material</b>	<b>20</b>
<b>5 Analys</b>	<b>21</b>
<b>5.1 Centrala symboler</b>	<b>21</b>
5.1.1 Karaktärer	21
5.1.2 Titeln	22
5.1.3 Huset	23
5.1.3 Inredning, rekvisita och företeelser	24
5.1.4 Spöken	27
5.1.5 Färger	28
<b>5.2 Filmen</b>	<b>30</b>
5.2.1 Opening Credits, Welcome home & At dinner	30
5.2.2 Dad's Asleep & Dreaming	31
5.2.3 Out in the cold & Family Photographs	32
5.2.4 Visitors	32
5.2.5 Under the sink, Locked doors & Digging a grave	33
5.2.6 Trail of blood	34
5.2.7 Identity Crisis & Memories	34
5.2.5 The Closet	35
<b>6 Diskussion och Slutsats</b>	<b>36</b>
<b>6.1 A Tale of Two Sisters i sin egen genre</b>	<b>37</b>
<b>6.2 Jämförelse med västerländsk skräck</b>	<b>39</b>
<b>6.2 Vidare forskning</b>	<b>42</b>

Bilaga: *A Tale of Two Sisters* numrerad kapitelindelning

## 1 Inledning

"After watching a western horror film you let out a big sigh of relief, say 'thank you very much' and go home. Asian horror leaves you with something that is unresolved in your mind...it leaves something behind."

Jee-Woon Kim, director (A tale of two sisters DVD special edition.)

1998 gjorde den japanska skräckfilmen *Ringu* succé på filmfestivaler världen över (Hideo Nakata, 1998). Det tog inte lång tid innan filmen nådde allmänhetens ögon, vilket resulterade i att fler och fler upptäckte skräckfilm från öst. I hemlandet gav dess framgång inspiration till tillräckligt många filmer för att publiken i väst skulle börja se det som en egen "subgenre", dvs. en genre inom en genre: Den "asiatiska skräckfilmsvågen" hade börjat. Tiden efter *Ringu* kallar Per Faxneld i sin artikel "Zombier och förbannade videofilmer", för "skräckfilmsrenässansen" (2003, s 49). USA uppmärksammade framgången och köpte rättigheterna till en egen version, och när *The Ring* släpptes 2002 hade intresset för asiatisk skräckfilm brett ut sig bland filmfantaster.

En majoritet av asiatiska skräckfilmer är producerade i Japan men vi ser allt mer från grannländer som Hong Kong och inte minst Korea (Russin 2004). Korea har pga. historiska skäl varit starkt kontrollerade av statliga regler och censur, och har haft små om inte obefintliga ekonomiska möjligheter för filmproduktion. Förhållandena har förbättrats, och Korea har nu börjat ta upp kampen som filmnation med Japan. (Hyangjin 2000, s 11, 28-29) De flesta asiatiska skräckfilmer, precis som många av våra västerländska, bygger på gamla skrönor och folksagor men med den stora skillnaden att det kroppsliga och sexuella våldet ofta utelämnas. Det är sällan vi ser avhuggna kroppsdelar i österländsk skräck.

Olle Sjögren tar upp folksagor som stoff i boken *Våldet mot ögat*:

”/.../alla de gudar och motgudar, vålnader och monster som skapades av folktro och religion blev viktiga redskap för behärskning. De gav människan möjlighet att erfara och hantera skräcken utan direkt konfrontation med själva faran. De fungerade som objektiverande uttryck för inre konflikter och känslotillstånd. (Forselius 1985, s 13)

Detta är även applicerbart på asiatisk skräckfilm med stora monster. De är oftare spöken och vålnader som antingen uppkommit i protagonistens psyke eller en osalig ande som behöver frid.

*A Tale of Two Sisters* är en nutida tolkning av den forntida folksagan *Janghwa, Hongryeon* som blivit filmad inte mindre än fem gånger tidigare. (Dvd Times, 2004) Den första kom så tidigt som 1924 och anses vara den första 'Koreanska' filmen i alla aspekter (Hyangjin 2000, s 25). Det enda som dock är kvar från originalhistorien i den här versionen är titeln, en pappa, en styvmor och två systrar. Med klassiska element från gotisk skräckfiktion och med en bibehållen estetik av originalet har Jee-woon Kim lyckats göra en egen tolkning som är skickligt assimilerad till modern tid (Dvd Times 2004, Nixflix 2004). Filmen är en gåtfull psykologisk resa om två tonårsflickor som försöker hantera sin mors död och pappans beslut att skaffa en ny fru. Det är en historia om sorg och kärlek som med en mångtydig handling fastnar i sinnet (Nixflix, 2004 DVD specialutgåvan).

Den klassiska asiatiska berättartekniken karaktäriseras av utdragna statiska bilder och att spänningen långsamt trappas upp (Faxneld 2003, s50). Även här presenteras historien i ett långsamt tempo där tittaren fördjupar sig i historien och karaktärerna utan actionfyllda sekvenser. Eventuella skräckmoment fyller en funktion i handlingen och dyker inte bara upp för skräckens skull, som vi ofta ser prov på i västerländsk skräck.

”Skräck kan vara vackert” (Russin 2004)

Så lyder Johan Hultgrens inledning av sin recension av ”A tale of two sisters”, det är precis så man som åskådare känner efter att ha sett filmen. Den skiljer sig inte bara från vår västerländska skräcktradition men också från andra filmer i sin genre som generellt är uppbyggda av skuggor och grå toner, de är mycket mörkare visuellt: *A Tale of Two Sisters* är däremot fylld av starka färger, texturer och mönster. Den är estetiskt tilltalande och tycks ha symbolik och ledtrådar i varje bildruta. Något som går väl ihop med den gotiska stämningen och sorgliga undertonen. Den *är* otäck och vacker på samma gång. Men vad är det som gör att åskådaren blir så berörd? Vad är det egentligen som skiljer den från *vår* skräcktradition? Vad skiljer den från andra filmer i samma genre? Vad använder skaparen för verktyg som vi som åskådare inte tänker på?

## 2 Bakgrund

### 2.1 Tidigare Forskning

#### 2.1.1 Skräckgenren

Otaliga böcker om skräck som genre har skrivits, inte minst *varför* vuxna, och framför allt ungdomar ser på skräck. I denna diskussion kommer det ofta in symboliska tolkningar av skräckfilmer och dess verktyg. I Antologin *Våldet mot ögat* diskuterar åtta filmforskare kring film och videoskräck utifrån pubertetsriter, boningshus, sjukhus och uppfostrartityder. Deras ambition var att tala om aspekter de tyckte saknades i diskussionen om videovåld vid tidpunkten för boken. Genom att reflektera över den moraliska paniken berörs ett antal omtalade filmer såsom *Motorsågsmassakern* och *Halloween*. I debatten om videovåld, får videon ta det största ansvaret istället för att vi funderar över djupare aspekter som har med samhällsstrukturen att göra. Att klassificera skräckgenren som direkt skadlig och meningslös och att ta avstånd från den anses i boken vara brist på insikt. I skräckfilmerna visas uttryck för psykiska mönster och konflikter och vi får möta tonårens förbannelser och mönster. (Forselius 1985, s 7-9) Bokens författare enas om en ganska positiv slutsats angående genren skräckfilm, att moralpaniken till stor del beror på okunskap och att de djupare anledningarna till att ungdomar ser på skräckfilm inte kommer fram i debatten. Skräckfilmens terapeutiska egenskaper har inte belysts i den höga grad den borde. I diskussionen om den omtalade *Motorsågsmassakern* dras slutsatsen att filmen motsätter sig enhetskulturen och är i sig något positivt.

Paul Wells har skrivit en omfattande introduktion till skräckfilm där han ger en allmän historisk överblick av utvecklingen av genren, och där även han undersöker vad som utmärker den. Wells tar upp att skräck har influerats av folksagor, myter och gotisk litteratur. Han drar slutsatsen, att liksom folksagan, handlar skräckfilmen ofta om den existentiella motsägelsen att en kamp mot svåra hinder i livet är oundvikligt. Alla övergångsriter i vårt samhälle innefattar detta. Skräckgenren handlar i huvudsak om psykosexuell och psykosomatisk

ångest, osocialiserade våldsamheter, den ostabila opassande naturen av etablerade socialkulturella strukturer, och den förtryckande känslan av att döden finns överallt omkring oss. Wells talar också om gränsöverskridande grenar som "Gore", även kallad "Slaktarfilm" eller "Splatterfilm". Den innebär ett överdrivet och våldsamt visande av kroppsorgan på ett eller annat sätt. Det förekommer ofta en hel del "blodskvättande". (Wells 2000, s 1-2)

### 2.1.2 Skräckfilm ur ett historiskt perspektiv

Skräck och våldsfiktion är ingen ny företeelse. Det har varit en del av människans underhållning sedan långt tillbaka i historien. Både Paul Wells och Yvonne Leffner går genom skräckens historia. Leffner förklarar i sin bok *skräck som fiktion och underhållning* att dagens skräckfiktion har sitt ursprung i engelska skräckromaner från 1700-talet, som var inspirerade av gotiska traditioner (förklaring gotik se 2.1.3). Motsatsförhållandet inom människan och striden mellan det onda och det goda inom jaget var då ett genomgående tema, något som vi ser mindre av idag. På 1900-talet började skräckpjäser filmatiseras och det dröjde inte länge förrän den första spelfilmen i genren producerades. Skräckfilmen fick sin första storhetstid under 1960-talet då den blev mode för ungdomar. Många klassiska historier filmatiserades t ex *Frankenstein* och *Dracula*, men även nya företeelser som *Night of the living dead*, som innehöll långsamma ointelligenta monster som kom tillbaks från de döda för att äta upp människor. I stort, var det under denna period, som unga vackra flickor blev offer för monstren: temat var sex och våld i kombination. De producerade även en rad psykologiska skräckfilmer där det gotiska förflyttas till en modern miljö: *Psycho* (1960), *Peeping Tom* (1960) och *Repulsion* (1965), dessa kom att inleda en ny era i skräckfilmens historia. 1968 kom *Rosemary's baby* och blev den första filmen att bryta konventionerna om ett lyckligt slut. Nästa storhetstid kom under tidigt 1980-tal då en ny era av skräckfilm började. Det blev tiden för "Slasher"- eller "Gore"-genren i vilken vi oftast ser en psykopat som hämningslös antagonist, som bokstavligen förföljer och slaktar människor. Skräckgenren blir här "förkroppsligad" där våld mot kroppen är centralt.

(Leffner 2001, s 5-9, 17-27) Paul Wells talar även om "McDonaldisation" ett uttryck myntat av Wes Craven (filmmakare som bland annat gjorde den uppmärksammade *A nightmare on Elm Street* 1984), som innebär att det blir "lite mindre otäckt och lite mer kommersialiserat".

### 2.1.3 Gotiska influenser

"Gotik" är egentligen renässansens nedlåtande ord på en gammal byggnadsstil och betyder "barbarisk". Termen i konstsammanhang syftar oftast på att berättelserna utspelar sig i medeltida byggnader såsom kyrkor, slott, klosterruiner eller borgar. Byggnaderna innehåller oftast ett mysterium eller en gåta vars lösning, nyckel hittas i det förflutna. Det centrala i intrigerna av gotisk litteratur var förfädernas synder och förbannelser som härjar de nu levande. I förgrunden stod ofta en kvinna som fallit offer för byggnadens mörka makt. På senare tid har flera feministiska tolkningar applicerats på genren där gotiken läses som en följd av kvinnan som underlägsen det patriarkala 1800-talet. (Forselius 1985, s 87-88.)

### 2.1.4 Symboler och film

Clara Tigerschiöld analyserar filmen *Imitation of Life* utifrån färg, form och ljus som symboler. Hon har gjort en stilanalys av Douglas Sirk's filmer med utgångspunkt av den ovan nämnda. Tigerschiöld's syfte är att ta reda på vad det är som gör Sirk's filmer så speciella, och vad det är som gör hans historier djupa. Hon ger en bakgrund till genren melodram och mycket i hennes studie utmärker detta område. Genom att behandla aspekterna färg, rum och ljus kommer Tigerschiöld fram till hur Sirk använder just de tre elementen som verktyg för att förstärka känslor som ytlighet, instängdhet och desperation. Färger på en beige grundskala med gult, rött och orange får stå som symboler för känslor som ilska, förskräckelse och oro. Färgerna förstärks ytterligare genom att Sirk använder kamerans djupfokus. Tigerschiöld's studie är djupt relaterad till melodramen som genre i både metod och syfte. Detta gör, trots likheter i frågeställningar, att hennes studie skiljer sig från denna. Hon behandlar filmens

koder utifrån melodramen och drar slutsatser ihop med regissören och hans biografi (Tigerschiöld, 1998).

### **2.1.5 Psykoanalys och Skräck**

En metod för att analysera skräckfilm, är att applicera psykologiska faktorer på den. Nina Thymark använder Freuds psykoanalys för att förklara symboler i Roman Polanskis *Rosemary's baby* och hur publiken tolkar dessa. Istället för att se filmen som en rysare som behandlar djävulsdyrkan, kan man vid psykologisk tolkning av symbolerna rationalisera skeendet med förklaringar i huvudkaraktärens psyke. Till sin hjälp att göra det irrationella konkret används drömtydning och drömforskning. De symboler som används i drömtydning kan också användas på andra områden och inte minst i olika konstformer. Thymark utgår från de i filmen förekommande drömsekvenserna och förklarar dessa utifrån huvudpersonens neuroser, och jämför sedan dessa med drömsymboliken i övriga upplysningar beträffande Rosemarys barndomsmiljö. Hennes slutsats är att varje person i filmen har sina beteendemönster, talsätt, färgsymboler, attityder och relationer väl överensstämmande med drömmar och familjeförhållanden enligt lagbundna utvecklingsmönster. Rekvisitan i filmen har var och en sin speciella symboliska betydelse för handlingen. (Nordiska Film och TV-unionen 1971)

Marcus Hammarnäs gör en liknande analys av *När lammen tystnar*. Syftet med studien är att se ifall C.G Jungs teorier går att använda för att göra en tolkning av filmen. Han vill med hjälp av dessa göra en identifikation av symboler i filmens narration, bilder och motiv. Hammarnäs studerar förekomsten av färger och dess betydelse i sammanhanget och finner ett samband mellan dess närvaro och arketyrisk tillhörighet och typologi. Genom dessa hjälpmedel kommer författaren till en slutsats om konflikterna i filmens huvudkaraktärer och deras förändringar. (Hammarnäs 2001)

## 2.2 Koreas filmhistoria

Det har även gjorts en del studier om koreansk film, då främst filmhistoria. *Contemporary Korean Cinema* (Hyangjin 2000) tar genomgående upp den Koreanska filmhistorien och förklarar ur en politisk ståndpunkt hur och varför industrin utvecklats. Den tittar också närmare på ett antal inhemska filmer ur ett historiskt perspektiv och skillnaderna mellan filmer i samma genre.

Under Japans styre 1910-1945 blev Korea influerat av japanska såväl som västerländska filmer. Regeringen förtryckte allt som hade med anti-koloniala aspekter att göra. Korea kunde inte utveckla sin egen filmindustri som krävde en stark ekonomi och infrastruktur. Japanerna hade regler för hur många filmer som fick produceras och till slut stängdes alla Koreanska filmbolag. Detta för att skapa illusionen att Korea inte längre fanns. Japan hade tagit över (Pusanweb, 1997, Hyangjin 2000, s 18-19)

Efter inbördeskriget 1950-1953 delades Korea i ett kommunistiskt Nord- och ett kapitalistiskt Syd. Kontrollen från regeringen blev som en följd starkare. I Nordkorea har film uteslutande haft en roll som propagandaverktyg. I Syd däremot, har kapitalistsystemet gjort det möjligt för filmmakare att utveckla yttrandefriheten trots politiska regler om censur från regeringen (Hyangjin 2000, s 16-19). Efter USAs ockupation av Syd 1945 blev Hollywood-filmen stor. Trots detta har de alltid varit starkt kontrollerade av sin regering. Ända fram till 1990-talet blev regissörerna lätt arresterade eller bannade för film som satte den nationella säkerheten i fara. Sen 1980-talet har dock Koreansk filmindustri gått in i en ny fas, tack vare unga filmmakare som med visioner och ambitioner jobba på att få upp kvalitén. Detta har satt inhemska filmer i konkurrens med de tidigare dominerande utländska filmerna. Den nya fasen karaktäriseras också av ett internationellt intresse av Korea som filmnation (Hyangjin 2000, s 45). Som massmedium speglar film samhället, ur det perspektivet är film är ett viktigt medium i både det Nord och Sydkorea. Koreaner är fortfarande starkt hängivna åt sina gemensamma kulturella

traditioner trots den nuvarande delningen i två stater och dess politiska tvister (Hyangjin 2000, s 1).

Det mest spridda materialet för koreanska filmmakare hittas i folksagan. Traditionella skrönor och sagor innehåller för publiken tidlösa, välkända motiv och teman. Genom att dra nytta av dessa påhittade aspekter kan film förvandla till dem till en del av en åtråvärd atmosfär för publiken (Hyangjin 2000, s 3).

Boken *Japanese Science Fiction, Fantasy and Horrorfilms* av Stuart Galbraith (1994), går grundligt genom alla Japanska filmer i ovanstående genres släppta i USA mellan 1950-1992. Tyvärr faller ingen för den här studien intressant film inom den tidsramen. *Spooky Encounters* (O'brien 2003) behandlar föregångaren till asiatisk skräckfilm: "Hong Kong Film", en genre som enligt namnet har sitt ursprung i Hong Kong, som också till stor del använde sig av gamla folksagor och ockulta skrönor som stoff. Skillnaden mellan det senare och asiatisk skräck är att Hong kong- filmen innehöll mycket monster och vampyrer. Den var till synes mer lik tidigare nämna västerländska "slaktarfilmer". Senare kom termen "Hong Kong Action" som var imitationer av amerikanska gangsterfilmer. Som namnet implicerar var det mer likt dagens actionfilmer än skräck.

## 2.3 A Tale of Two Sisters

### 2.3.1 Synopsis

*A Tale of Two Sisters* börjar på ett sjukhus där en läkare frågar en ung flicka vad som hände "den dagen". Hon svarar inte och det hela mynnar ut i att vår berättelse tar sin början. De två systrarna anländer till sitt hem där de bor tillsammans med pappan och hans nya fru sedan modern tagit livet av sig genom att hänga sig i. De bor i ett stort hus som har en klassisk gotisk känsla över sig beläget i ett idylliskt ödsligt område precis vid en sjö. Ett fiendskap utvecklas mellan styvmodern och systrarna och pappan är till synes passiv. Det finns ett ovanligt starkt band mellan systrarna: Den äldre, Su-Mi är väldigt beskyddande mot sin yngre syster Su-Yeon. De är också väldigt olika till

naturen, Su-Mi är självsäker och lite aggressiv medan Su-Yeon är passiv och säger knappast något. Snart avslöjas det att allt inte står rätt till vare sig med huset eller med dem som bor där. (DVD Times 2004, Nixflix, 2004, Russin 2004) Det verkar som en övernaturlig närvaro finns i huset. Flickornas relation med styvmodern förvärras i samma takt som det övernaturliga ökar. Snart får vi veta att det hela är en subjektiv syn av Su-mis upplevelse. Hon projicerar sin inre sorg och vrede över moderns och systemens död. Två av fyra karaktärer är egentligen produkter av hennes undertryckta förtvivlan och aggressioner.

### **2.3.2 Psykologen Jung-Il Kims kommentar till filmen**

Jung-Il Kim som är psykolog i Korea har i extramaterialet av *A Tale of Two Sisters* (Kim Jee-Woon 2003) inkluderat några kommentarer till filmen och dess handling. Jag finner det viktigt för trovärdigheten och tillförlitligheten av min analys att nämna detta. Användandet av drömsymbolik grundar sig i Kims uttalande. Han anser filmen vara mycket trovärdig ur ett psykologiskt perspektiv, den följer skeendet av schizofreni av det här slaget mycket bra. En förkortad version av Jung-Il Kims kommentar:

När 'jaget' upplever för mycket stress har det undermedvetna sina egna metoder, allt kommer upp till ytan. Så länge det undermedvetna är kontrollerbart blir man olycklig, ängslig och rädd, om stressen däremot blir för svår kommer det djupaste undermedvetna fram, det kallar vi för det kollektivt undermedvetna. Arketyperna i det kollektivt undermedvetna har autonomi, dvs. de beter sig som självstyrande varelser, vi kan kalla dem spöken. I filmen ser vi starkt självstyrande krafter, primitiva instinkter och aggressivitet. Enligt C.G Jungs psykologi är det fullt möjligt att de kan framträda utanför ens egen kropp som vi ser här. Mot slutet av filmen återfår Su-Mi en del kontakt med verkligheten och jaget blir starkare, konsekvens blir att varelserna från det undermedvetna svagare. Ett tydligt exempel på detta är när Su-yeon försvinner.

De här karaktärerna kom fram för att trösta Su-mi men de bedrar henne istället. De blir självständiga varelser som leder henne till galenskap och självförstörelse. Su-mi är ”hemsökt” av skuld (Kim Jee-Woon 2003).

## 3 Syfte och frågeställningar

### 3.1 Syfte

På samma vis som ord sätts ihop för att bilda en mening, läggs bilder ljud och symboler ihop till en film, *ett budskap*. Strukturen och formen kan bära på lika mycket betydelser som filmens innehåll eller tema (Forselius 1985, s 65). I film sammanhang anser jag icke-verbal kommunikation vara lika viktigt som verbal. Ibland läggs de samman på ett sätt så att vi inte kan åskådliggöra de komponenter som ger en viss innebörd. Mitt syfte är att fokusera på det icke-verbala, att konkretisera dessa bilder och symboler som lagts samman. Genom en intern analys av filmen vill jag klarlägga relationer inom filmen som sådan, och med hjälp av nedanstående frågeställningar kommer jag att titta på hur regissören utmanat tidigare för genren accepterade konventioner både inom skräckgenren i stort och inom subgenren asiatisk skräck.

- Hur skapas spänningen?
- Med vilka medel är historien berättad?
- Vad har dekoren för betydelse för atmosfären i enskilda scener och i filmen som helhet?
- Finns det någon signifikativ symbolik eller allegori i filmen?

#### Avgränsningar

Det skulle även vara intressant att titta på det språkliga bruket, på *lingvistik*. Då talspråket i filmen är koreanska och jag inte talar detta språk skulle detta vara att ge sig ut på osäker mark. Visserligen är den textad på engelska och översättningarna har på senare år ökat i kvalité men då kulturella och symboliska aspekter lätt blir nyanserade i översättningar vill jag inte dra slutsatser om filmen som helhet utifrån det.

Ljudet och musiken spelar också en viktig roll men av **tidsmässiga** skäl väljer jag att inte gå in på det.

**Kommentar [H1]:** Är det ok att ha det som anledning eller ska jag helt enkelt bara säga att jag valt bort det?

## **4 Metod och material**

### **4.1 Metod**

Det finns idag en rad olika analysmetoder och det är sällan en innehåller tillräckligt mycket för att passa en film. En traditionellt använd metod inom litteratur- och medieanalyser är den så kallade "Top-down-modellen", där en på förhand konstruerad analysmodell appliceras på texten eller filmen. Detta får ofta som följd att filmens komplexitet reduceras (Andersson Hedling 1995, s 43). Nackdelen är i princip att resultatet kan styras utifrån objekten vi väljer (Andersson, Hedling 1999 s. 9) med andra ord blir det inte vetenskapligt.

Jag har i motsats till ovanstående formulerat frågeställningar till filmen jag vill analysera och utifrån det valt lämpliga analysredskap.

För att undersöka vald film utifrån en intern analys finner jag det lämpligt att använda mig av en kvalitativ innehållsanalys med hjälp av "Mise en scène" och "ikonografi" (se förklaring nedan). Som tidigare nämnts är större delen av filmen en projektion av ett medvetandes inre arketyper, samma fenomen vi ser i våra drömmar. Psykologen Jung utvecklade teorier för arketyperna både vid schizofreni och drömtydning och det känns då intressant att i tolkningen av de symboler jag hittar använda mig av samma betydelser som de vid drömtolkning (vidare se 4.1.5).

#### **4.1.1 Kvalitativ Innehållsanalys**

Den kvalitativa innehållsanalysen har sina rötter i den humanistiska traditionen som vill nå insikt ur ett holistiskt perspektiv. Objektet för analys måste förstås med hänsyn till de enskilda fragmenten men de måste också förstås utifrån helheten. Detta samspel mellan helhet och fragment resulterar i en cirkel av insikt och förståelse dvs. en hermeneutisk cirkel. Jag har också valt denna

metod för att den fokuserar på analysobjektets dolda budskap. I motsats till ovan står den kvantitativa analysmetoden som bygger på den naturvetenskapliga traditionen. För att förstå helheten bryter man ner den i små beståndsdelar och analyserar dessa för sig. (Sjöholm 2001, s18) Huvudsyftet med den senare är att kunna dra generaliserande slutsatser genom att undersöka ett större antal komponenter. Metoden präglas av objektivitet medan en kvalitativ är subjektiv (Ekström Larsson 2000, s 111).

#### 4.1.2 Mise en Scène

Mise en scène betyder bokstavligen 'putting on stage' och i filmsammanhang refererar det till allt vi ser i bild. En stor del av betydelsen av en film kommer från det visuella innehållet och mycket av berättarstrukturen ligger här. De delar vi ser i bild är därför essensen, boken *Studying Film* förklarar detta:

"The codes of mise en scene are the tools with which the filmmaker alters and modifies our reading of the shot". (Abrams 2001, s 93)

Elementen som ingår i mise en scène är **miljö** (iscensättande), **rekvisita**, **kostym**, **utförande** (av skådespelare), **ljussättning och färger**. Dessa komponenter ger förväntningar hos tittaren och kan med ens producera betydelser. Detta ser vi tydligt i genre filmer varför det är en passande metod i denna analys. Nedanstående förklaringar bygger på de återgivna i *Studying Film* (Abrams 2001).

**Rekvisita** består av icke-levande objekt placerade i miljön. De kan komma att användas av karaktärerna i filmen eller vara helt statiska. De kan helt enkelt vara utplacerade för att stärka effekten av miljön och därigenom göra filmen mer övertygande.

**Kostym** är kläderna karaktärerna bär i filmen. De hjälper till att förstärka och fördjupa skådespelarens karaktär.

**Utförande** innebär vad skådespelaren gör i scenen. Det är ett av det tydligaste verktyget för att producera mening. Sättet en skådespelare rör sig på kan indikera självsäkerhet, osäkerhet, panik, ilska, sorg etc.

Det har länge hävdats att det mänskliga ögat vid sidan av rörelse dras till det ljusaste området i en bild. Detta gör att **ljussättningen** i hög grad påverkar hur vi upplever det vi ser. En lågmäld och djup färg används ofta om spänning och rädsla för det okända vill uppnås.

**Färg** har länge ansetts påverka sinnestämningar och för att symbolisera känslor och värderingar. Röd kan t ex uppfattas som en rastlös färg eller en symbol för ilska, passion eller romans.

Helheten av ovanstående, dvs. **kompositionen** av ovan nämnda element är också en betydelsefull aspekt som inte får glömmas bort. Här talas det om symmetrisk och asymmetrisk komposition. Om elementen är ojämnt placerade över bildrutan så att vi t ex får mer komponenter på ena sidan av bildrutan kan detta uppfattas som obekvämt eller nervöst att titta på. Om elementen däremot är jämt placerade får vi en balans i bilden vilket också uppfattas därefter.

Mise en scène betonar sättet som regissören producerar mening genom att välja och arrangera det vi ser i bild. Analysen har betoning på den enskilda filmen och dess betydelse (Abrams 2001, 93-97).

#### **4.1.3 Ikonografi** (notera: ”iconography”, min egen översättning)

Ikonografi är analysen av visuella tecken och deras mening och symbolik. Precis som mise en scène tittar man i ikonografi på plats, rekvisita och kostym. Skillnaden är att i det här fallet undersöker man hur ovanstående tre samspekar för att kommunicera mening i en speciell kulturell konvention. Betydelsen här

är kollektivt accepterad. Visuella redskap kan ofta t ex avslöja vilken genre en film har. Således är både mise en scène och ikonografi viktiga för frågeställningarna i denna uppsats. Mise en scène hjälper mig ta reda på hur filmen i sig är uppbyggd och vad regissören använder för medel att få ut sitt budskap, ikonografi berör hur filmen går *med*, alternativt *mot* klassiska genrekonventioner dvs. företeelser som blivit utmärkande för skräckfilm som sådan. (Abrams 2001, s177-178)

#### **4.1.4 Drömtolkning**

Som Nina Thyrmak påvisat i sin studie (se 2.1.5), kan symboler som används i drömmar också användas i andra områden. Framför allt i olika former av konstanalys (Nordiska film och TV-unionen 1971, s. 17). Då filmen i denna studie bygger på en persons psykologiska tillstånd kommer jag för att hitta paralleller till symboliken i filmens olika betydelseskikt också använda mig av drömtolkning. Filmen är uppbyggd av bilder som huvudpersonen i det här fallet projicerar från sitt undermedvetna till världen utanför. Precis det som sker i drömtillstånd. Som psykologen Jung-Il Kim påpekar (Se 2.3.2) beror protagonistens tillstånd på att arketyper från hennes undermedvetna får autonomi, och de visar sig som bilder utanför hennes kropp. Det var så här Jung resonerade kring drömtolkning och finner det mycket intressant och rättmätigt att använda mig av metoden.

För att avgränsa analysområdet kommer jag inte gå in på cinematografin, dvs. hur mycket som syns i bild, hur filmen är klippt och vilka kameravinklar som använts. Inom detta område finns det en rad verktyg för regissören att använda sig av, men för att avgränsa mig i både metod och syfte väljer jag bort detta område. Inte heller kommer jag att studera karaktärernas kostymer på djupet, det utmärkande i filmen är inte *vad* de har på sig utan hur det ser ut: här nöjer jag mig att titta på färgerna.

#### 4.1.5 Begreppsdefinitioner

##### Skräck

För att determinera hur filmen ställer sig till annan traditionell, västerländsk skräck måste jag definiera vad som definierar en film från skräck. Det har skrivits otaliga rapporter och definitioner av vad termen skräckfilm innebär: Hans D Baumann anser t ex att skräck är en underkategori till fantasy (Leffner 2000, s 11). Noël Carroll tycker att det utmärkande draget är förekomsten av ett monster, inre eller yttre. Andra menar att skräck gestaltar konflikten mellan manligt och kvinnligt. (Leffner 2001, s 29) Diskussionen är dömd att fortgå då detta till stor grad är subjektivt från person till person och från tid till tid. Filmen *Psycho* blev till exempel 1960 determinerad som skräck och etiketten har stannat kvar. Skulle filmen släppas idag skulle den förmodligen hamna i ett mildare fack. För att göra en enkel och rationell definition av begreppet har jag valt att använda mig av Isabel Cristina Pinedos definition av modern skräck ur boken *The Horror Film* (Prince 2004, s 90):

- 1: Skräck innehåller en våldsamt störning från vardagen.
- 2: Skräck överskrider och går emot gränser.
- 3: Skräck ifrågasätter det rationella.
- 4: Modern skräck avsäger sig ett förklarande slut.
- 5: Skräck orsakar en bunden känsla av rädsla och obehag.

Eftersom det finns fler filmer än skräckfilmer som stämmer in på ovanstående punkter kommer jag också i eventuella fall av tveksamhet titta på filmens klassifikation. Problemet är bara att det inte finns någon central vetenskaplig källa för klassifikation av en films genre. För att lösa detta dilemma har jag beslutat att konsekvent använda definitionen av en film från *Internet Movie Database*. Klassifikationen av en film är en produkt av censurbolagets bedömning samt vad publiken tycker att det är. På *IMDB* kan jag se både vilket fack producenterna lagt den i och filmens generella genreklassifikation bland publiken.

### **Intern analys**

En avgörande fråga vid filmanalys är om filmen ska placeras i ett större sammanhang eller om den ska ses som något unikt eller isolerat fenomen. Väljs det senare, att se filmen som ett fristående konstverk och studera sammansättningen av dess komponenter, resulterar detta i en ”intern analys”. Motsatsen ”extern analys” innebär att man placerar filmen i ett större sammanhang, det kan t ex innebära ett filmhistoriskt eller historiskt perspektiv (Ohlsson 1983, s 144). Jag har valt att göra en intern analys.

### **Auteurteorin**

I mitten på 1940-talet blev det en stor diskussion om vem som är en films verkliga upphovsman. Från början var det manusförfattaren, dess ”auteur” som ansågs vara det. Men tack vare Roger Leenhardt och André Bazin, som var filmkritiker, började regissörens betydelse poängteras. Genom sina artiklar i prestigefyllda tidningar som *Cahier du cinéma* slog dessa tankar genom i filmteoretiska kretsar. (Tigerschiöld 1998, s 3)

Jag kommer att betrakta regissören ur ett auteurperspektiv, dvs. jag ser filmen som en produkt av Jee-Woon Kim (Tigerschiöld 1998, s 2). I vanliga fall passerar ett manus många händer och mycket som syns i bild kan ha lämnats åt slumpen. I det här fallet kan det klargöras att det är Jee-Woon Kims film då han både skrivit och regisserat den.

### **Arketyper och drömtydning**

Ordet arketyper har en lång historia bakom sig men psykologen Carl Jung gav ordet dagens betydelse. Jung utvecklade Freuds tidigare teorier och menade att det förutom ett personligt omedvetet också i varje människa existerar ett djupare plan som han kallar för det kollektivt undermedvetna. Jung var fascinerad av symboler myter och legender och han upptäckte i sin forskning att det finns bilder, symboler och myter som är gemensamt för hela mänskligheten och som återfinns i det kollektivt undermedvetna. Genom att titta på hur dessa bilder och symboler uppenbarar sig i våra drömmar kan vi utvecklas och få djupare

kunskap om oss själva och vart vi är på väg. Han analyserade symbolerna som dök upp i patienternas drömmar och såg dem som betydelsefulla ledtrådar till deras psykiska tillstånd och tillfrisknande. Jung drog slutsatsen att symbolik spelar en viktig roll i de psykiska bearbetningsprocesser ständigt pågår inom oss (Fontana 1996, s 11-12, Ostrowski 1996, s 64-67, Crisp 1990, s32-33).

## 4.2 Material

Som underlag till frågeställningarna ligger *Att se film* (Ohlsson 1983, s 143-148), och som stöd till analysen har jag använt mig av olika metodböcker. Den jag primärt kommer att använda mig av är *Studying Film* (Abrams 2001).

För att jämföra filmen både med verk i sin egen genre och med västerländska filmer har jag reflekterat över tidigare uppsatser och böcker, där *Våldet mot ögat* är primär (Forselius 1985). Denna analys bygger på modern psykologi och dess teorier men eftersom filmen har sina rötter i en helt annan kultur har jag orienterat mig i Koreas land och folk. Eventuella kulturella företeelser presenteras i analysen.

När det gäller arketyper och symboler kommer jag som nämnts använda mig av drömtydningssymbolik. Som verktyg har jag Jungs teorier om att drömmar kommer från arketyper i vårt undermedvetna, där den primära källan är *Drömllexikon* (Crisp 1990), jag kommer också till stor del använda mig av *Symbolernas hemliga språk* (Fontana 1996).

## 5 Analys

Filmen består av 115 minuter fullspäckade med korsreferenser och symbolik, och ett händelseförlopp som berättas baklänges istället för linjärt. När jag utförde analysen valde jag att steg för steg gå genom de 16 kapitel som filmen är uppdelad i på DVD- utgåvan (Kim Jee-Woon 2003). Det som tas upp här är ett urval av ett antal teman och företeelser som är utmärkande, därefter går jag genom filmen som helhet genom att lägga ihop kapitlen i stycken som jag anser passande.

### 5.1 Centrala symboler

#### 5.1.1 Karaktärer

För att kunna fördjupa analysen finner jag det lämpligt att ge en övergripande bild av karaktärerna:

**Su-Mi:** (lotusblomma) Allting kretsar kring henne i berättelsen och vi förstår i första scenen att det är hon som berättar den. Su-Mi har en ganska aggressiv personlighet med taggarna utåt, både mot styvmodern och mot pappan. Mot sin lillasyster är hon väldigt överbeskyddande och deras relation känns vissa stunder nästan sexuell.

**Su-Yeon:** (ros) Lillasyster säger inte så mycket. Hon blir aldrig tilltalad, förutom av Eun-Joo i det första kapitlet, och hon syns aldrig i bild när Mu-Hyun talar med Su-Mi (med några få undantag).

**Eun-Joo** (styvmodern): Hon är ett förkroppsligande av Su-mis neurotiska sida. Allting är sorterat efter färg och hon vill ha full kontroll över allting. Detta tar sig uttryck över den förtryckande elaka styvmodersrollen. Hon vill veta precis vart syskonen är hela tiden. När hon inte strävar efter full kontroll pysslar och städar hon, detta hushållsarbete är ett uttryck för att hålla det ”inre huset” i ordning, en utrensning av negativa tankar och upplevelser (Crisp 1990, s 162).

Eun-Joo finns med på flera fotografier och framställs som pappans arbetskamrat och nya fru.

**Mu-Hyun** (pappan): En ganska grå och färglös person som till och med bär grå kläder. Han presenteras som en känslomässigt distanserad person, han går t ex rakt in i huset när de anländer och lämnar flickorna åt sitt öde. På kvällen överger Mu-Hyun Eun-Joo efter att hon somnat. Han sover hellre på sitt kontor kanske för att bibehålla distansen. På fotografierna har han vit rock på sig och på kontoret finner vi pillerburkar och en mortel. Utifrån detta kan vi dra slutsatsen att han är någon form av läkare/forskare.

### 5.1.2 Titeln

Originaltiteln *Jangwha, Hongreyeon* är två koreanska kvinnonamn som i översättning betyder: "Rose Flower, Red Lotus". Detta är också originaltiteln på den koreanska folksaga som filmen bygger på (Variety, 2003). Detta är starten för det blomstertema som löper filmen genom, och det är en extra detalj som vi västerlänningar lätt missar på grund av att blomreferensen försvinner i den engelska översättningen. Vi kan inte koppla ihop titeln med blomtemat och få den extra ledtråden. Det är blommönster på tapeter, dekor och kläder vilket formar filmen på många sätt. Enligt Jee-woon Kim själv valde han att betona detta då han ser flickorna som två vackra blommor som aldrig få slå ut. Blommor är vackra men blir fula efter ett tag, de tappar sin skönhet alltefter som tiden går. Kim ville att blommorna i dekoren skulle vara vackra till en början och sedan bli otäcka och skrämmande. Detta anser jag att han har lyckats med, men de ger även filmen en vacker, mystisk och sorgsen känsla som går hand i hand med övrig dekor och rekvisita. Låt oss också titta närmare på vad de två blommorna symboliserar: Lotusblomman symboliserar själen som stiger upp ur förvirring mot den klarhet som upplysning ger (Fontana 1996, s 105) och den står för helhet och mognad (Crisp 1990, s 56): En bra sammanfattning av vad som händer med Su-mi under resans gång. Hon vågar så småningom möta sina "spöken" och fasor och når mot slutet av filmen en ny fas i sin utveckling, där hon har fått grepp om verkligheten och når punkten av ren sorg och smärta.

Rosen står för kärlek och kvinnlighet (Crisp 1990, s 56), Su-yeon representerar detta. Detta tar sig inte uttryck i någon vidare utsträckning, kanske beror det på att hon dör innan hon hinner ”slå ut” och bli kvinna. Detta märker vi när Su-Yeon börjar menstruera, något hon bör vara för ung för och hon ser också väldigt förvånad och oförstående ut.

### **5.1.3 Huset**

Precis som i gotiska rysare har vi här ett stort majestätiskt hus i centrum av historien, huset är nästan som en femte karaktär. När flickorna i första kapitlet anländer till sitt hem vill de först inte kliva ur bilen. När de sedan står utanför bilen och tittar upp mot huset ser det ut som en jätte. Filmat i grodperspektiv ger det oss känslan att systrarna har stor respekt för sitt hem och kanske till och med känner sig underlägsna huset. Inuti är det dunkelt och känns bebott av mörker.

När Su-mi går på utsidan av huset i första kapitlet tittar hon på de nyckelplatser som borde väcka minnen till liv: balkongen med dörrarna till Su-yeons rum där systemen dog och gungorna som de satt på den dagen, men det är först när Su-mi kliver över tröskeln till huset som allting börjar. Vi som åskådare förstår ganska snart att det kan vara byggnaden i sig som är konstig och för att förstärka det ytterligare säger Su-Mi och Eun-Joo (styvmodern) vid olika tillfällen att det är något konstigt i huset. Farbrors fru säger på väg hem efter att ha fått ett konstigt anfall vid middagen, att hon såg en kvinna under diskbänken. Detta indikerar att det inte bara är Su-Mi som projicerar eftersom frun också såg det. Detta förstärks ytterligare i kapitel 14, när Eun-Joo lockas upp till Su-Yeons gamla rum och blir överfallen av ett spöke. Slutsatsen kan dras att det i kombination med Su-Mis förkroppsligade arketyper också är en rastlös ande i huset. Inredningen är som det mesta i filmen både vacker och otäck på samma gång. De starka färgerna tycks nästan ha ett liv, särskilt kvällstid/nattetid då Su-Mis tillstånd tycks förvärras.

**Fönster:** I flera scener ser vi fönster: i första scenen tittar Su-Mi ut genom fönstret på sjukhuset och vår berättelse tar vid, senare går hon runt huset och vi får se ett antal fönster på rad, ovanför trappan i huset finns ett stort runt fönster, och hon drar vid ett par tillfällen isär gardinerna för att släppa in ljus. Den mest enhetliga jag hittat är att fönstret är kopplat till vår perception och vad vi är medvetna om, antingen inom oss själva, eller i vår omvärld. Därigenom kan det också uttrycka vårt medvetande eller ögon. Med tanke på att hon i första scenen inte ser in genom fönstren tolkar jag det som att hon inte har någon vidare insyn i sig själv och sitt tillstånd. När hon senare går in i huset som också kan ses som en symbol för henne själv, står hon inifrån sitt medvetande och tittar ut. Överlag så är det alltid väldigt dunkelt i huset och ljust utanför fönstren. Hennes insida är just nu dominerande av mörker.

### 5.1.3 Inredning, rekvisita och företeelser

**Klädskåpet:** Skåpet är en av de viktigaste metaforerna i hela filmen. Det står för den klaustrofobiska känslan Su-Mi får av skulden hon känner, av hennes gömda minnen och av känslorna. Detta illustreras av att hon låter styvmodern låsa in Su-Yeon i skåpet. Det ger också en känsla av isolering (Crisp 1990, s 238). Att skåpet är ett symboliskt fenomen och ingen slumpmässigt vald rekvisita är tydligt efter att pappan spikar igen Su-Yeons rum, Su-Mi kan inte längre komma åt det. Skåpet förekommer i ytterligare scener men då på en helt annan plats. Su-Mis undermedvetna har flyttat det till ett annat rum och gjort det tillgängligt för ytterligare bearbetning.

**Dockorna:** Dockan används ofta som symbol för våld och kan uttrycka hur Su-Mi kände sig som ett barn när hon anfölls känslomässigt- som en hjälplös docka. Det kan också visa hennes känslor inför sig själv ett sätt att förskjuta vrede eller andra känslor som Su-Mi skulle vilja rikta mot någon annan: längtan att bli älskad (Crisp 1990, s 72). Dockorna förekommer vid flera tillfällen. I kapitel 10, i en kamp mellan Eun-Joo och Su-Yeon (i Su-Yeons rum), får vi en bild på dockorna samtidigt som styvmodern säger: ”This damn house won’t

leave me alone”. Dockorna indikerar att Su-Mi inte får ha sin barndom ifred på grund av huset. (Eun-Joo och Su-Yeon är projektioner av hennes arketyper.) Dockorna förekommer också i kapitel 13 och 14 se nedan.

**Klockan:** I Su-Mis rum hänger en klocka som vid djupare analys har mer betydelse än man kan tro. När vi ser den första gången i kapitel 2 är den precis i mitten av bildrutan, dessutom är den i mitten av en kvadrat formad av två svarta gardiner och den blommiga tapeten. Att centrera något i mitten av en kvadrat kan innebära reflektioner till det egna Jaget (Crisp 1990, s 122). Detta är ett exempel på Kims förmåga att skapa intressanta bildkompositioner. Vid samma tillfälle, precis när Su-Mi kommer hem har klockan stannat på kvart i ett, om vi tittar noga i scenen när vi får se vad som hände ”den dagen”, ser vi att tidpunkten var kvart i 1. Detta tolkar jag som att Su-Mi känner det som att tiden vid systemens död stannade. Hon slutade att leva.

**Fotografierna:** I första kapitlet visar läkaren en av de familjefotografier som förekommer längre fram i filmen och det är det som får Su-Mi att börja berätta och minnas. I kapitel 7 upptäcker Su-Mi en bunt med gamla fotografier och i kapitel 10 återfinns de i Su-Yeons rum. Fotografierna har två aspekter: Dels kan de fungera som ett uttryck för att hon vill att allt ska vara som vanligt, (precis som skrivböckerna och kläderna i kapitel 2) men de kan också innebära att Su-Mi längtar tillbaka till den hon var *då*, innan styvmodern kom in i bilden.

**Pappans glasögon:** De förekommer i närbild i flera scener och de ger oss ytterligare information om vad han är för slags person. Det är alltid när han tagit av sig dem som de är i fokus. Att ta av sig glasögonen är ett tecken på en ovilja eller en brist på förmåga att se och att förstå. Detta ger oss fakta för det som redan visats, att han är en känslomässigt avskärmad person (Crisp 1990, s 140).

**Fåglar:** I kapitel 3 blir vi introducerade till fåglarna i buren. Detta är första kvällen efter att systrarna kommer hem och Eun-Joo har fått dem i sitt grepp. Fåglar står i allmänhet för medvetande och buren talar för en längtan att stänga

in något eller att något är instängt. Jag tror att styvmodern därför representerar buren och att de två fåglarna, dvs. medvetande står för systrarna. I kapitel 6 förekommer en intressant bild. Systrarna sitter på verandan och pratar och buren hänger ovanför Su-Mis huvud. När pappan kommer för att prata med henne syns endast hon och pappan i bild. Dessutom ser vi skuggan av buren ovanför Su-Mis huvud (Crisp 1990, s 128).

**Fisken i kylskåpet:** I kapitel 4 upptäcker Su-Mi något underligt i kylskåpet. Hon öppnar paketet och inser att det är ett fiskhuvud med inälvor. Traditionellt symboliserar en lotusblomma (Su-mi) tillsammans med en fisk materiellt överflöd och mental frigörelse (Life in Korea 2004). Fisken här är krossad vilket då kan innebära att det materiella överflödet och den mentala frigörelsen har stött på hinder.

**Händer:** Det förekommer händer på många ställen, i vissa fall blir de blodiga och skakar. De mest utmärkande ställena är kapitel 1, 5, 8 och 12. Alla dessa ger Su-Mi kontinuerliga ledtrådar till vad det är som är gömt i henne minne. De syftar till Su-Yeons kraftsande hand när hon ligger döende under skåpet. De är kommenterade i nedanstående genomgång av filmen.

**Statyn:** I kapitel 12, försöker styvmodern ta död på Su-Mi genom att släppa en vit staty på henne. Det intressanta med statyn, som gör att den inte är vilken staty som helst, är att den håller händerna för ögonen. Det är lätt att här dra paralleller till pappan med tanke på ledtrådarna vi får via glasögonen. Men jag är mer övertygad om att det speglar Su-Mis ovilja att se vad som pågår. Hon vill inte se vad det är som hänt. I konversationen som föregår statyn frågar Eun-Joo om inte Su-Mi har "förstått det än", styvmodern påminner Su-Mi om att hon vid den traumatiska dagen sa att hon kommer få ångra den stunden en dag. Eun-Joo hade rätt, detta i sig är stort och svårt att se för Su-Mi.

#### 5.1.4 Spöken

Spöken är minnen, känslor och skuld som jagar oss (Crisp 1990, s 297), med den meningen i tankarna kan vi konstatera att de spöken som förekommer i den här filmen är totalt berättigade. Det mest uppenbara exemplet är spöket i Su-Mis dröm i kapitel 5: Det påminner om det typiska spöket i asiatiska skräckfilmer, hon har långt svart hår, lutar med överkroppen åt sidan och svävar fram. Hon är kritvit. En viktig skillnad mot andra asiatiska filmer är att spöket istället för vita kläder har svarta. Vita kläder är traditionellt den färg man begraver sina döda i, och därför också den färg vålnader associeras med. Svart kan innebära ångest, ilska, rädsla depression och död. Att spöket här har svarta kläder kan bero på att mamman (som är spöket) begick självmord, dvs. hon dog deprimerad. Mest troligt är dock att fortsätta på linjen att alla uppenbarelser är ur Su-Mis egna medvetandet. Det borde då spela tillbaks på hennes inneboende ångest och depression.

Det här spöket bryter asiatiska konventioner ytterligare. Helt plötsligt börjar det rinna blod längs spökets ena ben och en hand dyker plötsligt upp under klänningen. Handen kan ses som en ytterligare ledtråd till Su-Yeons öde. Referenserna till menstruation tolkar jag som ett redskap från regissörens sida att ge oss ledtrådar. All blodspillan kan syfta till Su-Mis inneboende ”sår”. När Su-Mi vaknar upp på morgonen upptäcker hon att hon har blod på sin hand, vilket kommer från Su-Yeon (som är för ung egentligen) och när hon ska hämta bindor hos styvmodern säger hon att det är konstigt att de fick den på samma dag. I nästa klipp får vi se Su-Mi på toaletten. Detta är den första ledtråden till att alla tre är samma person. Blodet som är på Su-Mis hand kan återigen vara en syftning till Su-Yeons sätt att dö.

### 5.1.5 Färger

Större delen av filmen har generellt väldigt starka djupa färger förutom de scener som utspelar sig på sjukhuset och de som visar vad som hände ”den dagen”. De senare är väldigt gulaktiga precis som en gulnat foto. Detta ger oss känslan att det kanske var ett tag sen det hände. Sjukhusets scener är i nutid och utmärker sig därför inte heller på något speciellt vis.

Det är tre färger som ständigt återkommer: rött, blått och grönt. Rött och blått förekommer ofta dessutom i kombination och vi ser grönt i ett antal scener.

**Röd:** Färgen röd kan symbolisera många saker, passion, rädsla, skräck, varning, aggression och känsla av fara. Rött är energin som strömmar genom kroppen. Färgen röd är ofta i Asien en symbol för välgång och fruktbarhet (Bruce-Mitford 1996, s 106).

**Blå:** Blått symboliserar separation, utanförskap, brist på känslor, frid, lugn, stabilitet, säkerhet, lojalitet, himlen, vatten och depression.

**Grön:** Onda avsikter. Växande negativa attityder, sjukdom, avund, svartsjuka. Det sinnliga livet och naturen men också svartsjukan, enligt Henry Dreyfus kan det också stå för evigt liv.

I första kapitlet har Su-mi en djupt blå klänning och en klarröd tröja, i hennes rum står en starkt röd garderob med blå klänningar i. Den ena pillerburken har en blå kork och den andra är mörkt grön med en röd kork. Servetterna i kökslådan är också röda och blå. Bindorna i skåpet är blå och rosa, dvs. ljusare variationer av de tidigare färgerna. Kombinationen av blått och rött trycker på Su-Mis schizofrena läggning. Hon slungas mellan olika känslor och sinnestämningar: mellan att vara arg och rädd, att känna passion och kärlek till

sin far och mellan att känna sig utanför och separerad från övriga familjen, och deprimerad.

Golvet i matsalen är av samma mörka röda lysande färg som Su-Mis tröja och garderoben. Golv står ofta för grundläggande attityder och för trygghet. I det här fallet visar färgsättningen på golvet snarare bristen på dessa än tillgängligheten. Tittar vi riktigt noga i kapitel 10 ser vi också att det brinner ett rött ljus inne på Su-Yeons rum, här en stor varningssignal för vad som komma skall.

Röda färger i möblemang och dekor står generellt i Asien för överklass och rikedom, en paradox och ett ironiskt inslag i det här fallet, då de kanske har en materiell rikedom men en känslomässig fattigdom. Kim använder den röda färgen som en paradox i sig, då den både kan tolkas som ilska och som skönhet. Den är både vacker och hemsk som blommorna.

I sista scenen, vid eftertexterna låter Kim filmen bli svartvit förutom Su-Mis tröja som är klarröd. Tröjor och blusar symboliserar i drömmar ofta känslor. Det känns som en logisk tolkning att se det som att allting annat kommer och går, men känslorna finns kvar. Su-Mi kommer alltid att vara känslomässigt påverkad av det som varit. Om vi tar scenen där styvmodern blir attackerad av spöket i beaktning, kan den röda tröjan tolkas som hennes kärlek till pappan och att det nu bara är hon och kärleken till pappan kvar. Ingen står i vägen. Kan det antas att röd symboliserar välgång och fruktbarhet kan slutscenen tolkas som ett mycket lyckligt slut.

Su-Mis säng är bäddad med klarblå örngott och påslakan. Den sticker ut bland alla röda blommor och skåp. Sängen är där Su-Mi vilar, men också där hon också får vara nära sin syster. Det är även här hon möter en del av sitt omedvetna i form av drömmen (Crisp, s 238). I kapitlet där besökarna kommer ser vi en bubbla på vägen som ser ut att vara Su-Mis täcke med jord på sig. Denna bubbla står för illusion: dagdrömmar, ibland också den obeständiga mänskliga existensen. Det ger oss förklaringen till middagsscenen. Den är en

illusion men samtidigt en viktig metafor i filmen. Att det är just den blå färgen kan ge oss anledningen till denna föreställningsvärld: depression. Vidare se 5.2.4.

Det är av signifikans att färgerna aldrig blandas utan ligger tydligt bredvid varandra, servetterna ligger t ex inte varannan röd och varannan blå. Hennes multipla personligheter är tydligt separerade. Förutom när hon tar piller, då hon tar en ur varje burk, hennes personligheter går ihop till en.

Grönt förekommer vid några tillfällen, ofta i samband med Su-Yeon. Spöket i matsalens klänning är grön, och vi ser sedan samma klänning hänga bredvid mamman i klädsåpet där hon hängt sig. Skåpet i sig har också en ljus grönaktig nyans. Den gröna färgen blir mer central när Su-Mis sjukdomstillstånd förvärras: Det är i scenen efter middagen med farbrodern och frun som vi ser spöket i den gröna klänningen och det är längre in i filmen vi får se att pillerburken är grön. Det går i enlighet med den gröna färgens symbolik. Att den står för sjukdom och svartsjuka, men även evigt liv (spöket indikerar detta.) (Abrams 2001, s 96, Crisp 1990, s 132, Life in Korea 2004).

## 5.2 Filmen (För förteckning över filmens kapitel se bilaga)

### 5.2.1 Opening Credits, Welcome home & At dinner

I introduktionen presenteras blomtemat tydligt. Förtexterna kommer upp mot en av de blommiga tapeterna vi ser i filmen. Filmen börjar på ett mentalsjukhus där en läkare håller upp ett fotografi på en familj och ber den katatoniska flickan att berätta vad som hände ”den dagen”. Vår berättelse börjar och vi får se hur flickorna anländer till huset, de tycks tycka det är skönt att vara tillbaka. Pappan försvinner snabbt. Flickorna springer glatt ner till bryggan där handen för första gången kommer på tal. Su-Mi tittar i sina egna händer och ber sen titta på Su-Yeons. Hon blir förskräckt.

Nästa klipp presenterar styvmodern som möter dem i dörren, hon pratar konstant. Flickorna håller varandra allt hårdare i händerna, en indikator på att de är rädda

för henne. Su-Mi går upp till sitt rum, i vilket hon drar upp klockan som stannat på kvart i 1. När hon ska lägga in sina skrivböcker i skrivbordet finns det redan två där. I garderoben hänger det 9 par precis likadana dräkter. När hon senare konfronterar styvmodern med detta säger hon att det var så allting var förut. Den kontrollerande sidan av Su-Mi vill att allt ska vara som förut. Pappan har ett ångestfyllt samtal i telefonen varvid han försöker tända en cigarett men upptäcker att han inte har något att tända den med: Han vill slippa ängslan och oro eller söker stöd och hjälp men lyckas inte riktigt. (Crisp 1990, s 62)

Vid middagen kommer pappan och lägger två vita tabletter vid styvmoderns skålar, pillren visar ett försök att handskas med inre känslor genom yttre medel (Crisp 1990, s258). Här argumenterar Su-Mi och styvmodern, varpå Su-Mi springer iväg, Su-Yeon blir beordrad av Eun-Joo att följa efter sin syster. Här får vi också en bild av styvmodern som säger god natt till sina små fåglar i buren. Se ovannämnd förklaring.

Klädskåpet i Su-Yeons rum blir presenterat och någon kommer in i hennes rum, hon kryper ner i Su-Mis säng som tröst.

### **5.2.2 Dad's Asleep & Dreaming**

Här presenteras Su-Mis Electra-komplex. Hon står och tittar på sin pappa när han sover varpå hon ömt lägger på honom filten och klappar honom på kinden. Vi får en inblick i styvmoderns konstiga sida när hon tittar på en tom tv skärm och placeringen av den krossade fisken i kylskåpet.

Systrarna ligger i Su-Mis säng och de tröstar varandra. Det är en nästan erotisk känsla dem emellan och kameran åker ner över deras kroppar. En syftning på att Su-Mi inte har koll sina känslor under kontroll.

Su-Mi drömmer. Här får hon ytterligare ledtrådar till tragedin, en hand som sträcker sig efter något i skogen, en arm som blöder och en blodig hand. Vi får ett snabbt klipp av en hand som slår mot ett golv. (Su-Yeon när hon ligger med

skåpet över sig.) Hon vaknar till, varpå hon ser något krypa på golvet. Här bekantar vi oss med spöke nr 2 se 5.1.4.

### **5.2.3 Out in the cold & Family Photographs**

Flickorna sitter på verandan och pratar, fågelburen hänger över Su-Mis huvud. Su-Mi tycker de ska döda fåglarna, Su-Yeon tycker de ska släppa dem fria. Här upptäcker vi olikheterna mellan de två personligheterna: en ödmjuk och en aggressiv. Pappan kommer och ifrågasätter Su-Mis beteende som svarar att han ska göra sig av med klädsåpet i Su-Yeons rum. Han svarar snabbt att de inte skulle tala om det. En första indikation på hur han beordrar henne att lägga locket på hela händelsen. De ska inte ens *tala* om det som hänt! (Su-Yeon syns inte i bild.)

Efter denna händelse får vi de första tecknen på tillfrisknande hos Su-Mi. Hon går på en ganska bred stig/väg och vi ser inte vart hon kommer ifrån eller vart hon är på väg. En stig/väg står för de metoder eller attityder vi använder beträffande livet. Hon går framåt det vill säga: hon är inställd på framtiden och nya områden. Plötsligt vänder hon sig om, hon tittar i det förgångna och vad som hänt. Musiken indikerar att det är otäckt. Su-Mi beslutar sig ändå för att gå framåt. Hon hämtar en låda och resväska med gamla minnen från familjen. Lådan representerar det sätt vi gömmer våra egna känslor, resväskan är bl.a. en symbol för oberoende. Hon tar ett steg mot sitt vuxenliv (Crisp 1990, s 184). I lådan ligger gamla bilder på familjen och pappan med arbetskamrater. Här upptäcker Su-Mi att Su-Yeon har blåmärken på armarna. Su-Mi ifrågasätter detta vid ett samtal med styvmodern senare som säger att om hon inte lyder blir hon straffad. Detta är fullkomligt logiskt då hon straffar sig själv för att hon inte lyssnade på systemens rop.

### **5.2.4 Visitors**

Ett nyckelkapitel där det händer mycket. Farbrodern och hans fru kommer på middag. (I senare kapitel får vi veta att de var där "den dagen".) När de åker dit får vi se en stor "bula" på vägen som ser ut att vara gjord med Su-Mis täcke.

Den har massa jord på sig. Det påminner lite om ett vägarbete. Tillbaks till paret i bilen: de ser inte särskilt glada ut. Under middagen frågar Eun-Joo om han minns, hennes minne är lite suddigt men hon tror hon minns. Hon berättar två konstiga episoder som hon finner jätteroliga. Hela tiden frågar hon farbrodern om han minns. Han ser allvarlig ut och säger nej, nej jag minns inte. Varpå hon frågar ifall han är galen. Frågan om han minns påminner mycket om det psykologen säger till Su-Mi i allra första scenen av filmen. Här deklarerar hon att hon minns men vill ha medhåll. Det är ingen som vill kännas vid vad som hänt, de lägger locket på, det är inte svårt att förstå att Su-Mi blir förvirrad. Han sitter också mittemot henne: hon står inför en situation men får opposition och motstånd. Ingen är beredd att hjälpa henne bearbeta minnena (Crisp 1990, s 260). Frun som inte sagt ett ord, inte heller ätit något (vad vi har sett) börjar helt plötsligt sätta i halsen. Hon slår sig på bröstet och kippar efter andan. Hon ramlar till golvet och får vad som ser ut som ett epilepsianfall. De försöker ge henne vatten men hon sprattlar för mycket. Hennes vänstra hand skakar och skrapar. Hela anfallet påminner om vad som hände den dagen, vad som hände med Su-Yeon under skåpet. I bilen på vägen hem säger hon att hon såg en flicka under diskbänken.

### **5.2.5 Under the sink, Locked doors & Digging a grave**

Eun-Joo är ensam kvar i köket, där saker händer. Hon hittar ett svart hårspanne på golvet, i slutet av filmen avslöjas det att det tillhör Su-Yeon. Spöket under diskbänken tar tag i henne och i bakgrunden ser vi en flicka sitta vid matbordet i en knallgrön klänning. (I sista sekvensen hänger den i klädsåpet.) Pappan ger henne mer piller och hon förklarar att konstiga saker har hänt i huset ända sen flickorna kom.

Pappan lyfter på skynket till fågelburen och ser en av fåglarna ligga död där. Dörren till Su-Yeons rum är låst så styvmodern kan inte komma in. Hon letar reda på en nyckel som står för en känsla eller tanke som öppnar minnesområden som tidigare varit inlåsta, i det här fallet är det Su-Yeon som varit inlåst (Crisp 1990, s 244). Eun-Joo hittar den andra fågeln död i den lilla flickans säng.

Här får vi för första gången se dockorna, styvmodern låser in Su-Yeon i klädsåpet. Här återupplever Su-Mi ”den dagen” fast med ett lyckligt slut. Hon hör Su-Mi och kan öppna såpet.

Den första vändpunkten uppenbaras, där det avslöjas att Su-Yeon egentligen är död. I bild kommer en fullmåne, som är ens inre värld av fantasier och föreställningar och galenskap (Crisp 1990, s 235). Det är här Su-Yeon ”försvinner”, vi ser henne inte mer förutom i tillbakablickar. Det som följer är hur Su-Mi är nära bristningsgränsen av ovanstående besked. Styvmodern släpar på en tung säck, det ligger något blodigt i den, sekunden efter stannar hon och slår febrilt på säcken med något som ser ut som ett grillspett. Su-Mi upptäcker att Su-Yeons dörr är igenspikad och tror nu att det är systemen som ligger i säcken.

### **5.2.6 Trail of blood**

För att få upp säcken springer hon ut i köket och letar. Väl ute i matsalen får hon en serie minnesbilder av hur hon tar piller hon hur hon slår på säcken. Det sticker ut ett dockhuvud ur säcken som inte är blodig. Säcken står här för döden och dockorna för barndomen. Hon vägrar acceptera att hennes barndom togs ifrån henne, ”dog”. Ytterligare en handreferens: styvmodern får en sax genom sin hand.

Styvmodern och Su-Mi utväxlar en dialog med referenser till ”den dagen” och Eun-Joo försöker kasta statyn på Su-Mi. Pappan öppnar dörren och Eun-Joo försvinner, statyn hamnar bredvid. Han bär Su-Mi till soffan.

### **5.2.7 Identity Crisis & Memories**

Det är i den här scenen vi förstår att det är Su-Mi själv som orsakar den skada som vi nu ser. Pappan ser att det blöder från hennes knogar och vi får en bild på rutan som krossades i föregående kapitel. Detta kan vara ytterligare ett straff mot sig själv, att skada sin hand, handen var central för Su-Yeon i dödsögonblicket. Det ringer på dörren och den riktiga Eun-Joo kommer in. I en

serie tillbaka blickar. Här hör vi farbrodern som nekar till att han kommer ihåg. Detta är alltså ett viktigt inslag för henne. Det styrker mitt resonemang kring meningen med middagen.

Det blir nutid och vi är tillbaks till sjukhuset.

Det är i denna del när rättvisan skipas, också delen som bidrar till att det verkligen kan vara en skräckfilm. Styvmodern sitter ensam i matsalen och blir lockad upp till Su-Yeons rum av röster och ljud. Hon går sakta och lugnt och när hon sätter ner fötterna blöder det i brädorna i golvet. Hon kommer in i ett iskallt rum, där vi snart stöter på ytterligare ett spöke. Vi ser en vettskrämt Eun-Joo med dockorna i bakgrunden. Kameran backar ut genom grindarna och vi hör ett skrik inifrån huset. Grinden kan uttrycka ingången till något annat (Crisp 1990, s 141). Här får vi det klassiska öppna slutet.

### **5.2.5 The Closet**

Det här är sista delen och också den som visar vad som hände ”den dagen”. Vi vet redan att Su-Yeon är död och vi får här förklaringen: I hennes klädskåp finner hon spöket av sin mamma som tog livet av sig. Hon blir hysterisk och får klädskåpet över sig. Febrilt krafas hon med sin hand tills fingrarna blir blodiga. Vi får se att Eun-Joo upptäckte detta men väljer att gå ut igen. På vägen ut ser hon ut att ångra sig och precis när hon är på väg att vända öppnas Su-mis dörr och de argumenterar. Eun-Joo varnar Su-mi och säger att hon kommer ångra den här stunden en dag. Su-mi undrar vad som kan vara värre än att stå där med henne.

## 6 Diskussion och Slutsats

I denna sektion kommer jag att sammanfatta resultatet av analysen genom att väga mitt resultat mot aspekter ur andra asiatiska och västerländska skräckfilmer. Jag vill poängtera att resultatet inte ses som den slutgiltiga tolkningen eller absoluta sanningen, utan som en möjlighet till djupare förståelse av skeendet i filmen.

Mitt syfte var att undersöka med vilka medel Jee-Woon Kim berättar historien och hur han skapar spänning. Jag ville undersöka ifall det finns någon signifikant symbolik eller allegori i filmen och hur stor del av dekoren som bidrar till ovanstående. Eftersom filmens huvudkaraktär projicerar känslorna av en traumatisk händelse på sin omvärld valde jag att använda drömsymbolik som hjälp i mitt avkodande av Jee-Woon Kims meddelande. Rekvisita och färger är valda med omsorg för att fylla en funktion: min analys påvisar klart att de representerar något i enlighet med berättelsen Kim vill förmedla. Det förvånar mig hur mycket samband jag hittat inom historien som sådan, mellan den psykologiska dimensionen och formen av filmen. Jag anser att de aspekter som presenteras i analysen stämmer alltför väl med historien och Su-Mis sjukdomsbild för att det ska kunna vara tillfälligheter.

Det är möjligt att se filmen utan att bry sig om några av dessa metaforer och ändå få en stark upplevelse. När det gäller asiatisk skräckfilm skulle de flesta säga att spänningen till stor del skapas med hjälp av ljud: filmmakarna i öst har verkligen förstått att film är en kombination av flera media. Trots detta, har jag i en analys där ljudet inte ens fått ta någon plats hittat många spänningsskapande faktorer: Först sättet att berätta på: det lugna nästintill obefintliga anslaget som får oss tillräckligt nyfikna så vi vill fortsätta titta och se hur det hela hänger ihop. I kombination med detta ökar skräcksekvenserna successivt och efter den lugna mystiska inledningen kommer de på väldigt oväntade ställen, med oväntade verktyg och konsekvenser. Det andra medlet är den subjektiva vinklingen av berättelsen. Det irrationella i Su-Mis fantasivärld gör att vi inte kan förutse vad som väntas. Karaktärerna är en av de största bidragsfaktorena,

där räknar jag också med huset eftersom det står i nära samspel med de övriga. Publiken vet inte ifall det är *huset* som spökar, eller om det är någon *i* huset som har tappat förståndet. Alla karaktärer verkar också i den första halvan av filmen lika viktiga och lika sinnesjuka. Spökena som jag tidigare nämnt fyller en funktion och blir riktigt otäcka och spännande. Ett annat väl använt medel är ljus och färger. Det vackra i filmen är det som blir otäckt. Vi tittare är vana vid att kunna se på någon/något om den/det är skurk eller hjälte: det vill säga det som är vackert är av godo, och det som är fult är av ondo. Eftersom detta inte är fallet upplevs filmens spänningsfrekvens tydligare och det känns som vi går på ett golv med hål i och vi kan ovetandes falla vilket ögonblick som helst.

Att historien är subjektivt berättat gör att det inte går att lita på någonting, som tittare kan vi inte andas ut i någon del av filmen. Det faktum att historien utspelar sig i hemmet bygger på denna känsla ännu mer: Kim förklarar att den riktiga skräcken ligger i att inte kunna känna sig säker i en miljö som ska vara den säkraste platsen i världen (DVD: 2-disc special edition). All rekvisita bidrar i sig till att dramatiken höjs, som tittare letar jag hela tiden efter förklaringar till de saker jag ser i bild. De mest utmärkande föremålen är klädskapet: det ger kalla kårar vid blotta anblicken genom hela filmen. Fotografierna: Helt plötsligt är det extra person närvarande på dem och vi vet inte exakt vad de kommer att betyda. Händerna: Alla dessa skakande händer som påminner om lilla Su-Yeons öde under skåpet ger en otäck obehaglig känsla av ovetande.

### 6.1 *A Tale of Two Sisters* i sin egen genre

Ljudet är som jag påpekat lika väl använt som i andra asiatiska skräckfilmer, men det finns också många andra likheter. Filmen knyter likt syskonen i sin genre ihop handlingen på slutet och ger eventuella spöken och eventuellt våld en mening, men trots detta, precis som i andra österländska otäcka filmer får publiken ett öppet och tvetydigt slut. I *A Tale of Two sisters* förstår vi redan efter första visningen hur det ligger till: Su-Mi har utvecklat multipla personligheter pga. tidigare trauman. Detta förklarar dock inte scenen där

styvmodern (den riktiga), blir attackerad av ett spöke i huset. Vi får visserligen inte se vad som händer med henne men skriket som hörs antyder att hon inte kommer ut ur huset levande. Detta bryter mot det vi tidigare konstaterat att det är i Su-Mis huvud allting händer. Vi kan se det som en symbol för styvmammans skuld som hemsöker henne eller så kan vi välja att se det som om huset även var hemsökt. Slutet blir tvetydigt i enlighet med skräckgenren.

En annan likhet är användandet av det typiska asiatiska spöket med långt svart hår, vit hud och en konstig krökning av kroppen. De tycks användas i varenda film i genren och känns oftast meningslösa och tanklöst placerade. Trots att Kim är långt ifrån först med dessa väsen, lyckas han dock ge dem en mening i historien och göra dem riktigt otäcka. Att hans spöken inte har traditionella vita kläder är av mindre vikt. Det som är utmärkande är de ytterligare attributen, t ex handen under klänningen och blodet på benet. I ett annat fall låter han spöket vara insmört i lera och blod. De här dragen tar bort det förutsägbara och skräcken är ett faktum. Att gengångarna också bidrar och överrensstämmer med symboliken gör att de känns berättigade av historien istället för att de medverkar endast för sakens skull.

Många menar att det blir mer otäckt desto mindre vi faktiskt *ser*. Detta är en god tanke om vi diskuterar aspekten av det förkroppsligande våldet. Även här står *A Tale of Two Sisters* sida vid sida med andra filmer i genren. Den visar inget blodigt våld utan förlitar sig helt på historien och symbolerna. En aspekt som skiljer sig mycket från våra västerländska filmer. Förvisso har det på senare tid producerats en del ”slaktarfilmer” i Asien också, men majoriteten av filmer utelämnar fortfarande avhuggna kroppsdelar som badar i blod.

I västerländska filmer ser vi ofta sexuellt våld: asiatiska skräckfilmsskapare använder sig av andra påhittigheter. De tycks ha en förkärlek för det kontroversiella att använda barn som onda krafter. I många filmer ser vi det största hotet i en barnkropp: *Ringu*, *Ju-on*, *The Phone*. Ofta har de hamnat där

på grund av vuxenvärldens fel och brister, ett fenomen som är frånvarande i *A Tale of Two Sisters*.

Genom sin symbolik går filmen på ett djupare plan än traditionella asiatiska skräckfilmer. Inte tidigare har jag sett asiatisk film som använder sig av symboler och metaforer för att berätta en historia. Det vi ser brukar vara vad som händer. Här utnyttjar verkligen Kim tekniken till fullo för att gestalta den komplexa tillvaron hos Su-Mi. Symbolerna och rekvisitan är det främsta verktyget att ge oss och huvudkaraktären information om hur saker hänger ihop och vad de orsakas av. Det som gör att filmen sticker ut är förstås också de starka färgerna, utan dem hade den riskerat att bli en i mängden.

## 6.2 Jämförelse med västerländsk skräck

Vid en första anblick känns asiatisk skräck väldigt annorlunda mot västerländsk. En stor skillnad är det förkroppsligade våldet som vi inte ser mycket av i öst. Vi hängivna skräckfilmsanhängare har till viss mån blivit härdade: en avsågad köttig arm är inte speciellt otäckt. Jag vill påpeka att det för den saken skall inte är osmakligt och vidrigt, men det gör inte att jag lyfter en meter från soffan. Kanske är det på grund av detta som österländska skräckfilmer inte blivit offer för den moralpanik författarna till *Våldet mot ögat* talar om (2.1.1). Så här uttrycker Kim själv skillnaden:

”There’s a real difference between Hollywood horror films and Asian horror films. In Hollywood, teenage horror films reflect the rebellion of youth yet they have a rather conservative ideology that tries to repress the sexual energy that’s very strong in teenagers. Repression in Asian teenage horrormovies reflects male chauvinism- something particularly apparent in *A Tale of Two Sisters*”

Jee-Woon Kim (DVD: 2- Disc Special edition)

Aspekten med tvetydiga eller öppna slut är även den en stor skillnad. I väst lämnas historien ofta olöst eller så förklaras alltihopa och det finns ingen tvetydighet alls. I Asien lyckas man som sagt bra. I vår tids västerländska skräckverk har det växt fram ett fenomen kallat ”The final girl”. Det kännetecknas av en kvinnlig huvudkaraktär som under filmen går från offer till

hjalte. Det är hon som känner på sig när någonting inte står rätt till och det är hon som utvecklas mest under filmens gång. Detta ser vi inte alls i Asiatisk skräck. (Leffner 2000, s 51 & 271)

I bakgrunden tas gotikens betydelse för skräckgenren upp. Större delen av dessa drag finner vi även i *A Tale of Two Sisters* och asiatisk skräck i allmänhet. Skräcken har enligt Wells (2.1.2) bland annat influerats av folksagor och handlar ofta om kampen mot det svåra i livet. Kampen mellan det onda och goda inom människan är ett återkommande tema i öst och vi ser det tydligt här. Det klassiska gotiska slottet har i denna skräckgenre ersatts av boningshus. De innehåller precis som påpekas i *Våldet mot ögat* (Forselius 1985) byggnader som innehåller ett mysterium eller gåta vars nyckel hittas i det förflutna, ett vanligt förkommande tema. Vi ser också en kvinna som fallit offer för husets makter och här också en som är underlägsen patriarkatet (2.1.2, 2.1.3).

Trots dessa aspekter tycker jag att det finns mer likheter än skillnader mellan öst och väst. *A Tale of Two Sisters* uppfyller alla grundläggande krav Pinedos ställer på en modern skräckfilm (4.1.5). Det asiatiska långsamma sättet att berätta påminner i mångt och mycket om moderna thrillers. Skillnaden är filmspråket; vinklar och hastighet, hur mycket som syns i bild, och framför allt: skräckmomenten i samspel med speciella ljudet. De återfinns inte i västerländsk tradition. Utöver detta finns det en rad skräckfilmer producerade i väst med många paralleller: Likt Hitchcocks *Psycho* (1960) bjuder *A Tale of Two Sisters* in åskådaren till protagonistens psyke: en helt annan värld. Su-Mi både är och inte är styvmodern, både är och inte är död (Su-Yeon). Norman Bates både är och inte är sin mamma, han både är och inte är död. ”Monstret” i de båda filmerna är i protagonisterna själva och det är när det får kontakt med världen (som i det här fallet sviket dem båda) som det inre får liv. Skillnaden är att Su-Mis monster är introvert och Normans är extrovert, han dödar andra. Su-Mi vill bara skada sig själv, eller sina personifierade delar av sig själv (Wells 2000, s 74). Precis som i *Psycho* måste Su-Mi frigöra sig från det förflutna och mörda den dominerande källan annars kommer den ”äta” upp henne inifrån, Norman

mördar sin mor och Su-Mi försöker ta död på sin styvmor (Forselius 1985, s 80). Hitchcock tog dock aldrig till övernaturliga förklaringar, vilket är en tolkningsfråga i Kims fall (Forselius 1985, s 100).

Det finns ett antal skräckfilmer där rollfigurerna flyttar in i boningen i början av filmen: karaktärerna står på tröskeln till något nytt. Inflyttningen blir starten på en kris, social eller mental (Forselius 1985, s 94). Precis som i *A Tale of Two Sisters* ser vi det tydligt i t ex *Rosemary's baby* och *The Shining*. I speciellt den senare finner vi samma osäkerhet om det är huset eller karaktärerna som är elaka. I uppföljaren till *Psycho II* återvänder Bates till huset efter en tid på mentalsjukhus. Dominansen över det inre i Norman börjar när han bestiger trappan till de personliga rummen på övervåningen (Forselius 1985, s 100-101). Liknande fenomen ses här där de olika personligheterna tycks ta överhanden när Su-Mi sätter foten över tröskeln till huset. Likt *A Tale of Two Sisters* får vi i *Rosemary's baby* också en subjektivt berättad berättelse, där kan vi inte avgöra ifall det är övernaturliga krafter eller Rosemary som inbillar sig allting.

Derek Elley tycker att det finns klara paralleller till Stanley Kubricks *The Shining*. Han ser samma skuggiga ljus och att skräcken uteslutande kommer från karaktärerna och de renodlade färgerna och inredningen (Variety, 2003). Jag håller med om att det finns likheter mellan de båda bland annat via karaktärernas uppbyggnad och att skräcken härstammar från dem. Vad jag inte håller med om är färgerna. Jag tycker den tydligaste likheten är hoppen mellan olika tid och rum och kombinationen av pojken övernaturliga förmågor och visuella scenarion som publiken inte vet är faktiska spöken eller produkter av fantasi.

*A Tale of Two Sisters* är precis som *The Shining* inte linjärt berättad utan pusselbitarna ges utan bundenhet av tid och rum. Regissören David Lynch använder sällan kronologisk ordning i sina filmer. I *Eraserhead* från 1977 ser vi ytterligare likheter med Kims film. *Eraserhead* har en utarbetad symbolik och bygger också på ett inre psykologiskt skeende.

Jag ser generellt sett stora likheter mellan *A Tale of Two Sisters* och Lynchs övriga verk, i synnerhet: *Mulholland Drive* och *Lost Highway*. Även om dessa inte klassificeras som skräck så stöder de kraven för att bli klassificerade som det (Se 4.1.5). Lynch använder även han av den långsamma uppbyggnaden i dramaturgin, och symbolik är alltid närvarande. Han jobbar nästan uteslutande med kampen mellan det onda och det goda och det förekommer inte något samspel mellan tid och rum. Ofta ser vi ett subjektivt berättande från karaktärernas inre, som även här gör det kusligt. I *Mulholland Drive* ser vi precis som i Kims film en karaktär med identitetsproblem och förträngda trauman. Lynch har ett mindre uppenbart sätt att knyta ihop berättelsen på men kanske kan *A Tale of Two Sisters* användas för att förstå *Mulholland Drive*. Den enda riktigt stora skillnaden är givetvis avsaknaden av utmärkande klassiska skräckmoment i Lynchs filmer.

Ray Wolfe menar att Lynch är mer än en producent, författare och regissör. Han är en konstnär som använder symbolik, ljus, balans etc. för att skapa ett konstverk i varje bildruta (Wolfe 1995). Detsamma tycker jag gäller Jee-Woon Kim och *A Tale of Two Sisters*.

Som diskuterats i inledningen har vi i väst på senare år fått upp ögonen för den asiatiska berättartekniken i skräck genren. Kan är vi på väg tillbaks från den förkroppsligade blodiga skräcken till ett mer thrillerinfluerat berättarsätt fast med österlandets psykologiska otäcka spöken och ljudeffekter.

## 6.2 Vidare forskning

Vid en vidare studie av filmen skulle det vara relevant att studera folksagan som filmen bygger på och titta på skillnader och likheter i historien och symboliken. Ljudet är som tidigare nämnt mycket intressant och skulle kunna utgöra en egen undersökning. Ytterligare skulle det vara på plats att undersöka filmens cinematografi, det vill säga att titta på klipptechnik, kameravinklar och bildutsnitt.

Det vore också på sin plats att närmare undersöka skillnaderna mellan asiatisk skräck och västerländsk skräck. Förslagsvis att studera ett antal filmer ur varje genre och göra en mer uttömmande studie för att fastställa generella likheter och skillnader.

Då David Lynch och Jee-Woon Kim båda till stor del använder symbolik skulle en jämförande studie dem emellan vara intressant.

I introduktionen tog jag kort upp fenomenet med ”re-makes”, dvs. omgjorda versioner av filmer. De har funnits i alla tider men tycks öka mer och mer, mycket av ekonomiska skäl. Dreamworks har även köpt de amerikanska rättigheterna till *A Tale of two Sisters* och planerar nu en egen version (Dvd Times, 2004). Det vore mycket intressant att jämföra den västerländska versionen med Jee-Woon Kims. Ifall symboliken och komplexiteten i berättandet består.

## 7 Källor

### 7.1 Artiklar och Böcker

Abrams Nathan, Bell Ian, Udris Jan, 2001. *Studying Film*, New York: Oxford University Press Inc.

Andersson Lars Gustav, Hedling Erik, 1999. *Filmanalys- en introduktion*, Lund: Studentlitteratur

Bruce-Mitford Miranda, 1996. *Tecken och symboler i färg*, London: Dorling Kindersley Ltd (4)

Crisp Tony, 1990. *Drömllexikon*, Stockholm: Wahlström & Widstrand

Ekström Mats, Larsåke Larsson, 2000. *Metoder i kommunikationsvetenskap*, Lund: Studentlitteratur

Faxneld Per, 2003. ”Zombier och förbannade videofilmer-modern japansk skräckfilm”, *Minotauren, 1*, 49-54.

Fontana David, 1996. *Symbolernas hemliga språk*, Stockholm: Forum

Forselius Tilda Maria, Luoma-Keturi Seppo, 1985. *Våldet mot ögat*.

Galbraith Stuart, 1994. *Japanese Science Fiction, Fantasy and Horror films*, North Carolina: McFarland & Company Inc

Hammarnäs Marcus, 2001. *I magikerns våld*, C-uppsats, Stockholms universitet: institutionen för filmvetenskap

Hyangjin Lee, 2000. *Contemporary Korean Cinema*, Manchester: Manchester university press

Leffner Yvonne, 2000. *Horror as pleasure*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International

Leffner Yvonne, 2001. *Skräck som fiction och underhållning*, Lund: Studentlitteratur

Nordiska film och TV unionen 1971. *Symboliken i Film och Tv*. Stockholm:

O'brien Daniel, 2003. *Spooky Encounters*, Manchester: Headpress

Ohlsson Joel, 1983. *Att se film*, Lund: LiberFörlag

Ostrowski Anna, Ryberg Lars, 1996. *Det handlar om livet*, Stockholm: Liber AB

Prince Stephen, 2004. *The Horror Film*, New Brunswick NJ: Rutgers University Press

Ruth Williams Linda, 2004. "A Tale of Two Sisters", *Sight and Sound*, Vol 14, 9, 85-56

Sjöholm Veronika, 2001. *Film ideologier*, C-uppsats, Lunds universitet: Avd. för Medie och Kommunikationsvetenskap

Tigerschiöld Clara, 1998. *Färg, rum och ljus som symboler i Imitation of Life*. C-uppsats, Stockholms Universitet: Institutionen för filmvetenskap

Wells Paul, 2000. *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*. London: Wallflower

## 7.2 Elektroniska källor

Asianfilms. Hereniko Paulson, Jeannette. (Director) 2004.  
<<http://www.asianfilms.org/korea/twosisters.html>>

DN. Petersson Thorbjörn. "Kulturellt beskydd lifter koreansk film". 2003.  
<<http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=1058&a=207531&previousRenderType=6>>

Dvd times. Woodcock, Barry. 2004.  
<<http://www.dvdtimes.co.uk/content.php?contentid=6085>>

Internet Movie Database. (Ägs av [www.amazon.com](http://www.amazon.com))  
<<http://www.imdb.com>>

Koreaherald. Scott Marchant, John. 2004  
<[http://wk.koreaherald.co.kr/SITE/data/html\\_dir/2004/10/30/200410300004.asp](http://wk.koreaherald.co.kr/SITE/data/html_dir/2004/10/30/200410300004.asp)>

Life in korea. 2004  
<<http://www.lifeinkorea.com/culture/patterns/Patterns.cfm>>

Moviesonline. 2004.  
<<http://www.moviesonline.ca/director141.htm>>

Nixflix. 2004.  
<<http://www.nixflix.com/reviews/taleoftwosisters.htm>>

Pusanweb. Marshall Jon. 1997  
<<http://pusanweb.com/Exit/Oct97briefhist.htm>>

Russin. Hultgren, Johan. 2004  
<http://www.russin.nu/filmview.php?filmid=667>

TaiPei Times. Yu, Sen-lun 2003.  
<<http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2003/08/15/2003063883>>

Tartan Films. 2004.  
<<http://www.asiaextreme.co.uk/ataleoftwosisters/crew.html>>

Variety. Elley Derek. 2003.  
<<http://print.google.com/print/doc?articleid=XfUoarnPCk1>>

Online Guide to Eraserhead. Wolfe Ray. 1995-97.  
<<http://www.geocities.com/~mikehartmann/papers/wolfe.html>>

### 7.3 Filmer

Ahn Byeong-ki, *The Phone*, Syd-korea (2002)

Carpenter John, *Halloween*, USA (1978)

Demme Jonathan, *The Silence of the Lambs*, USA (1991)

Fisher Terence, *Dracula*, UK (1958)

Franklin Richard, *Psycho II*, USA (1983)

Hitchcock Alfred, *Psycho*, USA (1960)

Hooper Tobe, *Texas Chainsaw Massacre*, USA (1974)

Kim Jee-Woon, *The Quiet Family* (original titel: *Choyonghan kajok*), Syd-korea (1998)

Kim Jee-Woon, *The Foul King* (original titel: *Banchikwang*), Syd-korea (2000)

Kim Jee-Woon, *Three* (original titel: *San Geng*), HongKong, Syd-korea, Thailand (2002)

Kim Jee-Woon, *A tale of two sisters* (original titel: *Jangwha, Hongneyeon, Janghura, hongryeon*), Syd-korea (2003) (DVD: 2- Disc Special edition: Tartan Films)

Kubrick Stanley, *The Shining*, USA (1980)

Lynch David, *Eraserhead*, USA (1977)

Lynch David, *Lost Highway*, USA (1997)

Lynch David, *Mulholland Drive*, USA (2001)

Nakata Hideo, *Ringu*, Japan (1998)

Polanski Roman, *Repulsion*, USA (1965)

Polanski Roman, *Rosemary's baby*, USA (1968)

Powell Michael, *Peeping Tom*, UK (1960)

Romero A George, *Night of the Living Dead*, USA (1968)

Takashi Shimizu, *Ju-on*, Japan (2000)

Takashi Shimizu, *The Grudge*, Japan, USA (2004)

Verbinski Gore, *The Ring*, USA (2002)

Whale James, *Frankenstein*, USA (1931)

Bilaga:

*A Tale of Two Sisters* numrerad kapitelindelning

---

- 1 Opening Credits
  - 2 Welcome Home
  - 3 At Dinner
  - 4 Dad's Asleep
  - 5 Dreaming
  - 6 Out in the Cold
  - 7 Family Photographs
  - 8 Visitors
  - 9 Under the Sink
  - 10 Locked Doors
  - 11 Digging a Grave
  - 12 Trail of Blood
  - 13 Identity Crisis
  - 14 Memories
  - 15 The Closet
  - 16 End Credits
-