



HÖGSKOLAN
DALARNA

Examensarbete

Grundnivå

Den kvinnliga och vita blickens möte i svenskt dokumentärfilmsskapande

En studie om blickarnas samverkan hos svenska kvinnliga regissörer

Författare: Amanda Sawaneh
Institution: Kultur och samhälle
Handledare: Cecilia Strandroth
Examinator: Joakim Hermansson
Ämne/huvudområde: Bildproduktion
Kurskod: GBQ2U9
Högskolepoäng: 15 hp
Examinationsdatum: 10/12–2023

Vid Högskolan Dalarna finns möjlighet att publicera examensarbetet i fulltext i DiVA. Publiceringen sker Open Access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Därmed ökar spridningen och synligheten av examensarbetet.

Open Access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten Open Access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (öppet tillgänglig på nätet, Open Access):

Ja

Nej

Abstract:

Den här uppsatsen undersöker hur den kvinnliga och vita blicken samverkar, samt hur de uppenbarar sig hos svenska kvinnliga dokumentärarbetare. Det undersöks genom en analys av dokumentärfilmerna *Lekplats Broadway* (Ribbsjö & Marklund, 1978), *Tala med mig systrar* (Wechselmann, 1998) och *Kiki* (Jordenö, 2016). Utgångspunkten är att se vad som sker när den kvinnliga blicken och den vita blicken möts och hur det påverkar berättandet i filmerna. Uppsatsen undersöker skildringar av kvinnor, barn och HBTQ-personer med olika etniciteter. Det görs utifrån teorierna om den kvinnliga blicken, den vita blicken och intersektionalitet. De här begreppen beskriver hur olika identiteter så som kön och etnicitet påverkar individers upplevelser och perspektiv. Något som även påverkar filmskaparens synsätt. Sammanfattningsvis härleder uppsatsen att det finns en kvinnlig blick i filmerna som samverkar med den svenska blicken på olika sätt. Det framkommer även att det är viktigt att ta hänsyn till filmskaparens bakgrund utifrån andra faktorer än kön.

Nyckelord: kvinnligt perspektiv, kvinnlig blick, vit blick, dokumentärfilm, intersektionalitet, Marklund, Wechselmann, Jordenö

Innehåll

1.	Inledning.....	1
1.1	Introduktion	1
1.2	Syfte och frågeställning	2
1.3	Tidigare forskning	2
1.3.1	Dokumentärens historia	2
1.3.2	Sveriges dokumentärhistoria	3
1.3.3	Den manliga blicken	4
1.3.4	Det kvinnliga perspektivet.....	7
1.4	Teori.....	7
1.4.1	Genus och intersektionalitet	7
1.4.2	Den kvinnliga blicken.....	8
1.4.3	Den vita blicken	10
1.5	Metod och urval.....	13
1.5.1	Metod	13
1.5.2	Urval	14
1.5.3	Metodkritik.....	15
1.5.4	Förslag till vidare forskning	15
2.	Analys av <i>Lekplats Broadway</i> (1978).....	16
3.	Analys av <i>Tala med mig systrar</i> (1998).....	21
4.	Analys av <i>Kiki</i> (2016).....	25
5.	Slutdiskussion.....	31
6.	Referenslista	35

1. Inledning

1.1 Introduktion

Fram till 70-talet var de flesta dokumentärfilmarna män. Det bidrog till att samhällsperspektiv och erfarenheter från kvinnor, personer av olika etniciteter och HBTQ-personer blev utelämnade i berättandet, förklarar Bill Nichols (2017, s. 171–174). Efter 70-talet skedde en internationell förändring som ledde till att dessa gruppers berättelser och erfarenheter synliggjordes, vilket då motarbetade både stereotypiska porträtteringar och förtryck. Dokumentärbranschen började blomstra även i Sverige under den här tiden, genom ett utökat ekonomiskt stöd från olika rörelser och organisationer, något som många kvinnliga dokumentärarbetare gynnades av berättar Ingrid Ryberg (2022, s. 74).

Det väckte en tanke hos mig om hur dokumentärfilmer skildras när filmskaparen är en kvinna. Vilka berättelser är det egentligen som vanligtvis porträtteras och går det att urskilja ett kvinnligt perspektiv? Forskare har tidigare förklarat att kvinnliga dokumentärarbetare är benägna att framställa kvinnor, barn och marginaliserade gruppers berättelser. Lisa French (2021, s. 104) berättar att det kvinnliga perspektivet bygger på en kvinnlig blick som är kopplad till kvinnliga erfarenheter. Hur uttrycks då det kvinnliga perspektivet av en svensk kvinna, när andra identiteter så som sexualitet och etnicitet porträtteras? French (2021, s. 62) gör inga kopplingar mellan den kvinnliga blicken och sexualitet, men förklarar att kvinnliga dokumentärarbetare arbetar med mångfald och inkludering. Benjamin Mier Cruz (2022, s. 12–13) berättar däremot att det finns en svensk ömkande och vit blick inom dokumentärfilm, som blir framträdande när exempelvis svarta individer porträtteras.

För att undersöka det här vidare ska uppsatsen se närmare på den kvinnliga och vita blicken, samt se vad som sker när de finns närvarande i det dokumentära berättandet. Som utgångspunkt kommer därför tre svenska dokumentärfilmer undersökas. Den här uppsatsen kommer förhoppningsvis kunna förse både nya och erfarna kvinnliga filmskapare med en förståelse om vilka faktorer som ligger till grund för filmskapandet och de berättelser som porträtteras. Denna insikt kan leda till att man blir mer medveten om hur ens egna blick, perspektiv och bakgrund påverkar det dokumentära arbetet.

1.2 Syfte och frågeställning

I den här uppsatsen analyseras tre dokumentärfilmer som är skapade utanför Sveriges gränser, av svenska kvinnliga regissörer de senaste 40 åren. Jag har valt dessa filmer då de grovt sett motsvarar det French (2021) pekar ut i sin teori. Syftet med uppsatsen är att undersöka hur den kvinnliga blicken och den vita blicken möts i filmerna. Det görs därför en undersökning av hur regissörerna lyfter fram upplevelser och berättelser av kvinnor, barn och HBTQ-personer med olika etniciteter. Det här kan synliggöra vilka sätt narrativet påverkas av den kvinnliga och vita blicken, samt hur det framträder. Det är intressant att utforska vad som sker i mötet mellan dessa blickar eftersom de medför olika synsätt i berättandet.

- Hur åskådliggör regissören sin upplevelse av kvinnor, barn och HBTQ-personer?
- Hur synliggörs regissörens deltagande i dokumentärfilmerna?
- Hur förhåller sig regissören till den kvinnliga och vita blicken?

1.3 Tidigare forskning

1.3.1 Dokumentärens historia

Den här uppsatsen kommer utgå från Bill Nichols bok *Introduction to documentary* (2017) för att förklara vad en dokumentärfilm är och dess påverkan historiskt. Enligt Nichols (2017, s. 5) fungerar dokumentärer som en representation av den verkliga världen och presenterar därför människor och händelser utifrån ett avgränsat perspektiv. Han förklarar att även om människorna är medvetna om kamerans närvaro, så representerar de sig själva och sina egna erfarenheter. Gränsen för vad som räknas som en dokumentär är obestämd, men det är filmskaparna som formar historien som berättas, där de sätter sin egen prägel genom att förmedla hur berättelsen uppfattas och känns. Hur detta genomförs kan beskrivas utifrån sex olika modus. Där observerande och deltagande modus är relevanta för filmerna som undersöks i den här uppsatsen. Den observerande filmskaparen följer sitt objekt på avstånd i sin naturliga miljö. Filmskaparen inkräktar således inte på objektets beteende. Det betyder nödvändigtvis inte att objektet är utan påverkan av filmskaparens närvaro (Nichols, 2017, s. 134). En filmskapare som är deltagande interagerar med människorna i den miljö de befinner sig i, genom exempelvis intervjuer eller konversationer (Nichols, 2017, s. 137). Dokumentärerna representeras således av någon som aktivt är en del av det som porträtteras (Nichols, 2017, s. 139).

Nichols (2017, s. 55) berättar att filmskaparen kan forma historien genom att använda en berättarröst. Det kan manifesteras på tre olika sätt, men den här uppsatsen kommer utforska det retoriska berättandet. I korthet innebär det att filmskaparen förmedlar historiska eller redogörande perspektiv eller förklaringar till olika skeende. Oavsett hur filmskaparen väljer att berätta historien, om vad som hände eller med vem, så är det den narrativa strukturen som engagerar åskådaren. Dokumentärer kan exempelvis porträttera sociala frågor som berättas från ett socialt perspektiv eller genom personliga porträtt. Oavsett om det utgår från individens eller samhällets perspektiv, eller något däremellan, så är kärnan fortfarande förhållandet mellan individen och samhället. Där frågor om makt, hierarki, ideologi och politik står i centrum (Nichols, 2017, s. 191).

Nichols (2017, s. 171–174) berättar att 60- och 70-talet var startskottet för dokumentärer som porträtterade historier av marginaliserade grupper i utanförskap. Nya former av identiteter kunde således ta plats och visa utelämnade samhällsperspektiv, det var bland annat erfarenheter från kvinnor av olika etniciteter och HBTQ-personer som fick utrymme för detta. De här dokumentärerna gav röster till förtryckta grupper och delade deras berättelser, något som tidigare varit undgängligt då stöd och förtryck gentemot staten hade stått i centrum. Nu kunde de förtryckta grupperna motarbeta missvisande och stereotypiska porträtteringar. Den här utvecklingen synliggjorde förtryckta identiteter relaterade till kön och sexualitet.

1.3.2 Sveriges dokumentärhistoria

I Sverige fick dokumentärfilmen ett uppsving under 1970-talet, där unga filmare tog sig ut i verkligheten. Ingrid Ryberg har undersökt några av filmerna som gjordes under den här tiden. Hennes forskning används i den här uppsatsen för att synliggöra hur svenska kvinnor inrättade sig i dokumentärarbete under 70- och 80-talet.

Ryberg (2022, s. 65–67) berättar att jobbmöjligheterna blev större på grund av ekonomiskt stöd från Sveriges Television och SIDA (Sveriges biståndsmyndighet). Hon poängterar att detta stöd fördelades jämnt mellan kvinnor och män, men att det framför allt gav nya jobbmöjligheter för kvinnliga dokumentärbetare under både 70- och 80-talet. I Rybergs forskning framkommer det att dessa kvinnor främst gjorde dokumentärer om kvinnor i

tredje världen¹. Vid den här tiden gjordes därför många dokumentärer i Afrika, Asien och Sydamerika. Ryberg (2022, s. 66) redogör några skäl till att just dessa filmer gjordes och producerades under den här tidsperioden. En förklaring hon för fram är att SIDA ville att det ekonomiska stödet skulle användas för att göra informationsfilmer om utvecklingsländer. Deras avsikter var att öka den svenska befolkningens engagemang och medvetenhet kring dessa länders ekonomiska och sociala utveckling. Ryberg (2022, s. 74) menar också på att det var enklare att porträttera förtryck av kvinnor i andra länder än i Sverige. Det är anledningen till att ytterst få dokumentärer utforskade kvinnors förtryck i Sverige under den här tiden.

De SIDA-stödda filmerna fungerade även som en internationell representation av välfärdssystemet såväl i Sverige som andra länder. Därför var könsroller, familjepolitik samt hälsa och fortplantning väsentligt. Något som även var viktigt i samband med den andra feminismvågen som skedde under 70-talet i Sverige. Ryberg (2022, s. 70–71) menar på att det överförde en svensk välfärdsideal på dessa utvecklingsländer och resonerar även att filmerna hade en slags vit europeisk överlägsenhet. Hon argumenterar att det eurocentriska porträtterandet av dessa kvinnor som främmande förstärktes genom regissörens berättarröst och deltagande modus. Ett berättande som var vanligt förekommande i de SIDA-stödda filmerna. Något som synliggjordes genom filmskaparens tolkning av problem och eventuella lösningar, samt personliga reflektioner från en ideologisk ståndpunkt. Ryberg menar att det här narrativet projicerar filmskaparens egen världsbild vilket i sin tur idealiserar berättandet om utsatta individers verklighet.

1.3.3 Den manliga blicken

1975 formade Laura Mulvey förklaringen om den manliga blicken inom spelfilm. Något som har haft ett stort inflytande inom den feministiska filmdiskursen berättar Shohini Chaudhuri i sin bok *Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed* (2006). Det är Mulveys forskning om den manliga blicken som legat till grund för teorin om den kvinnliga blicken och används av forskare för att förklara varför det behövs andra blickar. Zoe Dirse och Caty Borum Chattoo är två forskare som

¹ Tredje världen är ett begrepp som uppstod under 1950-talet och redogör för tidigare kolonier i Afrika, Asien och Sydamerika.

tas upp i denna uppsats och de förklarar att det behövs ett kvinnligt berättande bortom den manliga blicken. Enligt de båda gäller detta andra genrer än bara spelfilm.

I korta drag så kännetecknas den manliga blicken som både objektifierande och sexualiserande gentemot kvinnor, där kvinnor ses som passiva, medan män porträtteras som mäktiga och heroiska. Enligt Mulvey framträder den här blicken på tre olika sätt inom spelfilm. Först är det blicken från kameran när en situation filmas av en man. Sedan är det den narrativa blicken som gör kvinnor till objekt för den manliga blicken. Den sista blicken är från den manliga åskådaren. Den manliga blicken är inte bara erotisk och objektifierande, utan definieras även som kontrollerande och kraftfull (Chaudhuri, 2006, s. 35).

Chaudhuri (2006, s. 31–39) berättar att Mulveys teori har fått kritik eftersom den inte tar hänsyn till kvinnliga åskådare utan i stället utgår från manliga åskådare och deras fantasier och begär. Det har lett till att feministiska teoretiker har debatterat huruvida kvinnor och den kvinnliga blicken har blivit exkluderad från spelfilmens narrativ. Den amerikanska feministkritikern Mary Ann Doane har byggt vidare på Mulveys teori om den manliga blicken. Hon har inriktat sig på den kvinnliga blicken hos åskådaren och argumenterar för att blickens närhet och avstånd till det som avbildas är det centrala. Den kvinnliga blicken menar hon är splittrad, där åskådaren antingen identifierar sig med det som porträtteras eller identifierar sig med själva objektifieringen (Chaudhuri, 2006, s. 41–42).

Mulvey's teori har även fått kritik av en ny generation genusforskare för att vara exkluderande mot både sexuell läggning och etnicitet. Zoe Dirse menar på att den kvinnliga blicken är en mindre utvecklad del inom den feministiska filmteorin. Enligt Dirse (2013, s. 27) har kvinnliga filmskapare individuella blickar, som återfinns i flera lager när de porträtterar kvinnliga subjekt. Hon påpekar att det är viktigt med en kvinnlig blick inom konsten för att förmedla kvinnliga perspektiv och för att arbeta mot patriarkala antaganden kring det kvinnliga könet. På så sätt kan det manliga skildrandet motverkas och objektifieringen av kvinnor i film kan stagnera.

Dirse (2013, s. 19) argumenterar att den manliga blicken är dominerande inom film- och Tv-branschen och menar därför att vi är djupt påverkade av denna blick. Blicken har

dessutom sin utgångspunkt hos den vita medelklassmannen, vilket grundar sig i att de är överrepresenterade inom branschen, något som styrs av både utbildning och klass. Dirse förklarar att de som är av annan etnicitet, kön eller klass tar sig in i ledet genom att arbeta med likasinnade regissörer och producenter. Det är således vanligt att hitta kvinnor som arbetar med kvinnofilmer och minoriteter som arbetar med minoriteter. I den här uppsatsen används Dirses forskning för att klargöra varför den kvinnliga blicken är viktig inom film- och Tv-branschen.

Caty Borum Chattoo (2018, s. 370) argumenterar, likt Dirse (2013, s. 27), att det behövs ett dokumentärt berättande som är bortom den vita manliga blicken. Enligt Chattoo är det avgörande för att kunna återspegla samtida frågor om samhällsproblem. Inom dokumentärfilm finns det en genre vars berättandeform är just sociala frågor och konflikter. Filmer inom denna genre förespråkar sociala förändringar som ökar medvetenhet, väcker känslor och inspirerar till samhällsförändring. Information om hur publiken uppfattar den här typen av dokumentärer är knapphändig, Chattoo (2018, s. 373–374) förklarar däremot att medieindustrins systematiska diskriminering är väldokumenterad, vilket tyder på att underrepresentationen har stora sociala effekter. Frånvaron av marginaliserade och olika etniska grupper speglar hur dessa individer värderas i samhället. Det skapar negativa skildringar som förstärker dominerade maktideologier och stereotyper av medlemmarna i dessa grupper, en framställning som är vanlig inom spelfilm menar Chattoo.

Frånvaron av kvinnor framför och bakom kameran förstärker den manliga ideologin och därför behövs fler kvinnor på beslutfattande positioner. Inom dokumentärfilm är det regissören som tar dessa kreativa beslut. Chattoo (2018, s. 375) poängterar att det finns en risk att den manliga blicken är dominant om det finns en manlig regissör, även om producenten är en kvinna. Enligt Chattoo (2018, s. 388–389) är det viktigt att utöka representationen av kvinnor och personer av olika etniciteter inom dokumentärindustrin. På så sätt kan dessa grupper dela sina historier om sociala frågor och konflikter. Chattoo föreslår att det ska göras genom finansiering och olika mentorsprogram utformade för kvinnor och etniska grupper. Således kan industrin påverka vilka historier som berättas och vilka som representeras, industrin kommer då även kunna påverka publikens uppfattning om samtida frågor om samhällsproblem. Den här uppsatsen tar stöd av

Chattoos förklaring om manligt och kvinnligt samarbete, men även hennes resonemang om varför det behövs en förändring i branschen.

1.3.4 Det kvinnliga perspektivet

Kelly Hankin förklarar att det finns en delad mening om det finns ett kvinnligt perspektiv. I den här uppsatsen används hennes forskning för att upplysa om det kvinnliga perspektivet. Enligt Hankin (2007, s. 66) berättar vissa kvinnliga filmskapare att det kvinnliga perspektivet skiljer sig åt mellan olika nationer och etniciteter. Några hävdar att det handlar om kvinnlighet och andra ser sitt arbete som ett sätt att synliggöra sin identitet. Deras roll som kvinna inom olika kulturella kontexter påverkar avsikterna med filmskapandet. Enligt Hankin (2007, s. 68) är det filmens påverkan på sina åskådare som ligger bakom drivkraften hos kvinnliga filmskapare och kan ses som en social aktivism. Hon berättar att regissörer skapar film utifrån ”hur” och ”vad” de själva ser som åskådare.

I början av 90-talet gjordes ett flertal dokumentärer om kvinnliga filmskapare, av olika etniciteter och sexuell läggning, Hankin (2007, s. 60) har analyserat några av dessa dokumentärer. Hon förklarar att de har fungerat som en representation för hur kvinnornas sociala och kulturella bakgrund har format dem och deras filmer. Deras representation har haft en viktig roll i formandet av den feministiska synen inom filmbranschen. Det är oberoende om dessa kvinnliga regissörer själva klassar sig som feminister eller inte. Många av dessa kvinnor har porträtterat historier som direkt eller indirekt har representerat vad kvinnlig identitet är, snarare än beskrivit den. Ett gemensamt tema för dokumentärerna som Hankin (2007, s. 76) har analyserat är att kvinnor har svårt att få anställning och ekonomiskt stöd. Svarta kvinnor utstår dessutom rasism utöver sexismen när de försöker bli en del av filmindustrin.

1.4 Teori

1.4.1 Genus och intersektionalitet

För att förklara hur förtryck är kopplat till bland annat kön, sexuell läggning och etnicitet används teorin om genus och intersektionalitet. Enligt genusforskning är kön något som konstrueras, fostras eller socialiseras i samhället. Det ses inte bara som något biologiskt utan är även föränderligt genom livet. Kön kan därför uppfattas och uttryckas på olika sätt beroende på vilka sociala, historiska eller kulturella sammanhang vi befinner oss i.

Hur män och kvinnor kategoriseras är därför ständigt skiftande. Det finns dock vissa förväntningar som den ”könade” kroppen förväntas ha. I korthet förväntas kvinnor vara feminina i olika sammanhang, medan män förväntas vara maskulina. Det som definieras som manligt och kvinnligt förändras över tid och skapas genom normer och förväntningar (Mattsson, 2021, s. 51). Vårt samhälle är präglad av en maktordning som är kopplad till kön, där män som grupp är överordnade och kvinnor är underordnade. Det finns olika feministiska teorier som förklarar och synliggör hur detta könsmaktsystem är uppbyggt (Mattsson, 2021, s. 56).

Det är viktigt att poängtera att genusforskningen har fått kritik för att gynna vita kvinnor och vara heteronormativ, vilket har osynliggjort andra kvinnors erfarenheter och förtryck. Kimberlé Crenshaw introducerade begreppet intersektionalitet 1989, där hon proklamerade att svarta kvinnor historiskt sett har blivit exkluderade inom den feministiska teorin. Crenshaw synliggjorde att förtryck kunde vara kopplat till kön, etnicitet och klass. Enligt Crenshaw bidrar den vita feminismen till att maktstrukturer och orättvisor upprätthålls. Intersektionalitetsteorin förklarar att kvinnor och män genomsyras av olikheter som är kopplade till kön, sexualitet, etnicitet, klass, funktionsvariation och ålder (Mattson, 2021, s. 22–23). Det kan därför finnas förtryck inom gruppen kvinnor och inom gruppen män där kategorierna kön, sexualitet, etnicitet, klass, funktionsvariation och ålder kan vara självständiga eller interagerande.

1.4.2 Den kvinnliga blicken

I boken *The female gaze in documentary: An international perspective* (2021) förklarar Lisa French att den kvinnliga blicken är konstruerad utifrån kvinnliga tankesätt och erfarenheter. Det skapar ett kvinnligt perspektiv som gör att kvinnliga filmskapare blir föremål av sitt eget sammanhang och berättar därför historier utifrån egna personliga, kulturella eller historiska erfarenheter. Den kvinnliga blicken är således en produkt av den kvinnliga filmskaparen och utmärker sig genom autobiografiska referenser, filmskaparens närvaro i filmen eller den kvinnliga rösten i narrativet (French, 2021, s. 104). French (2021, s. 60) förklarar att den kvinnliga blicken handlar om makt och beskrivs som mer känslomässig och respektfull än den manliga blicken, som ses som kontrollerande och slukande. Den kvinnliga blicken är subjektiv och handlar om att

motverka objektifiering och stereotyper av kvinnor. Blicken är baserad på kontextuella omständigheter och skiljer sig åt mellan kvinnliga regissörer.

French (2021, s. 82) förklarar att den kvinnliga blicken kännetecknas av en feminin estetik som återfinns i de verk kvinnliga dokumentärarbetare producerar. Den feminina estetiken är dock inte entydig och kan skapas av filmskapare oavsett könstillhörighet. Enligt French är cirkulärt berättande en av aspekterna av feminin estetik, hon menar att filmerna därför inte behöver ha en slutsats. Det handlar snarare om att uppmärksamma om det som sker på platsen som filmskaparen befinner sig på. Kvinnliga åskådare kan enligt French identifiera sig med denna estetik och påverkas därför av det som porträtteras. Det är mönster och egenskaper som framkallar känslomässiga eller intellektuella reaktioner hos publiken. French (2021, s. 53) förklarar att det inte är nödvändigt att porträttera kvinnor för att visa olika aspekter av den kvinnliga blicken. En film kan således ha manliga subjekt och ändå påvisa ett kvinnligt perspektiv (French, 2021, s. 95).

Kvinnliga dokumentärarbetare har haft en viktig roll i arbetet med jämställdhet världen över, genom att utforska maktrelationer, rättigheter, värderingar och representationer utifrån ett kvinnligt perspektiv. Det har synliggjort kvinnliga erfarenheter och deras röster (French, 2021, s. 93). French (s. 98–99) berättar att det har diskuterats kring hur dessa dokumentärfilmer har gestaltats historiskt. Hon förklarar att forskaren Julia Lesage har observerat skiftet i tematiken mellan 1970–2000-talet. Tematiseringen under 70-talet var baserat på realism medan 80-talet präglades av marxism, feminism, psykoanalys och semiotik². Under 90-talet skildrades HBTQ-rättigheter, postkolonial kritik och kritik mot rasteori. Från 90-talet och under 2000-talet har dokumentärer fastställt att kvinnliga erfarenheter är komplexa och att det finns diskriminering kopplat till intersektionalitet. French berättar att akademikern Isra Ali delar upp den här tidsperioden i två delar. Den ena delen är antikolonial och handlar om att förändra och återta berättelser som skildrats om kvinnor i tredje världen. Den andra delen utforskar ekonomiska och sociala strukturer som drabbar kvinnor och deras identiteter i utvecklade länder.

² Semiotik innebär meningsskapande genom tecken och symboler där avbildningen kan förmedla ett annat budskap.

French (2021, s. 62) förklarar att kvinnor och barn är kopplade till kvinnliga erfarenheter och är därför vanliga subjekt som porträtteras, men även mångfald och inkludering är framträdande. Det som kännetecknar kvinnligt perspektiv inom dokumentärfilm är att subjektets beteende och psykologi är mer intressant att följa än händelser. Det blir således mer fokus på relationer, framför allt personliga historier i hemmet eller i privata kretsar, där familjetillhörighet är kärnan. French (2021, s. 27) förklarar att kvinnliga dokumentärarbetare skapar starka band till sina subjekt med deras empati och känslighet, det sker i större utsträckning än vad manliga filmskapare gör, men innebär inte att män saknar empati. Det finns däremot vissa indikationer och kulturella aspekter som gör att kvinnliga filmarbetare ibland får tillgång till sina subjekt, tack vare att de är just kvinnor berättar French (2021, s. 36).

1.4.3 Den vita blicken

Homi K. Bhabha (1994, s. 28–29) diskuterar i sin bok *The location of culture* om vilka spår kolonialismen har lämnat i västvärlden. Han berättar, liksom Ryberg (2022), att det finns ett eurocentriskt tankesätt som ännu lever kvar. Bhabha (1994, s. 63–64) berättar att det västerländska samhället har fått koloniala påföljder som skapat klyftor och tankesätt mot de som är annorlunda. Han menar att det tankesättet är resultatet av skillnaden mellan de som koloniserat, de vita och de som blivit koloniserade, de svarta, vilket har skapat en vi-och-de-känsla. Bhabha (1994, s. 94–95) berättar även att det finns tankesätt som förstärker eller bygger vidare på förutfattade idéer om en viss identitet och kan exempelvis ha rasistiska eller sexistiska inslag. Den här åskådningen upprätthåller stereotypiska föreställningar och grundar sig i kulturella, historiska eller etniska skillnader. Bhabha (1994, s. 91) poängterar att det är viktigt att inte förneka de skillnader som finns mellan olika kulturella och marginaliserade grupper eftersom det då suddar ut dessa identiteter.

Bhabha (1994, s. 245–246) berättar att en postkolonial kritik vuxit fram till följd av de koloniala påverkningar som drabbat länder i den tredje världen och andra minoriteter inom specifika geografiska områden. Kritiken riktar sig mot det förtryck som nationer, samhällen och människor historiskt sett har drabbats av på grund av kulturella, politiska och samhällseliga olikheter. Utifrån ett postkolonialt perspektiv är det därför viktigt att motverka att dessa skillnader fortsätter separera olika gemenskaper (Bhabha, 1994, s. 251). Bhabha (1994, s. 313) argumenterar att dessa identiteter och kulturella skillnader är

ständigt föränderliga och det är således viktigt att inte glömma bort det förflutna, samtidigt som man inte ska leva kvar eller förändra det som varit.

Tobias Hübinette och Carina Tigervall (2014, s. 424–425) har i sin forskning kartlagt hur vita privilegier upprätthålls i Sverige, i relation till den antirasistiska politik som landet har. Enligt dem är inte denna struktur unik för Sverige, men är intressant att utforska på grund av landets rasbiologiska bakgrund. Den ideologi och struktur som finns idag är inte bunden till någon specifik politisk åskådning och innefattar därför både vita och icke vita (2014, s. 426). Hübinette och Tigervall (2014, s. 427–429) har i sin forskning delat upp tre olika tidsperioder i Sverige för att förklara hur den vita och svenska åskådningen är sammanfogad.

Den första fasen är den post-imperialistiska tidsperioden mellan 1905–1968 som bygger på att Sverige hade en privilegierad position under den här tiden. Där den vita svenskheten betraktades som ett ideal i motsats till landets minoriteter. Det gjorde att immigranter från andra delar av Europa betraktades som annorlunda och var även begränsade på grund av detta. Mellan 1968–2001 skedde en förändring i Sverige och landet blev då ledande i västvärlden för sin antirasistiska röst. Den här tidsperioden benämns av Hübinette och Tigervall (2014, s. 429–430) som solidarisk eftersom Sverige var politiskt, ekonomiskt och moraliskt stöd för den antikoloniala rörelsen som pågick i världen då. Den här nationella förändringen skapade dock ett synsätt som de kallar för ”det goda Sverige”, som åsyftar till ett antirasistiskt välfärdssamhälle. Det var en tid då svenskar bistod med hjälp till immigranter, samt arbetade för jämställdhet mellan könen. Den sista tidsperioden från 2001 till nutid beskrivs som melankolisk där det vita synsättet ses som ständigt föränderligt. Det är även en period som har präglats av nedmontering av välfärdsstaten, en fortsatt kolonial inverkan och ett avhållsamt tankesätt gentemot det som är främmande (Hübinette och Tigervall, 2014, s. 431). Hübinette och Tigervall (2014, s. 434) poängterar att Sverige idag domineras av både antirasism och feminism, vilket de menar har blivit en central del i svenskheten. Deras forskning används i den här uppsatsen för att tydliggöra att det finns vissa särdrag som kännetecknar ett svenskt synsätt.

E. Ann Kaplan (1997, s. 28–29) diskuterar i sin bok *Looking for the other: Feminism, film and imperial gaze* hur den manliga blicken och den imperialistiska blicken samverkar

med varandra inom film. Något som hon grundar på den postkoloniala diskursen och som enligt henne är format av olika nationella identiteter. Hon uppmärksammar dock att kvinnor varit exkluderade från denna diskurs. Blickarna som hon nämner påverkar inte bara olika etniciteter utan även kön. Den imperialistiska blicken är ett resultat av de koloniala tankarna som fortfarande lever kvar. För att ta reda på blickarnas samverkan har Kaplan främst undersökt hur Hollywoodfilmer framställer personer av olika etniciteter, men även två filmer med vita kvinnor som reser till koloniala länder. Det framkommer att även dessa kvinnor, som är objektifierade av den manliga blicken, besitter den imperialistiska blicken (Kaplan, 1997, s. 60–61). Kaplans teori är viktig i den här uppsatsen eftersom hon demonstrerar samverkan mellan två blickar och gör en liknande undersökning som denna uppsats. I den här uppsatsen kommer däremot Cruz (2022) teori användas som analysredskap i stället.

Benjamin Mier Cruz har utforskat hur svenska dokumentärarbetare porträtterar samhällsproblem och framför liknande resonemang som Ryberg (2022, s. 70–71) och Bhabha (1994, s. 63–64) om en vit överlägsenhet. Enligt Cruz (2022, s. 12–13) finns det dock en svensk oskuldsfullhet som är kopplad till Sveriges självuppfattning och framställning av sin medverkan i den koloniala slavhandeln. Den här oskuldsfullheten menar Cruz grundar sig på en svensk förnekelse om landets historiska involvering. Han har liknande resonemang som Hübinette och Tigervall (2014, s. 424–425), om ett synsätt i Sverige som grundar sig på den egna koloniala inblandningen, snarare än den generella europeiska.

Inom det dokumentära arbetet blir den vita blicken framträdande gentemot andra etniciteter menar Cruz (2022, s. 13–14) och blir framför allt synlig när svarta individer porträtteras. Det här vita svenska perspektivet målar upp en bild av icke vita som ekonomiskt utsatta och skildrar svarta subjekt som underlägsna. Den vita blicken karaktäriseras som både överlägsen och ömkande gentemot dessa subjekt. Cruz förklarar att det finns en ideologi i Sverige, om att alla är likvärdiga, vilket blir problematiskt när diskriminering och erfarenheter ska förmedlas. Den här ideologin utesluter erfarenheter som är kopplade till etnicitet. Cruz (2022, s. 25) förespråkar dock inte vilka som får eller inte får porträttera svarta individer, utan poängterar att det är viktigt att vara medveten

om den svenska oskuldsfullheten och vita blicken i sitt filmskapande. Det menar Cruz kan förhindra att icke vita betraktas som underlägsna.

1.5 Metod och urval

1.5.1 Metod

Den här uppsatsen har genomfört en kvalitativ analys av tre svenska dokumentärfilmer, som är producerade i andra länder mellan årtalen 1978–2016. Det har gjorts för att se hur svenska kvinnliga dokumentärarbetare har skildrat berättelser om kvinnor, barn och HBTQ-personer utanför Sveriges gränser. I uppsatsen valdes några scener ut som är representativa för varje films narrativa berättande och tema, med fokus på hur subjekten porträtteras, hur de representerar sina respektive utsatta grupper samt filmskaparens närvaro i materialet. Analysen har tagit stöd av French (2021) teori om den kvinnliga blicken för att undersöka hur den framträder hos svenska kvinnliga dokumentärfilmskapare. Cruz (2022) teori om den vita blicken, samt Hübinette och Tigervalls (2014) teori om det svenska synsättet, har tillämpats för att undersöka hur dessa perspektiv närvarar hos svenska kvinnliga regissörer, samt vilken påverkan det medför i arbetet. Det har implementerats genom en analys av hur subjekten talar till kameran, vilken miljö de befinner sig i, vilka bilder som visas, samt huruvida det finns en berättarröst som adresserar det som sägs. På så sätt har den kvinnliga och svenska blickens samverkan kunnat undersökas. Intersektionalitetsteorin har använts för att förklara att det finns olikheter som etnicitet, klass, och sexualitet som kan påverka relationen mellan filmskaparen och subjekten i filmerna.

I analysen har subjekten beskrivits utifrån vad de identifieras som, vilket är kvinnor, barn och personer med olika könsidentiteter samt sexuella läggning. Det har gjorts för att synliggöra deras personliga berättelser och erfarenheter, som är centralt för deras grupptillhörigheter och för den här uppsatsen. Uppsatsen har tagit hänsyn till att subjekten med olika könsidentiteter använder olika pronomen och deras namn används därför för att synliggöra den här skillnaden. Det är till följd av att dessa individers utsatthet är kopplat till både deras kön och sexuella läggning. I andra fall används inte namn på subjekten, antingen för att det inte nämns i filmerna eller för att det inte är relevant i analysen.

1.5.2 Urval

Den här uppsatsen valde ut tre dokumentärfilmer från olika tidsepoker med liknande teman. Tanken bakom det stora tidsspännat på 40 år var att se om det har skett någon förändring i berättandet genom åren. Det har även gett en möjlighet att undersöka hur den kvinnliga och vita blicken har manifesterats under olika årtionden. I urvalet finns två filmer från USA och en från Sydafrika, det är två länder som under olika perioder har haft politiska påföljder. Det har således varit intressant att se hur samverkan mellan den kvinnliga blicken och vita blicken har påverkat berättandet i filmer från dessa länder. Filmerna valdes ut eftersom de utforskar sociala frågor gällande just kvinnor, barn och HBTQ-personer i andra länder.

De filmer som undersökts är *Lekplats Broadway* (Ribbsjö & Marklund, 1978), *Tala med mig systrar* (Wechselmann, 1998) och *Kiki* (Jordenö, 2016). Det finns både utmärkande likheter och skillnader i urvalet som var medvetna val för diskussionen i den här uppsatsen. Filmerna valdes exempelvis ut eftersom de har olika produktionsår med varierande tema. *Tala med mig systrar* (Wechselmann, 1998) handlar om kvinnor medan *Lekplats Broadway* (Ribbsjö & Marklund, 1978) och *Kiki* (Jordenö, 2016) är om barn och unga vuxnas upplevelser. *Kiki* (Jordenö, 2016) belyser dessutom könsidentiteter och HBTQ. Det ska även tilläggas att *Lekplats Broadway* (Ribbsjö & Marklund, 1978) valdes ut eftersom den är samregisserad med en man.

Lekplats Broadway (1978) är regisserad av Anders Ribbsjö och Inger Marklund. Filmen handlar om några barn från ett av New Yorks fattigaste kvarter. Barnen berättar om deras förorenade och våldsutsatta vardag, medan de reflekterar över hur annorlunda livet hade sett ut på landsbygden. Filmen producerades tio år efter medborgarrättsrörelsen tog slut. *Tala med mig systrar* (1998) är regisserad av Maj Wechselmann och följer några kvinnor som på olika sätt kämpade mot apartheidsystemet i Sydafrika. Filmen reflekterar över landets historia med förtryck mot främst svarta och indier, men även kvinnoförtryck. Dokumentären producerades fem år efter apartheid. *Kiki* (2016) är regisserad av Sara Jordenö och handlar om några HBTQ-ungdomar med olika etniciteter i New York och lyfter fram hur det är att vara annorlunda i en heteronormativ värld. Den producerades under en tid när Black Lives Matter och transrättigheter lyftes fram i media.

1.5.3 Metodkritik

Den här uppsatsen har utgått från regissörens roll i filmskapandet, men har inte tagit andra filmskapande roller i beaktande. Det går därför inte att utesluta att filmerna har haft inflytande från andra blickar än de som har diskuterats. Till exempel inflytandet av den manliga blicken eller inflytandet av andra kvinnor, med bakgrund som skiljer sig från regissörens. Med det sagt så har uppsatsen inte haft för avsikt att undersöka andra roller eftersom avgränsningen specifikt har varit svenska kvinnliga dokumentärregissörer. Det finns i och med detta aspekter som kan ha påverkat analysen som genomförts. Till att börja med har manliga dokumentärarbetare exkluderats från uppsatsen eftersom det inte har varit möjligt att ta med på grund av arbetets begränsade omfattning. Även om *Lekplats Broadway* (Ribbsjö och Marklund, 1978) är samregisserad av en man så har det inte framkommit några tydliga exempel på att det har haft en påverkan. Det går dock inte utesluta att det är så. Det kan därför finnas resonemang som inte förts i den här diskussionen gällande de likheter och skillnader som finns i arbetet hos svenska manliga och kvinnliga dokumentärarbetare. Den här uppsatsen vill inte på något sätt förbigå att män kan ha spår av den kvinnliga blicken i deras dokumentära arbete.

När det kommer till det svenska synsättet så finns det självklart oändligt många sätt att vara svensk på och svenskhet uppfattas olika av alla. De exempel som tagits upp i arbetet grundar sig på några svenska utmärkande drag, men det bortser inte från andra aspekter som inte tagits upp i analysen. Det gäller även den vita blicken, som är påverkad av individers nationella bakgrund. I analysen har det framkommit att tre filmer inte räcker för få en konstaterad tidspåverkan, men det finns vissa indikationer som tas upp.

1.5.4 Förslag till vidare forskning

Den här uppsatsen har lagt en grund för olika aspekter som kan undersökas vidare. Förslagsvis kan de exempel som togs upp i metodkritiken undersökas, som exempelvis andra filmskapande roller. Den här uppsatsen har även lagt en grund för att utforska om även manliga dokumentärarbetare i Sverige är påverkade av den kvinnliga och vita blicken. Det går att utforska hur olika berättargrepp så som kameraarbete eller klippning är en del av blicken, något som inte diskuterats i den här uppsatsen. Det går även att utforska vidare vilken påföljd mötet mellan de olika blickarna har på mottagandet hos åskådaren.

2. Analys av *Lekplats Broadway* (1978)

Lekplats Broadway (1978) är en 44 minuter lång dokumentär som är regisserad av Anders Ribbsjö och Inger Marklund med stöd från Stiftelsen Svenska Filminstitutet och Sveriges Radio. Filmen följer några barn under en sommar i New York och på ett läger i Pennsylvania. Barnen befinner sig till stor del i New York, men det visas genomgående bilder av barn som leker och befinner sig på de olika platserna, samt bilder när de intervjuas av Marklund. Ribbsjö interagerar inte med barnen i filmen och är inte berättarröst, hans närvaro är därför inte utmärkande. Däremot går det inte utesluta att den manliga blicken har haft ett inflytande, något som Chattoo (2018, s. 375) menar på kan vara dominerande när det finns en manlig regissör. Marklund interagerar däremot med barnen ibland, genom att ställa frågor till dem och hon är även dokumentärfilmens berättarröst. Det finns därför drag av vad Nichols (2017, s. 137) kallar det deltagande moduset. Samtidigt finns ett retoriskt berättande, där Marklund redogör det historiska perspektivet, ett sätt som berättarrösten kan manifesteras på enligt Nichols (2017, s. 55). Det var även ett vanligt narrativ i de filmer som skapades under 70- och 80-talet enligt Ryberg (2022, s. 70–71).

Dokumentären börjar i New Yorks innerstad där några svarta barn och barn av annan etnicitet³ intervjuas och berättar hur det är att växa upp i ett utsatt område. Enligt vissa av barnen är det bättre inne i staden, medan andra beskriver det som hemskt. I staden finns det fina hus och bakgårdar men de förstörs av människor som skräpar ner, berättar ett av barnen. Människorna som bor i innerstan beskrivs som galna och bråkar mycket, vilket ibland leder till att någon blir mördad. Ett av barnen förklarar att det är den förorenade luften som gör människorna i stan galna. Bilderna som porträtterar New York motsvarar det barnen berättar. Det är smutsiga gränder (se bild 1), höghus, fordon, stora folkmassor och barn som leker på öppna gator. I den bemärkelsen är det en helt vanlig stad, men med vissa platser som är besudlade. Dokumentären förmedlar en bullrig miljö i storstan, där hörs ljudet från lekande barn, sirener från utryckningsfordon och tunnelbanan.

³ Barn med annan hudfärg än svart eller vit som har annat nationellt påbrå.



Bild 1, *Lekplats Broadway* (Ribbsjö & Marklund, 1978)

Marklund berättar i början av dokumentären att det bor mest svarta barn i New Yorks innerstad, i en miljö som är bullrig och våldsam. Deras vita kamrater, förklarar hon bor i tryggare och grönare områden på landsbygden. Till berättarrösten visas bilder av barn som leker i smutsigt vatten. Det audiovisuella berättandet skapar medlidande för dessa svarta barn tidigt i filmen och framhäver att de befinner sig i en utsatt och smutsig miljö. Bilderna tillsammans med Marklunds bakgrundsberättande skapar en känslomässig och intellektuell reaktion hos publiken, vilket French (2022, s. 82) förklarar är en del av den kvinnliga blicken. Det skapar en förståelse för barnens utsatthet och bygger även ett band till de som porträtteras, men samtidigt gör Marklund en egen bedömning, genom att berätta att de vita barnen i förorterna har det bättre ute på landsbygden. Det påvisar den vita blicken som Cruz (2022, s. 13–14) berättar om, vilket även medför en överlägsenhet gentemot barnen. I det här fallet utgår hon på något sätt från det svenska välfärdsidealet som fanns under den här tidsperioden, som både Ryberg (2022, s. 70–71) samt Hübinette och Tigervall (2014, s. 429–430) berättar om. Det blir en kollision i mötet av blickarna här eftersom barnens tillvaro uppmärksammas, samtidigt som Marklund tar tolkningsföreträde. Det här temat återkommer i filmen, ett annat exempel är från när Marklund berättar om barnens sommarlov.

Det är sommarlov och uppåt 40 grader varmt vissa dagar. För de flesta barnen i innerstadens ghetto blir det som vanligt, de blir kvar i stan. Har man tur bor man vid en lekgata, det finns 40 sådana gator i hela

New York, där polisen stänger av trafiken så att barnen åtminstone får leka ostörda på asfalten.

Berättandet följs återigen av bilder på barn som leker mitt i gatan (se bild 2). Att benämna dessa områden som ghetto skapar en negativ tolkning av situationen som barnen befinner sig i och påvisar även den vita europeiska överlägsenheten, eller tankesättet, som Ryberg (2022, s. 70–71) och Bhabha (1994, s. 28–29) diskuterar om. Det framgår av båda dessa exempel att det finns kulturella skillnader som påverkar den tolkning som Marklund gör. Barnen verkar vara tillfreds med möjligheten att leka mitt i gatan, en positiv aspekt som Marklund hade kunnat diskutera i stället för att se barnen som utsatta i sin miljö. Det vita svenska synsättet blir på något sätt förstärkt av den kvinnliga blicken här, när regissören införlivar sin egen världsbild, samtidigt som situationen blir känsloladdad.



Bild 2, Lekplats Broadway (Ribbsjö & Marklund, 1978)

Marklund förklarar fortsättningsvis att det inte finns några gröna områden att leka i för dessa barn, deras enda sätt att få tillgång till naturen är att lämna staden. Hon berättar även att Central Park som är beläget mitt i staden är för farligt att vistas i då det sker våldtäkter, mord och rån. Något som målar upp en dålig bild av New York, men det bekräftas av ett av barnen som säger att risken är stor att bli attackerad där även på dagen. Här har Marklund låtit ett av barnen berätta om sin situation, ett narrativ som stämmer överens med det kvinnliga perspektivet (French, 2021, s. 62). Det stämmer även överens med den bild Marklund målar upp, men de två olika sätten att berätta om denna problematik får olika innebörder i sammanhanget. Det ena sättet är en individuell

upplevelse, medan det andra sättet är en avläsning av situationen. Det svenska tankesättet hade inte varit lika påtagligt om den här reflektionen enbart gjordes av barnet.

Vid ett tillfälle frågar Marklund ett av subjekten om barnen på landsbygden är lyckligare, varpå barnet svarar att han antar det, men att det förmodligen beror på att de inte har varit i stan. Barnet har alltså en annan förklaring till varför barnen på landet är lyckligare än den som Marklund återger. Så även om den kvinnliga närvaron och den kvinnliga blicken är en del av berättandet om barnens upplevelser, är den också baserad på ett antagande och tolkas därför utifrån en verklighet som går emot den svenska åskådningen.

Marklund upplyser om att det finns ett läger som anordnas varje år, som är gratis eller som kostar väldigt lite, det är dock bara ett fåtal barn som får ta del av dessa. Hon berättar också att föräldrarnas ekonomi är det som avgör hur barnens sommar blir och vad de får uppleva. I slutet av dokumentären åker några av de intervjuade barnen på läger i Pennsylvania. På lägret får barnen simma, paddla kanot, fiska och leka i naturen. Landsbygden beskrivs som mer hälsosam, där vattnet är rent och det finns frisk luft. Ett av barnen berättar att det är fridfullt där eftersom det inte sker några mord. För att åskådliggöra miljön på landsbygden visas öppna landskap (se bild 3), sjöar, blommor och insekter (se bild 4), i bakgrunden hörs ljudet av droppande vatten och fågelkvitter.



Bild 3, Lekplats Broadway (Ribbsjö & Marklund,1978)



Bild 4. *Lekplats Broadway* (Ribbsjö & Marklund, 1978)

Pennsylvania porträtteras som en idyllisk plats som är både stillsam och ofarlig, det blir en stark kontrast till skildringen av New York. Det förstärker den bild som regissören målat upp genom dokumentären. Barnen själva verkar vara tillfreds med livet och tillvaron i New York, medan Marklund i stället försöker framställa en farlig, nedsmutsad omgivning som går emot det svenska välfärdssamhället. Så även om barn, mångfald och inkludering är kopplade till kvinnliga erfarenheter som French (2021, s. 62) förklarar, kan den kvinnliga blicken, som i det här fallet även är vit och svensk, bli problematisk. Det blir synligt i dokumentären eftersom Marklund tar sig rätten att tala för dessa barn och deras upplevelser, även om filmen samtidigt ger utrymme för barnens personliga berättelser.

Det finns indikationer på ett kvinnligt perspektiv, som är bortom den vita blicken. Exempelvis det cirkulära berättandet som påvisar den feminina estetiken, som French (2021, s. 82) diskuterar om. *Lekplats Broadway* (Ribbsjö & Marklund, 1978) har därför ingen slutsats, utan uppmärksammar snarare om dessa barns tillvaro. Det går att urskilja att Marklund har skapat starka band till barnen, som gör att de delar med sig av sina erfarenheter. När den kvinnliga blicken kommer till uttryck på det här sättet, vilket sker genomgående i filmen så skapas en känslomässig koppling till barnen, men i mötet med den vita blicken får det en annan effekt. Mötet förstärker således effekterna som det svenska välfärdstänket för med sig, vilket är att dessa barn behövs räddas från sin vardag.

3. Analys av *Tala med mig systrar* (1998)

Tala med mig systrar (Wechselmann, 1998) producerades fem år efter apartheid avvecklades i Sydafrika och skildrar en grupp av kvinnor och deras upplevelser under den tiden. Kvinnorna är av olika etniciteter, inklusive några vita regimotståndare och de har alla varit aktiva i någon typ av kvinnorrättsorganisation, fackförbund eller varit politiskt engagerade. Filmen är 85 minuter lång och innehåller arkivmaterial, intervjuer med kvinnorna samt en berättarröst av Marika Lagercrantz. Det är regissören Maj Wechselmanns produktionsbolag Produktionsgruppen Wechselmann AB som har finansierat filmen, men den har även fått stöd från bland annat SIDA och Svenska Filminstitutet. Dokumentären påvisar det deltagande moduset som Nichols (2017, s. 134–137) berättar om, vilket upptäcks när Wechselmann intervjuar kvinnorna. Samtidigt som Lagercrantz berättarröst formar dokumentären genom att redogöra Sydafrikas historia, det är vad Nichols (2017, s. 55) kallar ett retoriskt berättande.

Dokumentären inleds med att en av kvinnorna berättar att de borde ha blivit glada över nyheterna om apartheids slut, men i stället blev de uppgivna och började gråta. Varpå Wechselmann upprepar frågande om de började gråta. I stället för att fråga varför, uppmärksammar Wechselmanns inflikande om att apartheids fall inte gjorde dem lyckliga. Redan i början av dokumentären avslöjas regissörens närvaro, som French (2021, s. 104) förklarar är en del av den kvinnliga blicken. Att hon uttrycker sig frågande uppmärksammar oss som åskådare att Wechselmann har någon form av reaktion gentemot det som berättas. Därefter visas känsloladdade arkivbilder från apartheid när militären beskjuter en stor grupp svarta män som försöker ta skydd. Fortsättningsvis visas bilder av svarta kroppar som ligger utspridda längst gatorna och i skogen, det klipper till olika närbilder av unga pojkar som är delvis invirade i lakan (se bild 5). Dessa bilder av unga barn skapar ett känslomässigt berättande och kan kopplas till den kvinnliga blicken, samtidigt som regissören exploaterar kropparna. Berättandet blir därför på bekostnad av dessa individers tragiska utfall och är tecken på den vita blickens närvaro. I det här fallet blir mötet mellan de två blickarna problematiskt, eftersom regissören tar sig rätten att skapa ett känsloladdat sammanhang med hjälp av bilderna.



Bild 5, Tala med mig systrar (Wechselmann, 1998)

Lagercrantz, som är berättarröst i dokumentären, förklarar bakgrunden till apartheids början. Hennes röst är återkommande i filmen och är en påminnelse om att det finns ett kvinnligt perspektiv, hon är dock saklig och bedömer inte de grova brotten som begicks under apartheid. Berättarrösten hade fått en annan innebörd om Lagercrantz hade tillfört sin egen åsikt, då det hade skapat ett tolkningsföreträde, vilket då hade varit en indikation på den vita blicken. Att det inte sker ett möte mellan blickarna i det är sammanhanget skapar en positiv effekt, eftersom det i stället blir kvinnorna själva som berättar om apartheids hemska inverkan i deras liv.

Vid ett tillfälle berättar Lagercrantz att de svarta männen var tvungna att ha med sig pass med sin vita arbetsgivares underskrift. En indisk kvinna berättar att kvinnorna inte blev påtvingade detta förrän sent på 50-talet. En annan kvinna berättar att de så småningom blev bannlysta och beordrades husarrest, kvinnorna förbjöds även från att ha offentliga möten. Den indiska kvinnan berättar fortsättningsvis att hon inte fick vistas i vissa områden där det fanns andra indiska, färgade⁴ och svarta. Lagercrantz bakgrundsfakta ger utrymme för de olika kvinnornas individuella berättelser. De kan därför redogöra för hur regimens styre påverkade deras vardag, samt vad de gjorde för att motverka deras förordningar. Det blir således mer fokus på kvinnornas egna upplevelser, även om männen nämns så är det inte de berättelserna vi hör eller ser. Det här påvisar ett kvinnligt

⁴ Folkgrupp med blandat ursprung från vita invandrare, svarta och asiater.

perspektiv, som French (2021, s. 93) menar har synliggjort kvinnliga erfarenheter och deras röster. Den vita blickens närvaro går inte att avläsas i det här sammanhanget.

Lagercrantz berättar fortsättningsvis att många svarta och vita regimmotståndare greps 1956 och åtalades för landsförräderi. 1960 uppmanades folket av ANC (African National Congress)⁵ och PAC (Pan Africanist Congress of Azania)⁶ att demonstrera mot passen som även de svarta kvinnorna nu hade blivit påtvingade. Senare berättar Lagercrantz att de svarta barnen fick sämre utbildning, vilket gjorde att ANC kvinnorna började ge ordentlig utbildning i hemliga skolor. En kvinna berättar att säkerhetspolisen kom och arresterade ANC kvinnorna, de blev även misshandlade med piskor doppade i saltvatten, vilket gav dem djupa sår. Därefter visas olika arkivbilder av kvinnan som berättar detta (se bild 6). Det skapar en närhet till kvinnan som berättar om sin upplevelse. Att hon vill berätta om denna gripande och personliga händelse är en indikation på att regissören har lyckats skapa ett starkt band till sitt subjekt. Det är en egenskap som French (2021, s. 27) förklarar att många kvinnliga dokumentärarbetare besitter och här synliggörs återigen den kvinnliga blicken i filmen. Mötet med den vita blicken blir dock problematisk i sammanhanget när bilder av en svart skadad kropp visas på nytt. Det skapar en maktposition mellan regissören och subjektet eftersom narrativet framhäver en person i lidande. Det är inte längre en individ som berättar om sin erfarenhet, utan det framhävs även av regissörens val av bilder.

⁵ Politiskt parti i Sydafrika som haft en central roll i kampen mot apartheidregimen.

⁶ Politisk organisation som var aktiv i kampen mot apartheidregimen.



Bild 6, *Tala med mig systrar* (Wechselmann, 1998)

Därefter visas en propagandafilm från apartheid som ger en annan bild om barnens utbildning än den Lagercrantz tidigare berättat om. I filmen meddelas att utbildningen skapar möjligheter för de infödda svarta att lära sig ett yrke. Genomgående i dokumentären visas flera olika propagandafilmer som regimen skapat och de porträtterar främst män och unga pojkar. Det framgår inte om kvinnornas roll under apartheid valdes bort i propagandafilmen eller om det bara är ett kreativt val i *Tala med mig systrar* (Wechselmann, 1998). Det gör dock att kvinnornas upplevelser och berättelser blir mer framträdande och får en större plats i dokumentären, i kontrast till propagandafilmen.

1976 gör skolbarnen revolt, några arkivbilder visas från den här tiden. Sedan efterföljer intervjuer med kvinnor vars barn blev attackerade av militären till följd av detta. Barnen sköts med gummikulor och kvinnorna berättar ingående hur det såg ut, hur det luktade och vart deras barn blev träffade av gummikulorna. Inga bilder visas på detta, men det grafiska berättandet skapar en tillräckligt stark känslomässig reaktion som gör att man känner medlidande för dessa kvinnor och deras upplevelse. En kvinna berättar att många barn från fyra år och uppåt flydde från polisbrutaliteten för att de var skräckslagna. Hon berättar fortsättningsvis att militärhelikoptrar kom till de läger där barnen gömde sig. Därefter hörs ett högt dån efterföljt av förargelseväckande närbilder och översiktsbilder av dessa barn. Här bevittnas barn som ligger ovanpå varandra i högar, de är täckta av blod, har svullna ansikten och vissa har till och med ett öppet öga. Därefter säger kvinnan gråtandes att det var fruktansvärt. Den här sekvensen är ett tecken på den kvinnliga blicken, eftersom det framkallar starka känslor och medlidande för kvinnan som

intervjuas, samt de unga barnen som miste sitt liv på grund av militärens brutalitet. Det är även kopplat till moderskap och barns påverkan, vilket också är en del av den kvinnliga blicken. I den här sekvensen exploateras de svarta kropparna återigen för att framkalla dessa starka känslor, vilket påvisar en samverkan mellan den kvinnliga och vita blicken. Dessa känslor hade kunnat framkallas utan grafiska bilder vilket hade motverkat utnyttjandet av barnens tragiska utfall.

Senare berättar en kvinna att hon blev arresterad tillsammans med sin nyfödda son och att de fick sitta i isoleringscell. Varpå Wechselmann frågar om hon hade ett spädbarn i cellen, vilket kvinnan bekräftar. Här uppdragas regissörens närvaro igen, något som annars till stor del är dolt i dokumentären. Den uppstår i samband med att kvinnan berättar något upprörande. Det uppmärksammar åskådaren om vad som sker där Wechselmann befinner sig och i detta ögonblick är den kvinnliga blicken ett resultat av hennes inblandning.

Dokumentären i sin helhet ger inte så stor plats till de vita männen i regeringen, men vid några tillfällen visas arkivmaterial när de pratar. Det centrala innehållet blir kvinnornas berättelser som ibland även involverar deras barn eller barn i deras närhet. Genomgående i filmen visas bilder på skadade svarta kroppar av främst kvinnor och barn, vilket sammankopplas med kvinnornas berättelser. Det förstärker vad dokumentären försöker förmedla, vilket är medlidande och ömkan till dessa förödande händelser som drabbade även kvinnor och barn. Den kvinnliga blicken har haft en viktig roll i skildrandet, men det finns även många tecken på samverkan med den vita blicken. Där det å ena sidan finns goda intentioner med att visa de koloniala påverkningar som drabbat dessa individer, samtidigt som bilderna av deras skadade kroppar tillför ett till lager av utnyttjande. Den här typen av mediarepresentation upprätthåller de stereotypiska och historiska påföljderna som Bhabha (1994, s. 94–95) berättar om.

4. Analys av *Kiki* (2016)

Sara Jordanö har regisserat *Kiki* (2016) som är en samproduktion mellan Working Movies, Sveriges Television och Film Väst. Under 94 minuter följer filmen några HBTQ-personer som är en del av Kiki-scenen⁷ i New York. Gia, Chi Chi, Twiggy, Chris, Symba, Zariaya,

⁷ Kiki-scenen är en subkultur för rasifierade HBTQ-personer.

och Divo är några av personerna som porträtteras i dokumentären. I texten avslöjas deras könsidentiteter utifrån om de själva tydliggjort detta, annars identifieras personerna utifrån deras namn. Majoriteten av de som porträtteras är svarta eller av en annan etnicitet. I dokumentären används subjekten som berättarröst, Jordanös närvaro uppdagas genom frågor till de inblandade och deltar några gånger framför kameran. Det finns både de deltagande och observerande elementen som Nichols (2017, s. 134–137) berättar om. Många gånger är Jordanös interaktioner tydligt märkbara, men det finns även stunder då subjekten är själva i sin miljö. De bilder som visas i filmen är antingen på subjekten när de intervjuas, när de befinner sig med andra personer inom Kiki-scenen eller ute på gatan. Det blir inte så mycket fokus på området som de bor i, men subjekten själva berättar att de bor i utsatta områden på grund av deras status i samhället.

Filmen inleds med att Gia, som är en av transkvinnorna i filmen, berättar att hon från ung ålder blev konstruerad till något hon inte är. Något som hon senare har fått dekonstruera för att bli sitt sanna jag. Hade det varit upp till henne själv så hade hon klätt sig som en flicka redan vid fyra års ålder. Fortsättningsvis säger hon att alla är likadana i ett heteronormativt samhälle, eftersom samhället är konstruerat så. Det här kan kopplas till intersektionalitetsteorin som förklarar att just kön uppfattas och uttrycks på olika sätt. Hennes personliga berättelse uppmärksammar tidigt i filmen om transkvinnors förtryck och är även tecken på att det finns ett kvinnligt perspektiv i filmen.

Gia förklarar fortsättningsvis att inom Kiki-scenen får alla chansen att vara unik, att där kan unga människor utforska sitt unika jag. Filmen övergår till Chi Chis presentation om Kiki-scenen där han säger att rörelsen är en fristad som ger ensamma ungdomar en familj och ett nätverk. Twiggy som är en homosexuell man, säger att homofobi, utstötthet och att inte känna sig accepterad är roten till alla problem. De har alla sina olika tankar kring varför Kiki-scenen är viktig och varför personer vänder sig dit, vilket åskådliggör olika synsätt tidigt i filmen. Det ger inte bara utrymme till kvinnliga erfarenheter, utan även andra marginaliserade individer får ta plats också. Det pekar på ett kvinnligt perspektiv eftersom det är personliga erfarenheter som förmedlas, vilket French (2021, s. 95) berättar kan påvisas även om filmen har manliga subjekt.

Därefter visas bilder av ungdomar och unga vuxna som dansar vid en pir. Det övergår till en sekvens med bilder från dragscenen i Harlem, där några svarta män dansar på gatan. Twiggy berättar att det var stort på 60-, 70-, och 80-talet och att detta så småningom utvecklades till en ballroomscen⁸, som idag är en del av Kiki-rörelsen. Här används Twiggys berättarröst för att ge ett historiskt perspektiv till subkulturens uppkomst, tillsammans med arkivbilder. Det gör berättandet mer personligt, eftersom det är en person som är del av rörelsen som berättar detta, snarare än regissören. Jordanö har här gett utrymme för en person i den marginaliserade gruppen att göra sin röst hörd, i stället för att återberätta själv.

Tidigt i dokumentären uppdagas Jordanös närvaro när hon blåser bort smuts från kameran och torkar av den med en duk, i bakgrunden står Twiggy (se bild 7). Att regissören valt att ta med detta i filmen påvisar att hon vill synliggöra sitt eget deltagande, även om det bara varar i några sekunder. Det går att tolka rengörandet av linsen som att regissören vill uppmärksamma publiken om kameran och filmteamets närvaro. Det är också en indikation på att regissören själv är medveten om att närvaron och deltagandet har en påverkan i det dokumentära arbetet.



Bild 7, *Kiki* (Jordanö, 2016)

Regissörens närvaro blir framträdande återigen (se bild 8) när Gia och Chris hamnar i en situation med några småpojkar som börjar tjafsas. Jordanö försäkrar sig efteråt om de mår bra, varpå Gia berättar att situationen triggade i gång henne. Jordanö frågar då upprepande om Gia är okej och hon svarar nej. I den här situationen är Jordanö medveten om situationen hon befinner sig i, hon visar empati gentemot Gia som blir påhoppad och

⁸ Ballroomscen eller ballroomkultur är en subkultur inom hbtq-rörelsen där man dansar eller tävlar i drag.

Jordenö åskådliggör det för publiken. Det här är ett tecken på den feminina estetiken som French (2021, s. 82) upplyser om, som handlar om att uppmärksamma publiken om det som sker där filmskaparen befinner sig.



Bild 8, *Kiki* (Jordenö, 2016)

Filmen återgår sedan till att Gia själv frågar vem hon var innan ballroom. Därefter visas en sekvens av henne innan könskorrigeringen. Gia berättar att hon var vilsen förut och inte trodde på sin egen förmåga, men hon kunde vara sig själv tack vare en ny gemenskap som uppskattade henne. I sekvensen säger Gia att hon inte är trans men att hon befinner sig någonstans på skalan av vad som definieras som transsexuell. Vid den här perioden identifierade hon sig alltså som man, men såg sig själv som annorlunda eftersom hon inte stämde överens med normen. Hennes berättelse synliggör hur ens identitet påverkar det bemötande man får, men även hur det formar en person.

Därefter intervjuas Gias mamma som berättar att Gia ringde en dag och berättade att hon hade bestämt sig för att leva som kvinna. Mamman berättar att hon blev fundersam över det som berättades, men att hon accepterar Gia för den hon är. Gias mamma berättar även om sin oro för att Gia ska bli nerslagen på grund av den hon är och att det är för att hon bryr sig. Här blir relationen mellan mamma och dotter framträdande, vilket är tecken på den kvinnliga blickens närvaro. Det skapar en känslomässig koppling till Gia och hennes mamma eftersom mamman berättar om sin oro för att hennes barn ska skadas, något många kan relatera till. Fortsättningsvis berättar Gias lillebror att Gia är en förebild och en inspiration för människor. Genom att porträttera Gias biologiska familj och deras tankar kring könskorrigeringen synliggörs även deras familjerelation, något som French (2021, s. 62) menar kännetecknar kvinnligt perspektiv.

Symba som är kommentator inom Kiki-scenen berättar att det finns olika hus, som kan bestå av över 20-tal medlemmar. Ordet hus används i stället för lag och innefattar en husmor eller husfar som ansvarar för tonåringar som blivit utkastade från sina familjehem. Fortsättningsvis berättar Symba att Kiki-scenen är som en familj, där homosexuella bröder, systrar och föräldrar älskar en för den man är. Övergången mellan Gias familj och det Symba berättar, påvisar att även Kiki-rörelsen är som en familj i en sluten krets. Återigen synliggörs det kvinnliga perspektivet, men även regissörens roll då hon har lyckats komma nära dem i deras hem och privata sfär. Att Jordanö dessutom har valt dessa efterföljande sekvenser påvisar att hon vill synliggöra denna koppling. I stället för en berättarröst som förklarar detta kan kopplingen göras genom berättelser från de som porträtteras.

Zariya, som är en transkvinna, berättar att Kiki-scenen fick henne att inse att hon kunde börja leva som kvinna, det gav henne möjligheten att leva livet som hon ville. Hon berättar att hennes föräldrar inte har varit ett bra stöd, men att hennes transvänner fick henne att inse att hon kunde vara lika lycklig som dem. Omgivningen ledde till att hon vågade göra en korrigerande, det bevisar hur viktigt det är med representation och att röster som hennes hörs. Senare i filmen säger Twiggys mamma att många föräldrar har svårt att hantera att deras barn kommer ut, men hon anser att det inte är skäl för en förälder att sparka ut sina barn. Jordanö frågar då hur Twiggys pappa hanterade detta. Mamman svarar att han inte kunde acceptera det, men att hon inte vill baktala honom. Återigen uppdagas Jordanös närvaro och hon synliggör relationen som finns mellan mamman och sonen, samtidigt som hon belyser en frånvarande pappa. Genom att bara visa intervjuer med Gias och Twiggys mammor målar dokumentären upp en bild av att dessa unga vuxna har ett större stöd av sina mammor. Det kan förklaras genom att kvinnliga regissörer väljer att porträtteras moderskap och barn enligt Frenchs (2021, s. 62) teori. Det skapar ett vinklat perspektiv utifrån regissörens blick och blir synligt senare i dokumentären, när Chris berättar om sin relation till sin pappa, som var accepterande när han fick reda på att Chris är homosexuell.

Det finns samtidigt mödrar som skiljer sig från dem Gia och Twiggy har. Efter intervjun med Twiggys mamma berättar Divo att han inte kände sig hemma i sin kropp när han

växte upp eftersom han var intresserad av både tjejer och killar. Hans mamma blev upprörd när han kom ut som homosexuell och sparkade ut honom från hemmet, hon brydde sig inte om han var bostadslös. Även Zariya blev ombedd att lämna hemmet. Deras berättelser går emot porträtterandet av mödrar som är stödjande till sina HBTQ-barn. Så även om dokumentären ger utrymme för dessa ungdomar att berätta om sina egna erfarenheter, är regissörens perspektiv också framträdande eftersom hon målar upp en bild om närvarande mammor.

Dokumentären avslutas med att Gia läser upp en dikt där hon säger: "I'm a woman phenomenally, phenomenal woman that's me". Efter dikten säger hon att svarta inte sågs som människor för 150 år sen och att även kvinnor hade begränsade rättigheter. Dåtidens ledare för folkrörelse har åstadkommit förändring som ger henne hopp inför HBTQ-personers framtid också. Avslutet knyter samman det som dokumentären förmedlar, att det handlar om kvinnliga erfarenheter som är kopplade till kön och etnicitet. Men filmen ger även plats för röster från människor med andra könsidentiteter och sammankopplas även med deras sexualitet. Dessa människor är en representation av deras verklighet och arbetar mot förtryck för att så småningom bli accepterade i vårt normativa samhälle. Filmen drar ingen slutsats för vad som ska förändras, utan fokuserar på subjektens tankar och berättelser som gjort att de har hamnat där de är idag.

Det som utmärker sig i *Kiki* (2016) är att den kvinnliga blicken och det känslomässiga berättandet inte har någon större samverkan med den vita blicken. Det betyder dock inte att den är helt frånvarande, eftersom det är mestadels svarta personer i en utsatt miljö så finns det fortfarande en överliggande ömkan i filmen gentemot subjekten. De framställs således som förtryckta i samhället på grund av deras identiteter, som även är kopplat till sexuell läggning och kön. Det upprätthåller en föreställning om svarta personer i utanförskap samtidigt som den bilden även överförs på HBTQ-personer. Det verkar dock som att regissören har använt olika berättargrepp för att motverka detta. Något som blir synligt när subjekten får komma till tals, att regissören inte gör egna slutsatser genom berättarrösten och att det inte visas bilder av subjektens skadade kroppar.

5. Slutdiskussion

Syftet i den här uppsatsen har varit att identifiera vad som sker i mötet mellan den kvinnliga och vita blicken, samt hur det framträder hos svenska dokumentärfilmare. I analysen har filmerna *Lekplats Broadway* (Ribbsjö & Marklund, 1978), *Tala med mig systrar* (Wechselmann, 1998) och *Kiki* (Jordenö, 2016) undersökts. Syftet har varit att utforska hur filmernas kvinnliga regissörer har lyft fram upplevelser och berättelser av kvinnor, barn och HBTQ-personer de senaste 40 åren utanför Sveriges gränser. För att ta reda på detta har filmernas porträttering, representation av subjekten och filmskaparens närvaro utforskats. Det har gjorts utifrån teorierna om den kvinnliga och vita blicken samt utifrån genus- och intersektionalitetsteorin.

Grundpelaren i alla tre filmerna är att de lyfter fram berättelser från olika individer, vilket är ett tecken på att det finns ett genomgående kvinnligt perspektiv i filmerna. Det finns även starka kopplingar till moderskap i alla filmerna som förknippas med kvinnliga erfarenheter. Det går att uttyda en gemenskap inom de olika utsatta grupperna, deras personliga berättelser får därför ta plats och kärnan är deras samhörighet. I *Lekplats Broadway* (Ribbsjö & Marklund, 1978) synliggörs detta genom att barnen får berätta om sin utsatta tillvaro i New York. I *Tala med mig systrar* (Wechselmann, 1998) är det kvinnor som tillsammans har kämpat emot politiska och systematiska förtryck. Personerna i *Kiki* (Jordenö, 2016) har funnit en gemenskap utifrån sin utsatthet som HBTQ-personer. Det är även dessa erfarenheter som gör att subjekten blir representationer av sina egna grupper, dels genom personliga berättelser, dels genom erfarenheter och upplevelser som sammankopplas med deras grupptillhörighet.

Samtliga regissörer är deltagande, vilket blir synligt genom deras interaktioner med subjekten, något som sker i olika utsträckning, men främst genom frågor till subjekten. I *Kiki* (Jordenö, 2016) är regissören även deltagande framför kameran. Det uppmärksammar åskådaren om vad som sker där filmskaparen befinner sig, men även att personen bakom kameran har ett syfte och en aktiv roll i budskapet som förmedlas. Det synliggör även att subjekten är verkliga människor med genuina känslor. Jordenös agerande är tecken på den feminina estetiken som French (2021, s. 82) berättar om. Interaktioner sker genomgående i *Kiki* (Jordenö, 2016), även när manliga subjekt intervjuas. Deras röster och erfarenheter får komma till tals, vilket tyder på att den

kvinnliga blicken är oföränderligt närvarande. En annan aspekt att ta i beaktande är att personerna väljer att dela med sig av sina erfarenheter, något som kan förklaras genom att Jordanö har skapat ett band till sina subjekt. Wechselmann och Marklund kommer också nära sina subjekt, likt Jordanö, kanske tack vare att de är just kvinnor. Det tyder åtminstone på att regissörerna har uppvisat någon form av känslighet gentemot sina subjekt och på så sätt skapat ett förtroende.

Utöver att regissörerna ger utrymme för de utsatta grupperna, utforskas även maktrelationer och politiska rättigheter. Dokumentärfilmerna synliggör hur kvinnor i Sydafrika har värderats historiskt under apartheid, hur svarta barn i New Yorks innerstad hade det under 70-talet, men även hur ungdomar och unga vuxna HBTQ-personer blir behandlade i New York idag. Det som utmärker sig här är filmerna från USA, eftersom det är och var även under 70-talet ett av världens rikaste länder. Trots detta finns det socialt utsatta områden som drabbat subjekten i båda filmerna. Det porträtteras dock på olika sätt, i *Lekplats Broadway* (Ribbsjö & Marklund, 1978) är det regissörens berättarröst som redogör förtrycket, där den kvinnliga blicken blir en produkt av den kvinnliga närvaron enligt Frenchs (2021, s. 104) teori. Något som blir problematiskt i mötet med den vita blicken när Marklund själv bedömer situationen som barnen befinner sig i, eftersom hon då företräder barnens utsatta situation. Det förstärks av den politiska bakgrundsinformationen som hon redogör. I *Kiki* (Jordanö, 2016) diskuterar subjekten själva om sina politiska rättigheter och förtryck i samhället, som är kopplade till etnicitet och kön. Något som förknippas med den kvinnliga blicken genom det personliga berättandet, men här tar inte regissören tolkningsföreträde i narrativet vilket tyder på den vita blickens frånvaro. Det här påvisar vilken effekt regissörens närvaro kan ha, framför allt när den kvinnliga blicken och vita blicken samverkar.

Det finns några faktorer som tyder på att tidsaspekten har påverkat det narrativa arbetet som regissörerna gjort i filmerna. I *Lekplats Broadway* (Ribbsjö & Marklund, 1978) är det tydligt att Marklund har utgått från sin egen världsbild, eftersom hon menar på att de vita barnen i förorten har det bättre än de svarta barnen i innerstaden. Det skapar en bild om att det är synd om dessa barn, trots att barnen själva är tillfreds med sin vardag. Enligt Bhabha (1994, s. 91–95) är det viktigt att inte låta kulturella skillnader spåda på förutfattade meningar, vilket i det här fallet är det svenska välfärdstänket. Något som

Hübinette och Tigervall (2014, s. 429–430) påpekar var vanligt förekommande i Sverige under den här tidsperioden. Det upprätthåller den stereotypiska bilden om svarta individer som underlägsna. Det är inte bara berättarrösten som upprätthåller det här synsättet, i *Tala med mig systrar* (1994) är det återkommande bilder av svarta skadade kroppar som i stället förstärker den tanken. I *Kiki* (2016) motverkas den här typen av porträttering då regissören har låtit subjekten komma till tals, filmen är utan bilder av skadade svarta kroppar och regissören gör dessutom inga egna slutsatser. Det här stämmer överens med Hübinette och Tigervalls (2014, s. 434) beskrivning om 2000-talet, där svenskheten idag handlar om antirasism och att motverka den här typen av förtryck.

I den här uppsatsen framkommer det att det känslomässiga porträtterandet som den kvinnliga blicken för med sig, ibland förstärker överlägsenheten som den vita blicken medför. Det blir som mest tydligt i *Lekplats Broadway* (Ribbsjö & Marklund, 1978) och *Tala med mig systrar* (1994). Där de svarta subjekten porträtteras som socialt utsatta och ekonomiskt underlägsna i samhället, vilket skapar ett emotionellt band till personerna. Det påvisar framför allt den svenska överlägsenheten som påpekas av Cruz (2022, s. 13–14), även om det går att argumentera att det är den vita europeiska överlägsenheten som Ryberg (2022, s.70–71) tar upp. Regissörerna överför dock en svensk åskådning, något som Ryberg (2022, s. 70–71) förklarar är förknippat med ett svenskt välfärdsideal och filmskaparens egen världsbild, som sedan projiceras i narrativet. Det går därför inte undgå att regissörernas svenska bakgrund har varit drivkraften bakom deras filmer, något som Hankin (2007, s. 66–68) menar sporrar kvinnors arbete. Så även om regissörerna har haft goda avsikter att förmedla subjektens berättelser och att de befinner sig i utsatta områden, så används även exploatering till vinning av dokumentärernas uttryck.

Det är en indikation på att den kvinnliga blicken, liksom den manliga blicken, kan vara förtryckande på grund av filmskaparens bakgrund och i samverkan med andra blickar. Något som kan förklaras med intersektionalitetsteorin, som uppger om att det finns olikheter mellan kvinnor på grund av bland annat etnicitet, klass och sexualitet. Det är därför viktigt att vara medveten om hur ens egna bakgrund påverkar berättandet, framför allt när det finns drivkrafter som sträcker sig bortom kvinnliga erfarenheter eller som är kopplat till kvinnliga erfarenheter, så som moderskap, barn eller marginaliserade grupper. Det pekar även på att det är viktigt med representation inom filmskapandet av kvinnor,

personer av olika etniciteter, sexuell läggning och andra marginaliserade individer, som både Chattoo (2018, s. 388–389) och Dirse (2013, s. 27) argumenterar. Det känslomässiga porträtterandet ska dock inte förbises, eftersom det även har gett utrymme för det personliga berättandet, något som motverkat den vita blicken i *Kiki* (2016). Genom att motverka att svarta individer ses som underlägsna eller utsatta blir den vita blicken och det svenska synsättet mindre synligt, vilket även motverkar den systematiska föreställningen om svarta som objekt att betraktas. I stället kan individer betraktas utifrån sina egna erfarenheter.

Det finns vissa fördelar med att betrakta utsatta områden i andra länder, eftersom samhällsstrukturer i behov av förändring kan uppdagas. Wechselmann hade exempelvis en viktig roll när hon belyste de tragiska händelserna som drabbade människor under apartheid. Hon kunde således granska segregationen utifrån ett annat perspektiv än vad exempelvis en regissör från Sydafrika hade gjort, eftersom hon själv inte drabbades av denna händelse. Marklund synliggjorde under 70-talet att barn i rika länder kan bo i utsatta områden, något som går emot det svenska synsättet. Hon visade således att det var ett problem som behövde åtgärdas och varför behovet fanns då. Jordanö valde att porträttera svarta HBTQ-personer under en tidsperiod då både Black Lives Matter och transrättigheter var viktiga frågor, något som fortfarande debatteras i amerikansk media. Hon har därför haft en viktig roll att uppmärksamma om detta pågående problem. Det här visar att den svenska välfärdsåskådningen i samband med den kvinnliga blicken, kan arbeta emot förtryck likväl som den upprätthåller det.

Något som framkommer i tidigare forskning är att berättelser går förlorade när grupper av människor utesluts från det dokumentära arbetet och inom Film- och Tv-branschen. Den här uppsatsen belyser att det inte bara är den manliga ideologin och den manliga blicken som bidrar till detta förtryck. Det finns även tecken på att den kvinnliga blicken inom dokumentärfilmsskapande kan upprätthålla ideologier som är förtryckande i samverkan av andra blickar. I den här undersökningen ges det till känna genom mötet med den vita blicken. Som svensk dokumentärarbetare är det därför viktigt att vara medveten om att det finns en svensk ideologi och vit blick som kan genomsyra arbetet. Den här kunskapen kan således förebygga att ideologin upprätthålls, framför allt när människor och händelser i andra kulturer föreställs, men även i Sverige.

6. Referenslista

Bhabha, H.K. (1994). *The location of culture*. Routledge.

Chattoo, C.B. (2018). Oscars so white: Gender, racial, and ethnic diversity, and social issues in U.S. documentary films (2008–2017), *Mass Communication and Society*, 21(3), 368-394. <https://doi.org/10.1080/15205436.2017.1409356>

Chaudhuri, S. (2006). *Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis Barbara Creed*. Routledge.

Cruz, B.M. (2022). Swedish racial innocence on film: To be young, queer, and black in Swedish documentary filmmaking. *Journal of Scandinavian Cinema*, 12(1), 11–27. https://doi.org/10.1386/jsca_00060_1

Dirse, Z. (2013). Gender in cinematography: Female gaze (eye) behind the camera. *Journal of research in gender studies*, 3(1), 15-29. <http://www.du.se.proxy.aspx/login?url=http://search.proquest.com/?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/gender-cinematography-female-gazeeyebehind/docview/1439928160/se-2>

French, L. (2021). *The female gaze in documentary film: An international perspective*. Springer International Publishing AG. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-68094-7>

Hankin, K. (2007). And introducing... the female director: Documentaries about women filmmakers as feminist activism. *NWSA Journal*, 19(1), 59–88. <https://doi.org/10.2979/NWS.2007.19.1.59>

Hübinette, T., & Lundström, C. (2014). Three phases of hegemonic whiteness: understanding racial temporalities in Sweden. *Social Identities* 20(6), 423-437. <https://doi.org/10.1080/13504630.2015.1004827>

- Jordenö, S. (Regissör). (2016). *Kiki* [Film]. Story AB. Hard Working Movies.
- Kaplan, E.A. (1997). *Looking for the other: Feminism, film, and the imperial gaze*. Routledge.
- Mattson, T. (2021). *Intersektionalitet i socialt arbete. Teori, representation och praxis*. Gleerups Utbildning AB.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary* (3 uppl.). Indiana University Press.
- Ribbsjö, A. (Regissör), & Marklund, I. (Regissör). (1978). *Lekplats Broadway* [Film]. Stiftelsen Svenska Filminstitutet. Sveriges Radio AB.
- Ryberg, I. (2022). Film Pioneers? Swedish women's documentaries about the "third world" in the 1970s and 80s. *NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 30(1), 64-78.
<https://doi.org/10.1080/08038740.2021.2019108>
- Wechselmann, M. (Regissör). (1998). *Tala med mig systrar* [Film]. Produktionsgruppen Wechselmann AB.