



Linnéuniversitetet

Kalmar Växjö

Dokumentärfilm och liminalitet

**Transition, tillblivande och
transformation**



Författare: Adrian Anderson
Handledare: Sanjin Pejkovic
Examinator: Anna Sofia Rossholm
Termin: Ht 2015
Ämne: Filmvetenskap
Nivå: Kandidat
Kurskod: 2FV30E

Abstrakt

Syftet med denna undersökning är att sammanföra liminalitetsbegreppet med dokumentärfilm. Med liminalitetsbegreppet och dokumentärfilmsteori i kombination som verktyg analyseras den dokumentärfilmskapande processen och teman i dokumentärfilmer med fokus på individen och med subjektiva och performativa element. I processen undersöks även vad det kombinerade analysverktyget kan tillföra aktuell dokumentärfilmforskning och dokumentärfilmsteori. Undersökningen omfattar åtta dokumentärfilmer producerade mellan 2002 och 2015.

Resultatet av undersökningen visar att liminalitetsbegreppet är ett användbart analysverktyg, såväl på egen hand som i kombination med dokumentärfilmsteorier. Detta för att det har en förmåga att belysa tillstånd, processer och mönster som finns i kulturella, sociala och samhällsliga strukturer och som är aktuella för dokumentärfilmforskningen. Men också för att det på ett tydligt sätt belyser den dokumentärfilmskapande processen samt ger ett annat perspektiv på det som dokumentärfilm främst utger sig för att representera: vår verklighet.

Nyckelord

Liminalitet; Dokumentärfilm; Dokumentärfilmskapande; Performativitet; Subjekt; Subjektivitet.

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
1.1. Syfte, teori och metod	2
1.2. Presentation av material och undersökningens avgränsning	3
1.2.1. Dokumentärfilmer	3
1.2.2. Arbetets avgränsning	5
1.3. Frågeställningar	6
2. Forskningsöversikt och filmteoretiska samband	6
2.1. Liminalitet	6
2.1.1. Övergångsriten – från van Gennep till Victor Turner	6
2.1.2. Communitas och liminoiditet	8
2.1.3. Liminalitet, performativitet och film	10
2.1.4. Permanent liminalitet och marginalisering	11
2.1.5. Sammanfattning av begreppet liminalitet	12
2.2. Dokumentärfilmsteori	12
3. Dokumentärfilmskapande som liminal process	16
3.1. Dokumentärfilmskapande	16
3.2. Jaget – det performativa subjektet och den performativa filmskaparen	18
3.2.1. Familjetnografi	19
3.2.2. Biografi	20
3.2.3. Självbiografi	21
4. Tema som representation av liminalitet	23
4.1. Transsexualism, könsdysfori och sexualitet	23
4.2. Rehabilitering	24
4.3. Integration	27
5. Sammanfattning	29
6. Källförteckning	33

1. Inledning

Liminalitet är ett koncept som rönt ökat intresse och fått allt större spridning inom flera vetenskapliga områden de senaste decennierna, men ännu inte fått fotfäste i någon större utsträckning inom filmvetenskap. Konceptet avser ursprungligen mellanstadiet i en rit där det tillstånd som var innan riten inletts har lämnats, men det nya tillståndet ännu inte uppnåtts. Liminalitet representerar en form av kaos mellan två uppsättningar ordning, en period av transition.

Liminalitet handlar i bredare applikation om något högst mänskligt som alla individer genomgår. Alla former av övergångsperioder är liminala och kan upplevas både på individuellt plan och i grupp. På det individuella planet är inträdet i vuxenlivet ett tydligt exempel på liminalitet och politiska, samhälls- och sociala förändringar exempel på perioder av liminalitet som upplevs i grupp.

För ett antal år sedan läste jag en berättelse av Karen Blixen/Isak Dinesen, ”Sorrow Acre”, som jag fascinerades av.¹ Vad Blixen gör är att låta två ideologier mötas i brytningstiden mellan feodal tid och upplysningstid. Ideologierna representeras av två karaktärer, den feodala herren och den upplyste mannen. Vad jag inte kunde sätta fingret på då och vad som fascinerade mig mest med berättelsen har jag senare förstått är representationen av liminalitet; den liminala period som, i detta fall, uppstår i övergångsperioden mellan två ideologier. På senare tid har mitt intresse för konceptet ökat allt mer just för att det sätter fingret på något som berör oss alla på ett självklart sätt, men som vi sällan reflekterar över. Alla livets stora skeden och avgörande ögonblick är liminala. När vi står på tröskeln mellan vad som varit och vad som ska bli och inte kan se utgången klart befinner vi oss i ett kaosartat tillstånd som vi på egen hand eller med hjälp av andra förhoppningsvis tar oss genom.

Liminalitet och marginalisering kommer ibland nära varandra, men är inte synonyma. Tillstånden kan uppstå samtidigt och det ena kan ge upphov till det andra, men de två koncepten avser olika tillstånd. Marginalisering är i relation till liminalitet ett tillstånd av permanent liminalitet där slutmålet försvåras eller hindras av inom- eller utomstående krafter. Liminalitet är också möjligheten att börja på nytt. En möjlighet till kreativitet, förändring och anpassning. I sådana fall har övergångsriten ett tydligt mål och en tydlig motivation till positiv förändring.

¹ Isak Dinesen. ”Sorrow Acre”. I *Winter's Tales*. New York: Random House, 1942. S. 245-285.

1.1. Syfte, teori och metod

Syftet med uppsatsen är att undersöka hur begreppet liminalitet kan sammankopplas med film och då främst dokumentärfilm med tydligt performativa och subjektiva aspekter. I undersökningen görs försök att visa hur begreppet kan sammankopplas med både dokumentärfilmskapande som process och övergripande teman i dokumentärfilm. Syftet är också att undersöka vad begreppet kan bidra till i förståelsen av dessa aspekter av dokumentärfilm.

I den undersökande processen är syftet att länka samman liminalitet med aktuell dokumentärfilmforskning och dokumentärfilmsteori med fokus på performativitet och subjektivitet. I analysprocessen är syftet att undersöka vad liminalitetsbegreppet kan tillföra såväl på egen hand som i kombination med aktuell dokumentärfilmforskning och i förlängningen att förhoppningsvis även kunna komplettera angränsande, redan etablerad, forskning och teori inom ämnet med fokus på gränshenomen och utanförskap.

De teoretiska utgångspunkterna för arbetet är främst liminalitet och dokumentärfilmsteori men till viss del berörs även kulturanthropologi, från vilket liminalitetsbegreppet härstammar, och filosofi.

För begreppet liminalitet används främst arbeten av begreppets grundare Arnold van Gennep och Victor Turner som från 1960-talet ägnade två decennier till att vidareutveckla van Genneps begrepp. Som komplement används även arbeten av Árpád Szakolczai, främst som referens angående tillståndet permanent liminalitet.

Dokumentärfilmsteori utgår främst från två teoretiker som under de senaste par decennierna bidragit till att vidareutveckla tidigare uppfattningar om vad och hur dokumentärfilm ska och bör vara. Både Stella Bruzzi och Michael Renov har uppmärksammat de performativa och subjektiva aspekterna av dokumentärfilm och förespråkar att de är oundvikliga aspekter av icke-fiktiv film. Idealiseringen av objektivitet och anspråk på att kunna vara en ”fluga på väggen” ifrågasätts av dem båda. Till viss del berörs även Bill Nichols som även han haft stort inflytande inom dokumentärfilmforskningen de senaste decennierna. Nichols är dock inte helt oproblematiserad. Hans försök att skapa en modell över genrer inom dokumentärfilm är långt ifrån optimal och hans definitioner av dokumentärfilm i relation till subjektivitet och performativitet både problematiserad och paradoxal. Detta till trots har aspekter av hans arbete sina förtjänster.

Teorier inom socialantropologi och filosofi är endast sekundära i detta arbete och används som resurs för vissa specifika argument. Pierre Bourdieus tankar om fält och habitus, Michel Foucaults syn på den historiska diskursen och Jacques Derridas teori om dynamis kommer att sammankopplas med liminalitet via Victor Turner och hans tankar om liminalitet i förhållande till samhället och det sociala fältet.

Vad som söks i urvalet av dokumentärfilmer är filmer som utgör en kombination av liminala tillstånd som övergripande tema kombinerat med subjektiva och performativa element. Det har också känts viktigt att den filmskapande processen synliggjorts i filmerna och att de enskilda filmerna har något gemensamt med flera av de andra filmerna, utan att vara till synes lika, för att kunna väva dem samman med liminalitetsbegreppet som verktyg.

Som metod för arbetet appliceras begreppet liminalitet på ett urval dokumentärfilmer och sammanförs även med de filmteorier som valts för arbetet för att undersöka hur begreppet kan sammankopplas med dessa och vad en sådan sammankoppling kan tillföra. Med liminalitetsbegreppet som grundläggande verktyg analyseras de valda dokumentärfilmerna med fokus på den dokumentärfilmsskapande processen, subjektivitet och performativitet med stöd i aktuell filmforskning, samt även övergripande teman som speglar liminala tillstånd och fenomen.

Filmerna analyseras inte var för sig som enskild enhet. Istället presenteras de i sin helhet endast helt kort nedan för att sedan analyseras utifrån specifika aspekter. Fokus ligger, som ovan nämnts, på den dokumentärfilmsskapande processen, performativa och subjektiva aspekter samt liminalitet som övergripande tema.

För att förhindra förvirring och onödigt upprepning bör påpekas att när begreppet dokumentärfilm använd nedan syftas till dokumentärfilmer med fokus på individen och med tydligt subjektiva och performativa element.

1.2. Presentation av material och undersökningens avgränsning

1.2.1. Dokumentärfilmer

I Shot My Love (Tomer Heymann, 2009) är en dokumentärfilm av den israeliske regissören Tomer Heyman. Filmen speglar Heymans relation till sin mor och till älskaren Andreas, en tysk dansare han träffat i Berlin i samband med att en av hans filmer visats vid Berlin International Film Festival. Andreas flyttar sedermera till Israel och bor där tillsammans med Heyman och hans mor. Heymans kamera är ständigt

närvarande i deras liv och både Andreas och modern påverkas av kamerans närvaro. Filmen är inte bara en dokumentering av nära relationer mellan människor på olika plan, utan också en dokumentering av en dokumentärfilmskapare och hans kamera i relation till den verklighet han lever i.

För dig naken (Sara Broos, 2012) är en film om konstnären Lars Lerins sökande efter sinnesfrid men också kärlek, dokumenterat av guddottern Sara Broos. Lerin brottas paradoxalt nog samtidigt med behovet av närhet men också behovet av ensamhet. Filmen är även en dokumentering över Manoel Marquez transit från Brasilien till Sverige och svenskhet. Lars och Manoel träffas via internet och Manoel kommer till en början på besök i Sverige innan han söker uppehållstillstånd för att kunna leva tillsammans med Lars. Kameran är närvarande i såväl ömma, kärleksfulla stunder som i stunder av mörker och oro.

I *Pervert Park* (Frida Barkfors och Lasse Barkfors, 2014) besöker dokumentärfilmarna Frida och Lasse Barkfors Florida Justice Transitions trailer park, som fått öknamnet Pervert Park. I det minisamhället lever över etthundra dömda sexförbrytare tillsammans. Boendet är för individen både ett skydd mot och en isolation från det omgivande samhället, men är också en möjlighet till uppgörelse med det förflutna och förberedelse för framtiden ute i det öppna samhället. Dokumentärfilmen problematiserar straff, utanförskap till följd av livsval och förhållandet monster/människa i samma person.

En vanlig fucking människa (Malin Björkman-Widell, 2015) handlar om Sam, en helt vanlig kille som går gymnasiet. Sam föddes som flicka, men insåg själv tidigt att han var pojke. Dokumentärfilmen handlar om resan från en främmande kropp och identifikation från omgivningen till den han är idag. Sams identitet präglas inte bara av den process han genomgått och fortfarande genomgår, utan även tonårens övriga påfrestningar med slitningar mellan skolgång, familjerelationer, vänner och inträdet i vuxenlivet.

I *Hugo och Rosa* (Bengt Jägerskog, 2002) följer dokumentärfilmaren Bengt Jägerskog syskonparet Hugo och Rosa under tio år. Syskonen lever i sitt barndomshem, utan elektricitet eller centralvärme. De är båda över nittio år när krämporna tar vid och de inte längre kan leva det liv de levt sedan de var barn. Flytten till ett äldreboende där livet är mycket annorlunda än det liv de levt i föräldrahemmet blir hastig och övergången blir svår för dem båda. Efter Rosas bortgång sörjer Hugo henne och kort efter går även Hugo bort.

Capturing the Friedmans (Andrew Jarecki, 2003) fångar en familj i kris när fadern och en av sönerna anklagas för sexuella övergrepp mot minderåriga och sedermera fälls för brotten. Andrew Jareckis dokumentär fångar både tiden före och efter upplösningen av familjefriden, både med sin kamera och med hjälp av familjen Friedmans eget filmade material. Jarecki söker svar på vad som hänt och vad som är sanning, men finner att svaren bara ger upphov till fler frågor. Barnen i familjen tvingas rannsaka sin uppväxt och sina egna minnen samtidigt som familjen faller samman.

I *Ångrarna* (Marcu Lindeen, 2010) träffas Mikael och Orlando, två män i sextioårsåldern som båda genomfört könsbyten från man till kvinna, men som ångrat sig och vill byta tillbaka. De samtalar om drömmen som inte blivit vad de trodde och hoppats och om svårigheten i att ångra sin kamp för vad de trodde var vägen till lycka.

I *Ingen ko på isen* (Eloy Domínguez Serén, 2015) dokumenterar Eloy Domínguez Serén sin migration från Galicien till Sverige. Hans möte med språket, kulturen, samhället och landskapet; hans resa från migration till integration och sin nya identitet.

1.2.2. Arbetets avgränsning

Undersökningen avses utgöra en grund för vidare forskning. Den avgränsas till dokumentärfilmer producerade efter år 2000, men övervägande är de producerade under de senaste åren. Detta för att nyare dokumentärfilm oftare är mer tydligt performativ och subjektiv (jaget och den personliga processen står ofta i centrum) samt, som i några av de valda dokumentärfilmerna, oftare berör ämnen och teman som tidigare varit tabubelagda och därmed svårare att finansiera och producera. Tendensen kan också sammanlänkas med skiftet i fokus som skett i globaliseringens och internets kölvatten, från landet/befolkningen/gruppen till individen.

Att undersökningen omfattas av så många som åtta dokumentärfilmer beror på att sammankopplingen mellan dokumentärfilm och liminalitet kräver en viss bredd och spridning av filmer, filmskapare och teman för att visa på begreppets funktioner i detta första skede. Undersökningen är däremot, som ovan nämnts, avgränsad till endast två aspekter: liminalitet i förhållande till den dokumentärfilmskapande processen och specifika teman.

Forskningsöversikten och de filmteoretiska sambanden begränsas till vad som är relevant för arbetet i detta första skede. Liminalitetsbegreppet överlappar ett flertal andra teorier som används inom filmforskning med fokus på gränfenomen och utanförskap; genus, queer, trans- och kulturell identitet, postkolonialism, inter- och

transmedialitet och transnationell filmteori m.fl. Dessa utgångspunkter täcker ett stort fält av gränshenomen. Vad denna undersökning försöker visa är att liminalitet är ett komplement till dessa teorier genom att det sätter fingret på specifika positioner och tillstånd som vi upplever och möter i verkligheten och därmed även i dokumentärfilmer som speglar individen i nuet och verkligheten. Undersökningen avses vara grund och utgångspunkt för kommande arbeten där resonemangen kan både fördjupas och utvecklas vidare samt tydligare positioneras i relation till redan etablerade teorier inom filmforskningen.

1.3. Frågeställningar

Hur kan begreppet liminalitet sammankopplas med dokumentärfilmskapande som process och teman i de dokumentärfilmer som valts för denna undersökning och vad kan denna sammankoppling bidra med?

Vad kan en sådan sammankoppling tillföra aktuell dokumentärfilmforskning och dokumentärfilmsteori?

2. Forskningsöversikt och filmteoretiska samband

2.1. Liminalitet

2.1.1. Övergångsriten – från van Gennep till Victor Turner

1909 publicerades etnografen Arnold van Genneps *Les rites de passage* i vilken van Gennep introducerade begreppet liminalitet och indelade övergångsriten i tre faser: ”preliminal (rites of separation), liminal (rites of transition) och postliminal (rites of incorporation)”.² Van Genneps studie av övergångsriter inkluderar inte bara riterna, utan även individen och gruppens roll i samhällen och övergångsriten som en universell social funktion.

[A]n individual is placed in various sections of society, synchronically and in succession; in order to pass from one category to another and to join individuals in other sections, he must submit, from the day of his birth to that of his death, to ceremonies whose forms

² Arnold van Gennep. *The Rites of Passage – A Classical Study of Cultural Celebrations*. (1909). (övers. Vizedom, Monika B. och Caffee, Gabrielle L.). Chicago: Chicago University Press, 1960. S. 11.

often vary but whose function is similar. Sometimes the individual stands alone and apart from all groups; sometimes, as a member of one particular group, he is separated from the members of others. [...] Within each society there is also the age group, the family, and the restricted politico-administrative and territorial unit [...]. These are the constants of social life, to which have been added particular and temporary events such as pregnancy, illness, danger, journeys etc. And always the same purpose has resulted in the same form of activity. For groups, as well as individuals, life itself means to separate and to be reunited, to change form and condition. [...] It is to act and to cease, to wait and rest, and then to begin acting again, but in a different way. And there are always new thresholds to cross: the threshold of summer and winter, of a season or a year, of a month or a night; the thresholds of birth, adolescence, maturity, and old age [...].³

1960 utkom *Les rites de passage* i engelsk översättning (på engelska *The Rites of Passage*) och begreppet fångade den brittiske kulturanthropologen Victor Turners intresse.

Med utgångspunkt i Ndembufolkets riter utforskar Turner Arnold van Genneps koncept i boken *The Forest of Symbols* (1967).⁴ Turner håller sig nära van Genneps definition av liminalitet, men försöker samtidigt rama in begreppet i en tydligare struktur samtidigt som van Genneps indelning av övergångsriten i tre faser börjar vidgas till en mer komplex definition av mellanstadiet liminalitet.

The first phase of separation comprises symbolic behaviour signifying the detachment of the individual or group either from an earlier fixed point in the social structure or a set of cultural conditions (a 'state'); during the intervening liminal period, the state of the ritual subject (the 'passenger') is ambiguous, he passes through a realm that has few or none of the attributes of the past or coming state; in the third phase the passage is consummated.⁵

Turner kallar liminalitet för "the phenomena and process of mid-transition" och fortsätter med att introducera en tankeprocess han skulle komma att vidareutveckla i sina kommande arbeten: "It is these, I hold, that paradoxically expose the basic building blocks of culture just when we pass out of and before we re-enter the structural realm".⁶ Turner vidgar därmed begreppet från den specifika övergångsriten och som social funktion i van Genneps anda, till att vara en del av samhällens strukturer och menar att:

³ Gennep. S. 189f.

⁴ Victor Turner. *The Forest of Symbols*. New York: Cornell University Press, 1967

⁵ Ibid. S. 94.

⁶ Ibid.

”If our basic model of society is that of a ‘structure of positions’, we must regard the period of margin or ‘liminality’ as an interstructural situation”.⁷

2.1.2. Communitas och liminoiditet

I *The Ritual Process* (1969) går Turner djupare in på den liminala individens förutsättningar genom att vidga begreppet till att inkludera även hur individer i samma liminala tillstånd fungerar i grupp.⁸ Turner gör detta genom att beskriva den liminala gruppens struktur som en anti-struktur.⁹ I det ”communitas” som uppstår mellan individer i samma tillstånd finns inga roller eller hierarkier till att börja med, endast gemenskap i en anti-struktur som står utanför, vid sidan av eller parallellt med, det strukturerade omgivande samhället¹⁰. Enligt Turner bygger alla samhällens struktur på kombinerade interstrukturer och periodiska anti-strukturer; i detta fall representerar liminalitet en interstruktur och communitas en anti-struktur.¹¹ Ur individens perspektiv menar Turner att ”each individual’s life experience contains alternating exposure to structure and communitas, and to states and transitions.”¹²

Turners tankar om communitas utgör ett komplement till Pierre Bourdieus samhällsstruktur som den presenteras i texten ”Men vem skapade skaparna?”.¹³ Bourdieu ser där världen som bestående av ”habitus” och ”fält”; habitus läst som övergripande strukturer inom en kultur (som den västerländska), ett land (som Sverige), en region, en familj och dessas gemensamma historia och kollektiva minne,¹⁴ och fält läst som individens (agentens) personligt valda, autonoma sociala grupperingar som yrkesval, umgängeskretsar och subkulturer med egna strukturer, hierarkier och kutymmer.¹⁵ Bourdieus habitus och fält består av strukturer medan Turners communitas, som ovan nämnts, är en anti-struktur.

I *The Subject of Documentary* reflekterar Michael Renov över Michel Foucaults historiska diskurs.¹⁶ I Renovs läsning av Foucault är vår historia en resa markerad av ”discontinuity—the attention to rupture, threshold, and transformation rather than to

⁷ Turner. *The Forest of Symbols*. S. 93.

⁸ Victor Turner. *The Ritual Process*. (1969). London/New Brunswick: Aldine Transaction, 2008.

⁹ Ibid. S. 96.

¹⁰ Ibid. S. 96f, 131f.

¹¹ Turner. *The Forest of Symbols*. S. 93. Turner. *The Ritual Process*. S. 96f, 132.

¹² Turner. *The Ritual Process*. S. 97.

¹³ Pierre Bourdieu. ”Men vem skapade skaparna?” i *Texter om de intellektuella* (övers. Rosengren, M). Stockholm/Stehag: Brutus Östlings förlag/Symposium, 1992.

¹⁴ Bourdieu. S.60-66.

¹⁵ Ibid. S. 58ff.

¹⁶ Michael Renov. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

lineage and continuity [...]”¹⁷ Ser man mänsklighetens historia på ett sådant sätt så blir vår historia en ständigt pågående liminalitet, eller rättare sagt att vår historia markeras av liminala tillstånd som tar vid efter varandra när strukturer ständigt bryts av anti-strukturer. Anti-strukturer är därmed inte något nödvändigtvis negativt, utan en naturlig del av utveckling och förändring.

I *The Ritual of Theatre* (1982) tillför Victor Turner främst två nya perspektiv av liminalitet: konceptet liminoiditet som komplement till liminalitet och performativitet som liminal process.¹⁸ Turner använder termen limonoid i samband med upplevelser som liknar liminalitet, men är helt frivilliga och inte en del av den sociala strukturen; Turner skiljer mellan vad han kallar arbete (”work”) och lek (”play”) där liminalitet hamnar under arbete, det som hör till den sociala strukturen, och liminoiditet hamnar under lek, det som är det optionala, frivilliga och valfria vid sidan av arbete.¹⁹ Arbete förstås i detta sammanhang som även inkluderande ansvar i och mot den sociala strukturen och det omgivande samhället och lek inkluderar fritiden vid sidan av ansvar.

En ytterligare dimension till detta kan ges via Jacques Derrida och vad han kallar ”*dynamis*”.²⁰ Med *dynamis* menar Derrida den laddade gränslinje som finns mellan systemet och subjektet i systemet; mellan vad han kallar arbete (”work”) och existens (”life”).²¹ ”I call it *dynamis* because of its force, its power, as well as its virtual and mobile potency—is neither active nor passive, neither outside nor inside.”²² För att sammanlänka Turners och Derridas tankar kan *dynamis* kallas skiljelinjen mellan liminalitet och limonoiditet, mellan vad vi måste göra och vad vi vill göra. En slitning mellan systemets vilja och förutsättningar och individens vilja och förutsättningar där slitningsprocessen ständigt, på ett dynamiskt sätt, kastar individen och jaget mellan två viljor, mellan tvång och frihet. *Dynamis* kan även utgöra gränslinjen mellan struktur/habitus, interstruktur/fält och anti-struktur/communitas.

För att återgå till liminoiditet så är teaterbesöket ett exempel på en liminoid upplevelse; individen upplever något, men efter upplevelsen återgår livet till vad det var innan upplevelsen. Uppträdandet, föreställningen, och akten att bevittna föreställningen som representerar ett liminalt tillstånd med en utgångspunkt innan föreställningen,

¹⁷ Renov. S. 108.

¹⁸ Victor Turner. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

¹⁹ Ibid. S. 32f, 53ff.

²⁰ Jacques Derrida. ”Otobiographies”. I *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. (övers. Kamul, Peggy). New York: Schocken Books, 1985. S. 5.

<http://www.scribd.com/doc/57141073/The-Ear-of-the-Other-Derrida#scribd> [2015-12-29].

²¹ Ibid.

²² Ibid.

föreställningen och efter föreställningen lämnar samtliga teatern för att återgå till verkligheten. Turner gör även en etymologisk liknelse: "Entertainment! That's a key word. Literaly it means 'to hold between,' from OF *entre* between, and *tenir*, to hold. That is, it can be constructed as the making of liminality, the betwixt and between state."²³ Turner drar även en parallel mellan föreställningen och verkligheten; "The stage drama, when it is ment to do more than entertain – though entertainment is always one of its vital aims – is a metacommentary, explicit or implicit, witting or unwitting, on the major social dramas of its social context (wars, revolutions, scandals, institutional changes)."²⁴

2.1.3. Liminalitet, performativitet och film

I *The Anthropology of Performance* (1988) fortsätter Turner att fördjupa länken mellan liminalitet och performativitet, men uppmärksammar också, vilket är en viktig poäng för denna undersökning, filmmanusets roll i filmskapande.²⁵ Turner menar att: "The dominant genres of performance in societies at all levels of scale and complexity tend to be *liminal phenomena*. They are performed in privileged spaces and times, set off from the periods and areas reserved from work, food and sleep. [...] At any rate both the performances and their settings may be likened to loops in a linear progression [...]"²⁶ Turner etablerar kopplingen mellan föreställning, framförande, och liminalitet, men vad han inte går närmare in på är den performativa individen; skådespelaren eller personen på scenen eller framför filmkameran. Vad Turner däremot går närmare in på är filmmanusets roll i både filmskapandet och den färdiga produkten. Turner uppmärksammar att "the only element in a motion picture directly translatable or reproducible is the dialog; the other elements require interpretation."²⁷ Filmmanusets roll är liminal; det har genomgått en transformation från sitt ursprungliga tillstånd till att ha blivit en del av den färdiga produkten.²⁸

I denna undersökning behandlas däremot dokumentärfilm, inte fiktionsfilm. Frånsett dokumentärfilmer som återskapar exempelvis ett historiskt skede, animerat eller med skådespelare som återagerar skeendet utifrån ett färdigt manus, har filmsmanuset för dokumentärfilmer som speglar nuet och verkligheten en mer skissartad funktion. Den

²³ Turner. *From Ritual to Theatre*. S. 121.

²⁴ Ibid. S. 107.

²⁵ Victor Turner. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

²⁶ Ibid. S. 25.

²⁷ Ibid. S. 30.

²⁸ Ibid. S. 31.

form av dokumentärfilmer som analyseras här, som gör anspråk på att fånga livet och verkligheten i nuet, kan inte filmas efter ett på förhand färdigställt manus med komplett dialog och exakta anvisningar om händelser. Denna form av dokumentärfilmsskapande är beroende av det filmade materialet, vad kameran fångar, vad den, det eller de som filmas gör och/eller säger. Filmskaparen kan på förhand välja ut vem, vad eller vilka som ska dokumenteras, men baserat på ett färdigt manus skulle slutresultatet bli fiktionsfilm. Dokumentärfilmandet i sig tar därför filmmanusets roll och får sin utformning först i efterarbetet. Om filmmanuset är i ett liminalt tillstånd måste därför filmmandet i sig utgöra ett liminalt tillstånd.

2.1.4. Permanent liminalitet och marginalisering

Árpád Szokolczai går i boken *Reflexive Historical Sociology* närmare in på en av de mörkare sidorna av liminalitet som kan leda till marginalisering: permanent liminalitet.²⁹ Szokolczai utgår från van Genneps indelning av ritens i tre delar: preliminal, liminal och postliminal och menar att "[l]iminality becomes a permanent condition when any of the phases in this sequence become frozen, as if a film stopped at a particular frame".³⁰ Ett problem med denna formulering av permanent liminalitet är att Szokolczai bortser från att i det preliminarala tillståndet har inte liminalitet uppstått och i det postliminala tillståndet har liminalitet redan lämnats. Om Szokolczai istället hävdade att permanenta tillstånd kan uppnås i varje del av ritens tre delar och hävdade permanent preliminaritet och permanent postliminalitet som komplement till permanent liminalitet och argumenterat för dessa tillstånds förutsättningar hade resonemanget haft starkare grunder. I detta fall är det endast låsningen i mellanstadiet som är av intresse, tillståndet permanent liminalitet. En sådan låsning ger upphov till marginalisering då en individ i ett tillstånd av permanent liminalitet hindras från att upptas i det nya av inom eller utomstående krafter som är starkare än individen själv.

²⁹ Árpád Szokolczai. *Reflexive Historical Sociology*. London: Routledge, 2000.

³⁰ Ibid. S. 220.

2.1.5. Sammanfattning av begreppet liminalitet

För att sammanfatta de tre liminala förhållanden som redogjorts för ovan kan tre modeller ritas upp:

1. Arnold van Gennep – liminalitet (övergångsrit) = utgångspunkt → liminalitet → transformation/mål.
2. Victor Turner – liminoiditet (upplevelse) = utgångspunkt <→ liminalitet | ingen transformation/tillbaka till start.
3. Árpád Szakolczai – permanent liminalitet (marginalisering) = utgångspunkt → liminalitet | transformation/mål och återgång till utgångspunkt hindras.

2.2. Dokumentärfilmsteori

En avgörande faktor för denna undersöknings teoretiska utgångspunkt är valet av dokumentärfilmer. Det rör sig inte om dokumentärfilmer som övervägande försöker bevisa något, belysa eller upplysa om samhälle eller sociala frågor i stort. Det rör sig istället om dokumentärfilmer med individen i fokus och när sociala frågor berörs är det ur individens perspektiv eller genom individens position i och i förhållande till det omgivande samhället. I samtliga dokumentärfilmer är även filmkameran tydligt närvarande och individerna, och i vissa fall även dokumentärfilmarna själva, interagerar ofta med den explicit. Subjektivitet och performativitet har därför en naturlig plats i resonemanget och som följd ifrågasätts nödvändigheten av anspråk på autenticitet och representation av objektiv verklighet.

Bill Nichols är svår att sätta fingret på som teoretiker. Hans påståenden, som de som citeras nedan om bevisföring, autenticitet, subjektivitet och performativitet, går inte i linje med andra påståenden där han paradoxalt nog motsäger sig själv genom att uttrycka motsatsen till sina egna tidigare påståenden. Det är därför ofta svårt att finna en tydlig linje i hans arbeten. Att ta full hänsyn till Nichols paradoxer är alltför utrymmeskrävande; han citeras och parafrastras därför i de sammanhang han diskuterar dem, utifrån den vinkel han valt där han citeras.

Ett problem med Nichols definition av vad som är en dokumentärfilm är hans förhållningssätt till dokumentärfilm i relation till autenticitet. Enligt Nichols definition ger dokumentärfilm intrycket av autenticitet utifrån vissa kriterier; när den består av:

social actors (people) not performing for the camera and not playing a role in a fiction film, it appears to attest to the authenticity of the film. Coupled with more specific documentary

conventions—such as voice-over commentary, location shooting, the use of nonactors engaged in their daily lives as people, and the exploration of social issues like global warming or social justice—the sense of an authentic representation of the world we share can be powerful indeed.³¹

Enligt Nichols definition av vad som är en autentisk dokumentärfilm finns därmed inte utrymme för vare sig subjektivitet eller performativitet och den ska vara baserad på konventioner. Men anspråk på autenticitet och representation av objektiv verklighet och förhållandet mellan fiktion och icke-fiktion är inte alltid självklara utan lika ofta paradoxala. Allt vad en kamera fångar är vad som händer, en form av verklighet. Även i fiktionsfilm fångas skådespelarens prestation och den fysiska representationen av mise-en-scène och även om de är representationer av en fiktiv värld existerar de i den verkliga världen i den stund de fångas av kameran. Samtidigt är icke-fiktion och representation av verklighet en närmast omöjlighet. Kamerans närvaro, regissörens och det filmade subjektets förhållande till situationen och materialet, efterarbete i form av bildmanipulation och redigering och kameranlinsens begränsade upptagningsområde är exempel på möjliga störningar i materialets anspråk på representation av verklighet och autenticitet. Ses dessa paradoxer däremot inte som ett problem kan synen på vad som är och kan vara en dokumentärfilm vidgas.

Trots sin reserverade hållning till det subjektiva och performativa så utgör den performativa dokumentärfilmen en av dokumentärfilmskategorierna i Nichols modell över dokumentärfilmgenreer. En annan av de kategorier Nichols utarbetat är den reflexiva som han definierar som: "calls attention to the conventions of documentary filmmaking and sometimes of methodologies such as fieldwork or the interview."³² Stella Bruzzi, en av de dokumentärfilmsteoretiker som på senare tid gått emot den paradoxala idealiseringen av objektivitet och autenticitet i dokumentärfilm, framhåller de performativa aspekterna av reflexiva dokumentärfilmer och menar att "the ethos of the modern performative documentary is to present subjects in such a way as to accentuate the fact that the camera and the crew are inevitable intrusions that alter any situation they enter."³³

I *New Documentary* ställer sig Bruzzi inte bara i polemik mot ett flertal antagna dokumentärfilmsteoretiska konventioner utan understryker även med tydlighet att

³¹ Bill Nichols. *Introduction to Documentary*. (2:a utg.). Bloomington: Indiana University Press, 2010. S. xiiiif.

³² *Ibid.* S. 151.

³³ Stella Bruzzi. *New Documentary*. (2:a utg.). Abingdon/New York: Routledge, 2006. S. 190.

dokumentärfilmspubliken består av aktivt tänkande individer med analytisk förmåga och ett rationellt förhållningssätt till dokumentära representationer:

The underpinning idea [...] is that the pact between documentary, reality and the documentary spectator is far more straightforward than many theorists have made out; that a documentary will never be reality nor will it erase or invalidate that reality by being representational. Furthermore the spectator is not in need of signposts and inverted commas to understand that a documentary is a negotiation between reality on the one hand and image, interpretation and bias on the other.³⁴

Med detta som grundläggande förutsättning undersöker Bruzzi performativitet i, och performativa aspekter av, dokumentärfilm. Medan Bill Nichols förhåller sig reserverad till performativitet så är Bruzzi istället positivt inställd till performativa element. Nichols menar att subjektivitet snarast är en påtvingad övertygelse i motsats till en fristående sanning,³⁵ och sammankopplar dessutom, något okänsligt, performativitet med en specifik typ av dokumentärfilm som representerar under- och missrepresenterade individer och grupper.³⁶ Även om Nichols delvis får rätt i detta fall eftersom ett flertal av de dokumentärfilmer som valts för denna undersökning kan sägas representera under- och missrepresenterade individer och grupper, så kommer en sådan sammankoppling nära att decimera det performativa subjektet till ett performativt objekt. Bruzzi menar istället att:

the performative documentary [...] – whether built around the intrusive presence of the filmmaker or self-conscious performances of its subjects – is the enactment of the notion that a documentary only comes into being as it is performed, that although its factual basis (or document) can pre-date any recording or representation of it, the film itself is necessarily performative because it is given meaning by the interaction between performance and reality.³⁷

Bruzzi berör här en viktig poäng för denna undersökning. Hon sammanlänkar inte bara performativitet med filmskaparen och subjektet, utan även med själva dokumentärfilmen och den dokumentärfilmskapande processen.

En annan teoretiker som i likhet med Bruzzi arbetat för att förnya och vidga de teoretiska gränserna för dokumentärfilm är Michael Renov. I *The Subject of Documentary* ställer Renov det dokumentära subjektet, subjektivitet, självbiografen och

³⁴ Bruzzi. S. 6.

³⁵ Nichols. S. 81.

³⁶ Ibid. S. 205.

³⁷ Bruzzi. S. 186.

konstruktionen av jaget genom dokumentärfilmskapande i fokus. Han håller sig ständigt nära subjektivitet och objektivitet i en historisk kontext. Från positivismens framtågande under artonhundratalets andra hälft, med tydligt fokus på det objektiva som faktiskt, neutralt och därmed pålitligt,³⁸ via strömningar som pendlat mellan subjektivitet och objektivitet som norm för dokumentärfilm, som Dziga Vertovs *Mannen med filmkameran* och Kino-Pravda,³⁹ John Grierson och uppfattningen om dokumentären som medel för att skapa upplysta och bildade medborgare i samhället,⁴⁰ Direct Cinemas idealiserat osynliga filmskapare och Cinéma Vérités medvetet provokativa kamera,⁴¹ för att slutligen landa i nutiden. Renov sammanfattar den subjektiva dokumentärfilmens framsteg de senaste decennierna som en motreaktion till bland annat sensationsjournalistiska reportage som utger sig för att vara objektiva och möjligheten till digital bildmanipulation; tillsammans har dessa enligt Renov underminerat tron på trovärdigt objektiv framställning.⁴²

En intressant reflektion Renov gör gällande subjektivitet kan sammankopplas med liminalitet. Renov ser "subjectivity as a site of instability—flux, drift, perpetual revision—rather than coherence."⁴³ Vad Renov talar om är liminalitet, om än inte direkt uttalat, och att subjektivitet är ett liminalt tillstånd, i ständig förändring, ständigt på väg.

Gällande självbiografi gör Renov ingen distinktion mellan dagboken, essän och självbiografen, utan väljer istället att försöka nå fram till vad de har gemensamt; att de är dedikerade till jaget, och väljer istället att kalla det för det självbiografiska ("the *autobiographical*"), "a writing practice that couples a documentary impulse—an outward gaze upon the world—with an equally forceful reflex of self-interrogation."⁴⁴ Vad Renov inte sammankopplar resonemanget med i just det sammanhanget är dokumentärfilmskaparens roll. Där kommer distinktionen mellan det biografiska och det självbiografiska in.

Vår egen biografi, vad andra kan berätta om våra liv, är dels beroende av vilken kontakt vi haft med andra och dels beroende av faktiska uppgifter som finns registrerade i offentliga handlingar. Det enda sättet att påverka vår biografi är genom våra självbiografiska framställningar av jaget; vad vi väljer att berätta eller undanhålla i mötet med andra. Subjektet i en dokumentärfilm skriver på så sätt sin egen självbiografi

³⁸ Renov. S. 173.

³⁹ Ibid. S. xviii.

⁴⁰ Ibid. S. 97.

⁴¹ Ibid. S. xxv.

⁴² Ibid. S. xvii.

⁴³ Ibid. S. 110.

⁴⁴ Ibid. S. 105f.

i processen medan dokumentärfilmaren skriver subjektets biografi utifrån egna reflektioner, det filmade materialet och subjektets självbiografi. Den performativa filmskaparen, som blir både subjekt och filmskapare kan endast skriva självbiografi men har i högre grad kontroll över konstruktionen av det dokumenterade jaget.

3. Dokumentärfilmskapande som liminal process

I detta kapitel analyseras den dokumentärfilmskapande processen och representationer av jaget med en kombination av liminalitet och dokumentärfilmsteori som verktyg. Främst utgår analyserna från performativa aspekter och representationer av och skapandet av subjektet/jaget utifrån biografiska, självbiografiska och familjeetnografiska aspekter.

3.1. Dokumentärfilmskapande

Två av de källor som redogjorts för ovan är av särskilt intresse för att demonstrera hur den dokumentärfilmsskapande processen kan likställas med liminalitet. Victor Turners redogörelse för filmmanusets roll i fiktionsfilm och Stella Bruzzis redogörelse för hur dokumentärfilm skapas i det performativa mötet mellan subjekt och kamera.

Turner framhåller att underhållning som gör mer än bara underhåller, som explicit eller implicit kommenterar sin sociala kontext, är en metakommentar.⁴⁵ Det är fullt applicerbart på fiktionsfilm, men det är främst dokumentärfilmens kärna; den är en metakommentar om sin egen sociala kontext. Även om Turner talar om filmmanuset och fiktionsfilm kan en jämförelse med dokumentärfilm göras baserat på de skillnader som finns mellan fiktionsfilm och icke-fiktionsfilm. Filmmanuset blir till i en skapande process när det valda materialet utvecklas, blir en färdig produkt, men är inte i sig *den* färdiga produkten.⁴⁶ Baserat på filmmanuset dras ett enormt maskineri igång där ekonomiska aspekter är en grundläggande förutsättning, aktörer, både framför och bakom kameran, kopplas till arbetet, scheman utvecklas och inspelningsplatser bestäms; alla dessa aspekter har inverkan på filmmanuset och hur det representeras i den färdiga

⁴⁵ Turner. *From Ritual to Theatre*. S. 107.

⁴⁶ Turner. *The Anthropology of Performance*. S.31.

produkten: filmen.⁴⁷ Skillnaden mellan fiktionsfilm och icke-fiktionsfilm är mest uppenbar i manusstadiet. Baserad på ett manus med dialog och anvisningar om vad som ska ske och när det ska ske kan resultatet endast bli fiktion. Dokumentärfilm kan därmed inte baseras på ett manus utformat som fiktionsfilmsmanuset. Den kan utgå ifrån ett subjekt, en idé eller ett koncept men där aktörerna i fiktionsfilm styrs av manusets dialog agerar istället icke-aktörer utan manus. Den del av filmskapande som manuset står för i fiktionsfilm sker därmed i, eller rättare sagt är inkorporerad i, den filmande processen, i mötet mellan subjekt och kamera, ”as it is being performed”.⁴⁸

Om filmmanuset är i ett liminalt tillstånd så är dokumentärfilmens motsvarighet, den filmande processen, ett motsvarande liminalt tillstånd. Manusets roll är att transformeras från ett medium, det skrivna ordet, till ett annat: rörliga bilder och ljud. Denna transformation innebär att vad manuset var i sin skrivna (preliminala) form lämnas, det transformeras under filmandets gång och inkorporeras i den färdiga (postliminala) produkten. Det transformerande mellanstadiet, filmandet, är alltså ett liminalt tillstånd. Överfört till dokumentärfilmsskapande blir processen att filma på samma sätt ett liminalt tillstånd, men kanske i än högre grad. I fiktionsfilmskapandet är det manuset som transformeras medan det i dokumentärfilmsskapandet är själva den filmande processen som utgör ett liminalt tillstånd. I avsaknad av ett styrande manus blir narrativet till i den filmande processen och det är först i efterarbetet som materialet får den motsvarighet till form som manuset kan ge fiktionsfilm redan från början. För dokumentärfilm sker inte någon transformation av dialog och anvisningar, utan snarare en tillblivelse. Det preliminala tillståndet motsvaras av de subjekt, den idé eller det koncept som initierar filmandet. Utan styrande manus utgör själva akten att filma, den dokumentärfilmsskapande processen och mötet mellan subjekt och kamera, det liminala tillståndet för att slutligen bli till en färdig, postliminal produkt.

Stella Bruzzi har en liknande utgångspunkt och menar att den performativa dokumentären ”is ephemeral, fluid and in an unstable state of redefinition and change.”⁴⁹ Utgångspunkten för läsningen av vad Bruzzi menar är att dokumentärfilmen är i ett ständigt föränderligt flöde just för att den inte är manusstyrd, utan blir till under filmandet. Bruzzi framhåller även de reflexiva aspekter av den performativa dokumentärfilmen som demonstrerar, snarare än maskerar produktionen, dokumentär-

⁴⁷ Turner. *The Anthropology of Performance*. S.31.

⁴⁸ Bruzzi. S. 186.

⁴⁹ Ibid. S. 189.

filmskapandet.⁵⁰ Vad en sådan utgångspunkt för dokumentärfilmskapande demonstrerar och illustrerar är metakommentaren om den liminala processen, sitt eget tillblivande.

3.2. Jaget – det performativa subjektet och den performativa dokumentärfilmskaparen

Om man ser performativitet som en naturlig del av människans vardag kan begreppet avdramatiseras och nedtonas. När vi interagerar med andra blir vi medvetna om vår roll i interaktionen och vi agerar när vi interagerar. Det betyder inte nödvändigtvis att vi gör ett spektakel av oss själva, men vi blir på ett eller annat sätt självmedvetna och medvetna om vår roll i interaktionen. Ser man performativitet som en förstärkt interaktion, oavsett grad av distans från det performativa subjektets personliga jag – det kan vara att tala inför publik, ståuppkomik, att ha ett performativt alter ego, att spela en roll – så inser man hur performativitet inte bara berör konstnärliga uttryck, utan även handlingen att vara sig själv och i olika grad även att agera sig själv. Interaktion och performativitet handlar om att agera och *reagera* på interaktion.

Att agera innebär också att utföra en akt. Arnold van Gennep talade om liminala tillstånd som ständigt närvarande i vårt sociala liv, om hur vi ständigt förändras i vårt agerande sedan vi genomgått rituella processer som förändrat vår position och utgångspunkt. Som citerats ovan illustrerade van Gennep den sociala, agerande och interagerande processen som: ”to act and to cease, to wait and rest, and then to begin acting again, but in a different way.”⁵¹ I detta finns en av länkarna mellan det performativa subjektet, som agerar/*reagerar* på interaktion med kameran, och liminalitet. En annan av länkarna är skapandet av jaget genom kamerans närvaro; som ovan nämnts subjektets självbiografi, vad subjektet väljer att berätta och undanhålla, och vad filmskaparen väljer att berätta genom sitt material. Detta sammankopplar filmskaparens skapande av biografi och subjektets skapande av självbiografi med den performativa dokumentärfilmens tillblivelseprocess som Stella Bruzzi ovan kallade för ett flytande tillstånd av ständig omdefinition och förändring.⁵² De befinner sig i ett liminalt tillstånd på väg att bli till i den filmande/performativa stunden.

De dokumentärfilmer som analyseras i denna undersökning kan delas in i tre kategorier: Biografi, självbiografi och familjeetnografi. För de två första kategorierna,

⁵⁰ Bruzzi. S. 187.

⁵¹ Gennep. S. 189f.

⁵² Bruzzi. S. 189.

biografi och självbiografi, har premisserna redogjorts för ovan. Familjeetnografi är något som Michael Renov diskuterar i *The Subject of Documentary* som en förlängning av självbiografen; etnografi för att det representerar ett samhälle i miniatyr: familjen.⁵³ Som redogjorts för ovan har Bourdieus habitus lästs som övergripande strukturer inom en kultur, ett land, en region, en familj.⁵⁴ Familjen ingår alltså enligt Bourdieus tanke som en miniatyrrepresentation av habitus och Renovs definition av den familje-etnografiska dokumentärfilmen följer samma tanke: “domestic ethnography as an extension of autobiography, a pas de deux of self and other. It is discursively unstable. If it tells us about cultures and societies [...] it does so only in miniature.”⁵⁵ En intressant reflektion som Renov gör i samband med den familjeetnografiska dokumentärfilmen är hur subjektskapet skiftar fokus. ”Domestic ethnography offers up the maker and her subject locked in a family embrace; indeed [...] subject/object positions are at times reversed.”⁵⁶ Detta gäller i synnerhet för två av de valda dokumentärfilmerna: *I Shot My Love* och *Capturing the Friedmans* men även till viss del *För dig naken* och *En vanlig fucking människa* trots att de nedan omnämns som biografier. Gemensamt för samtliga filmer är att de rör sig i gränslandet och sällan är entydigt familjeetnografiska, biografiska eller självbiografiska.

3.2.1. Familjeetnografi

I *I Shot My Love* är det alltid regissören Tomer Heyman som håller kameran. Den är ständigt närvarande och ibland påträngande för de filmade subjekten, hans mor och pojkvän. Men även om kameran inte vänds direkt mot Tomer, så vrider subjekten ändå fokus till Tomer själv och de ifrågasätter varför han alltid finns bakom kameran i deras samvaro: är den en sköld mot omgivningen, en distans till verkligheten? Det är när kameran är närvarande vid känsliga ögonblick som subjekten upplever den som mest besvärande och Tomer tvingas rannsaka sig själv och får själv finna sig i att bli gjord till ett subjekt av subjekten framför kameran. Det är detta skifte i subjektskap som utgör de familjeetnografiska elementen i *I Shot My Love*. Tomer Heyman är ett exempel på filmskaparen som använder kameran som en förlängning av jaget, använder den som ett performativt element i vardagen då både han själv och den övriga familjen ständigt lever med kameran närvarande, som en del av honom själv, av jaget. Kamerans närvaro

⁵³ Renov. S. 229.

⁵⁴ Bourdieu. S. 60-66.

⁵⁵ Renov. S. 229.

⁵⁶ Ibid. S. 229.

tillför därmed ett performativt element i familjens vardag, en självmedvetenhet hos subjekten som agerar/reagerar på kamerans närvaro.

I *Capturing the Friedmans* är det främst de egna familjefilmerna som utgör de familjeetnografiska elementen och det är också då som dokumentärfilmen blir som mest intim och närgående. Familjefilmerna är inte filmade i akt att bli dokumentärfilm, utan till synes till en början mest för nöjes skull för att senare, efter polisens första husrannsakan, bli ett försök att förstå vad som händer med familjen medan idyllen rasar samman. Utan dessa familjeetnografiska element med skiftande subjektskap mellan familjemedlemmarna hade *Capturing the Friedmans* lätt kunnat bli ett reportage, men i och med att dessa element finns med finns också de subjektiva och performativa aspekterna med. I likhet med familjen i *I Shot My Love* agerar/reagerar subjekten på interaktion med kameran och denna framtvungade performativa aspekt motsvarar ett liminalt tillstånd som varar så länge kameran filmar.

3.2.2. Biografi

För dig naken närmar sig familjeetnografi då den har familjeetnografiska element, men är i detta sammanhang snarare en biografi. Regissören Sara Broos är Lars Lerins guddotter och har känt honom hela sitt liv. De familjeetnografiska elementen består av att den närstående relation Broos och Lerin har och den familj Lerin bildar med Manoel. Men undantaget några direkta frågor Lerin ställer till Broos och som hon besvarar så skiftar inte subjektskapet till filmskaparen och inte heller skiftar det tydliga fokuset från Lars Lerins personliga resa. Dokumentärfilmen är istället en biografi med ett performativt subjekt som ständigt kommunicerar och berättar sina känslor, uttrycker sin egen känslomässiga självbiografi, inför den kamera Sara Broos håller i. Allt inramat av Broos berättarröst som redogör för sina personliga intryck och minnen av att ha vuxit upp nära Lerin.

Både *En vanlig fucking människa* och *Hugo och Rosa* är biografier med explicita självbiografiska element. I *Hugo och Rosa* följer regissören Bengt Jägerskog det gamla syskonparet Hugo och Rosa under ett decennium. Han följer dem i vardagen i barndomshemmet de levte i hela sina liv. Kameran har en uppenbar effekt på framförallt Rosa som läser upp självbiografiska dikter och sånger hon skrivit. Rosa musicerar för, och interagerar med, kameran på ett tydligt performativt sätt. *En vanlig fucking människa* dokumenterar Sams resa mot att bli den han alltid känt han är inuti. Regissören Malin Björkman-Widell följer Sam under sista året på gymnasiet, fram till

studenten. Biografin som regissören skapar består av regissörens filmade material, familjefilmer och Sams egen videodagbok. De performativa elementen finns främst i familjefilmerna och videodagboken där Sam tydligt interagerar med kameran. I dessa skriver även Sam sin självbiografi. I en av familjefilmerna läser Sam upp en självbiografisk text han skrivit som tolvåring där han berättar om sitt liv i fel kropp fram till dess. Inslagen av videodagbok utgör istället lägesrapporter från Sam om vad som hänt sedan senaste inlägget och har därför en annan form, men båda utgör de performativa självbiografiska inslag. Åter igen består de performativa inslagen av interaktionen med, och närvaron av, kameran som subjektet agerar/reagerar på och inför, och åter igen är det denna performativitet som motsvarar ett liminalt tillstånd som varar så länge kameran filmar.

3.2.3. Självbiografi

Pervert Park är olik de övriga dokumentärfilmerna på så sätt att den dokumenterar ett helt miniatyrsamhälle, eller ett *communitas* som existerar på gränsen till samhället. Man kunde även säga att det i dubbel bemärkelse existerar exakt på vad Jacques Derrida kallar *dynamis*; den laddade gränslinjen mellan å ena sidan struktur/habitus och interstruktur/fält och å andra sidan struktur/habitus, interstruktur/fält och antistruktur/*communitas*. När det gäller de individuella biografiska inslagen rör det sig snarare om självbiografi. De intervjuade invånarna i samhället berättar själva för kameran om sina liv, straff och sin pågående rehabilitering.

Mer tydligt självbiografiska är dokumentärfilmerna *Ångrarna* och *Ingen ko på isen*; den förra inramat i ett biografiskt format och den senare explicit eftersom det är filmskaparen själv som dokumenterar sitt eget jag. *Ångrarna* är en reflexiv dokumentärfilm och därigenom performativ i sig i och med att den ger viss uppmärksamhet åt själva produktionen, produktionsarbetare och bitvis synlig regissör. Frånsett enstaka inslag av individuella intervjuer mellan regissören, Marcus Lindeen, och Orlando och Mikael där regissören ställer frågor och interagerar med subjekten från bakom kameran så utgör filmen till största del mötet mellan Orlando och Mikael som berättar sitt livs historia för varandra.

Ingen ko på isen är den tydligast självbiografiska av de valda dokumentärfilmerna. Eloy Domínguez Serén dokumenterar sig själv i mötet med Sverige och det svenska, men agerar även den performativa filmskaparen som vänder kameran mot sig själv. Filmen är otvivelaktigt helt i linje med Michael Renovs ovan citerade definition av vad

han kallar det självbiografiska; en dokumentär impuls, en blick ut mot omvärlden, blandad med en lika stark undersökning av jaget.⁵⁷ *Ingen ko på isen* är även tydligt reflexiv. En dokumentärfilm som dokumenterar filmskaparen själv blir per automatik en metakommentar till såväl den dokumentärfilmskapande processen som den sociala kontexten. De tydligast performativa inslagen finns i de stunder Domínguez Serén vänder kameran mot sig själv och talar framför kameran, när han filmar sig själv när han arbetar, när han packar inför ännu en flytt, eller studerar det svenska språket. Dokumentärfilmen visar även hur filmskaparen ger subjekt regi och gör omtagningar och rör sig därför ibland på gränlandet mellan vad som är fiktion och icke-fiktion. Det finns likheter med Tomer Heymans *I Shot My Love* i relation till den ständigt närvarande och kommunicerande filmskaparen, men medan Heyman dokumenterar subjekten i sin omgivning med endast ett fåtal glimtar av honom själv, med kameran i hand, reflekterad i speglar, så är Domínguez Serén sitt eget subjekt. Det gör *Ingen ko på isen* till en tydligt subjektiv, performativ dokumentärfilm om integration där både subjektet/filmskaparen, ämnet för filmen och den filmskapande processen befinner sig i ett liminalt tillstånd; vad Renov kallade ”instability—flux, drift, perpetual revision—rather than coherence.”⁵⁸

Gemensamt för biografi och självbiografi är att filmskapare och subjekt agerar subjektivt, utifrån sin egen uppfattning och utifrån sin egen position i processen. Den biografi som filmskaparen skriver är inte nödvändigtvis i linje med subjektets egen uppfattning om sin självbiografi. Filmskaparen som gör en biografi skapar en subjektiv bild av personen medan subjektet skapar ett subjektivt jag. Den subjektiva processen att skapa biografi/självbiografi i dokumentärfilm är en liminal process eftersom det sker i ett performativt tillstånd; som Stella Bruzzi citerats ovan, för att upprepa än en gång: “the performative documentary [...] – whether built around the intrusive presence of the filmmaker or self-conscious performances of its subjects – is the enactment of the notion that a documentary only comes into being as it is performed”.⁵⁹

⁵⁷ Renov. S. 105f.

⁵⁸ Ibid. 110f.

⁵⁹ Bruzzi. S. 186.

4. Tema som representation av liminalitet

I detta kapitel behandlas teman som finns i de dokumentärfilmer som valts för undersökningen. Det rör sig om teman som var och en representerar liminala och/eller permanent liminala tillstånd: Transsexualism, könsdysfori och sexualitet, rehabilitering och integration. De är liminala tillstånd för att de på ett tydligt sätt föregåtts av ett preliminalt tillstånd, en utgångspunkt, och är på väg mot ett mål, ett postliminalt tillstånd. När det postliminala målet hindras av inom eller utomstående krafter blir de permanent liminala. Verktyg för analys är främst liminalitetsbegreppet utifrån de aspekter som redogjorts för ovan i forskningsöversikten.

4.1. Transsexualism, könsdysfori och sexualitet

Transsexualism är ett permanent tillstånd av upplevelsen att tillhöra ett annat kön än vad individen biologiskt tilldelats; känslan att vara född i fel kropp. Sam i *En vanlig fucking människa* läser upp sin självbiografi som tolvåring och berättar att han vetat sedan han var fem år gammal att han inte ville vara flicka, utan pojke. När dokumentärfilmen spelas in går Sam sista året på gymnasiet, han är som vilken tonårig kille som helst och har fått manliga identitetshandlingar. Trots detta är han ändå mitt i en pågående process, en liminal process, på flera plan. Identitet och könstillhörighet har varit självklara för Sam, men inte alltid lika självklara för omgivningen. På det sättet är både Sams egen process att bli sitt mentala kön och hans förhållande till omgivningen liminala tillstånd, men de liminala processer han genomgått och genomgår består också av permanenta liminala tillstånd. Han är beroende av könskorrigering, medicinskt genom regelbundna hormonbehandlingar hela livet och en eventuell framtida kirurgisk korrigering. Ovanpå dessa liminala processer som Sam genomgår på grund av sin transsexualism så pågår de universella liminala tillstånden att finna sin identitet och övergången från barn till vuxen. Transsexualism är ett liminalt tillstånd för att det har en utgångspunkt som föregått det liminala transitionstillståndet och ett transformerande mål.⁶⁰ Som jämförelse är transvestism, att periodvis använda ett annat köns könsuttryck, inte ett permanent tillstånd och därför inte liminalitet, utan liminoiditet; det är en lek

⁶⁰ Gennepe. S. 11.

med könsidentitet som inte strävar efter permanent transformation utan är ett tillfälligt uttryck.⁶¹

Orlando och Mikael i *Ångrarna* har båda genomgått medicinsk och kirurgisk könskorrigering, men ångrat sig. De har båda genomgått reverserande könskorrigering och återfått manlig identitet. De har båda levt i liminala tillstånd, genomgått transformation och nått det avsedda postliminala tillståndet, bara för att finna sig i ett nytt liminalt tillstånd. Det rör sig om en process som varken Arnold van Gennep eller Victor Turner dokumenterat; den liminala ritens tur och retur. För Mikael har processen inneburit att slutligen finna sin identitet, men för Orlando, som fortfarande inte har en tydlig könsidentitet, rör det sig snarare om ett permanent liminalt tillstånd av könsdysfori. Som Árpád Szokolczai redogjort för har individen fastnat i det liminala tillståndet och kan inte uppnå ett mål.⁶²

I *Capturing the Friedmans* och *Pervert Park* är det istället förbjuden/olaglig sexualitet och sexuell drift som utgör det liminala tillståndet. Att inte agera utifrån sin sexualitet och sexuella drift försätter individen i ett tillstånd av permanent liminalitet. Att agera utifrån dessa drifter, att söka sig ur permanent liminalitet, att slutföra den liminala processen, har skadliga effekter på individen, individens offer och närstående. Som resultat uppnås de två följande liminala tillstånden för individen som agerat på sina drifter; rehabilitering i form av fängelsestraff och därefter integration i form av återetablering som samhällsmedborgare. För individens offer, rehabilitering i form av bearbeta vad de utsatts för och integration i form av att lära sig leva med vad de utsatts för. För att sammankoppla detta med de sociologiska och filosofiska aspekter av liminalitet som redogjorts för ovan så har förövaren som brutit mot lagen skapat ett kaos, en anti-struktur, ett eget laglöst community, genom att inte följa de lagar och strukturer som existerar i habitus struktur och fältens interstruktur. Förövaren har levt på gränsen, dynamiskt, mellan systemets vilja och förutsättningar och sin egen subjektiva vilja och förutsättning och som subjekt i systemet valt att agera *mot* systemet.

4.2. Rehabilitering

Till temat rehabilitering räknas här rehabilitering inom kriminalvård under fängelsestraff och social rehabilitering efter missbruk och psykisk ohälsa som liminala tillstånd

⁶¹ Turner. *From Ritual to Theatre*. S.32f, 53ff.

⁶² Szokolczai. S. 220.

och processer. Rehabilitering motsvarar tillstånd som eftersträvar att individen åter ska kunna fungera i samhällets strukturer efter habilitering. Det innebär på ett eller annat sätt att individens tillstånd föregåtts av ett strukturerat preliminärt tillstånd som brutits av ett kaosartat, liminalt tillstånd. Rehabiliteringen avser vägleda till ett postliminärt strukturerat mål, men är samtidigt permanent liminala eftersom rehabilitering ofta handlar om att lära sig leva *med* istället för *i* det som individen rehabiliterats från.

Fängelsestraff handlar om straff som resultat av agerande mot samhällets lagar och strukturer. Som redogjorts för ovan utgör dessa handlingar i detta sammanhang om sexuella övergrepp som de representeras i *Capturing the Friedmans* och *Pervert Park*. De individer som delar med sig av sina självbiografier i *Pervert Park* har samtliga avtjänat sina fängelsestraff och är bosatta i ett transitboende som mellanstation mellan straff och integration i samhället. De diskuteras därför närmare nedan under integration.

I *Capturing the Friedmans* döms Arnold Friedman och sonen Jesse Friedman till fängelsestraff. Arnold för det bevisliga brottet av inköp och innehav av barnpornografi och både Arnold och Jesse för påstådda sexuella övergrepp mot ett flertal minderåriga som ska ha skett i Friedmans hem. Genomgående är *Capturing the Friedmans* ett ambivalent projekt. Frågan om skuld och oskuld är uppenbar genom hela dokumentärfilmen. Eftersom filmen har en sådan ambivalent hållning representerar den i sig ett liminalt tillstånd; som Victor Turner citerats ovan: "during the [...] liminal period, the state of the [...] subject [...] is ambiguous".⁶³ Det är en dokumentärfilm som undersöker utan att finna svar. Gemensamt för både *Capturing the Friedmans* och *Pervert Park* är att fängelsestraffet utgör ett liminalt tillstånd men samtidigt en del av ett permanent liminalt tillstånd som uppstått på grund av brottets natur. Sommaren 2013 publicerades en artikel i *The New York Times*, "Reinvestigating the Friedmans" av Peter Applebome, där artikelförfattaren uppmärksammat att regissören, Andrew Jarecki, fortsatt sin undersökning av fallet och att "the ambiguity of the film reflected what he knew at the time."⁶⁴ I artikeln framgår också att vittnen som tidigare vittnat mot Arnold och Jesse Friedman i efterhand tagit tillbaka sina vittnesmål. Arnold Friedman tog sitt liv i fängelset 1995 efter att ha avtjänat åtta år av sitt straff, men Jesse Friedman avtjänade sitt straff och har varit fri sedan 2001.⁶⁵ Oavsett graden av skuld eller oskuld är Jesse Friedman i ett permanent liminalt tillstånd i förhållande till samhället, som ovan

⁶³ Turner. *The Forest of Symbols*. S. 94.

⁶⁴ Peter Applebome. "Reinvestigating the Friedmans". *The New York Times*. 15 juni, 2013. <http://www.nytimes.com/2013/06/16/nyregion/reinvestigating-the-friedmans.html> (Hämtad 2016-01-07).

⁶⁵ Ibid.

nämnts, på grund av brottet han fällts förs natur men även på grund av exponeringen via dokumentärfilmen.

I *I Shot My Love* finns istället offret till förövaren. Filmskaparens pojkvän, Andreas, berättar om sexuella övergrepp han utsatts för efter att ha berättat för en präst om sin sexuella dragning till män. Förövaren fångade i detta fall upp ett offer i en redan ambivalent och utsatt position. Andreas försöker förklara för Tomer att övergreppen inte bara är en berättelse för Tomer att se ur perspektivet att samla på berättelser som skapande och kreativ individ, utan en verklig del av honom som i tvåsamheten även blir en del av Tomers liv. Övergreppen har skapat ett permanent liminalt tillstånd för Andreas för att de inte bara är ett kaostillstånd i individens livsstruktur den stund de sker, utan är en fortgående permanent del av honom. Andreas ambivalens till sin sexualitet är även den ett permanent liminalt tillstånd då den är en naturlig del av honom och hans och Tomers samliv, men samtidigt orsaken till övergreppen och dessutom hans första sexuella upplevelse. Sådana upplevelser är permanenta. De kan bara rehabiliteras till att bli hanterbara för offret på liknade, men långt ifrån samma, sätt som ett missbruk efter rehabilitering inte är botat, men missbrukaren har verktyg att leva *med* istället för *i* sitt missbruk.

För dig naken är inte bara en dokumentering av Lars Lerins sökande efter kärlek, utan även en berättelse om att resa från hembygden till världen utanför och återvända och att leva med psykisk ohälsa och missbruk. Lerin berättar fritt och öppenhjärtligt om sitt identitetssökande, om att växa upp utan att passa in i det omgivande samhällets struktur och om flykt undan sina problem som bara skapade större problem. Kombinationen av psykisk ohälsa och missbruk av alkohol och tabletter kulminerar till slut och leder till rehabilitering. Det rör sig om kombinationer av liminalitet och permanent liminalitet. Att lämna hembygden i akt och mening att hitta sin identitet bara för att hitta den senare i återvändandet till hembygden efter rehabilitering och accepterandet av sina problem är en liminal resa med en preliminal utgångspunkt och ett postliminal mål samtidigt som Lerins psykiska ohälsa och missbruk är permanenta liminala tillstånd för att de, som ovan nämnts, är tillstånd individen efter rehabilitering lever *med* istället för *i* och att leva *med* är inte detsamma som att leva *utan*.

Att rehabiliteras handlar inte bara om att ge individen de nödvändiga verktygen att leva med det som rehabiliterats från, utan handlar även om att åter fungera i det omgivande samhällets strukturer, att integreras.

4.3. Integration

Integration handlar i detta fall om individers roll i omgivande strukturer; individens anpassning och omgivningens acceptans. Eloy Domínguez Seréns självbiografiska dokumentärfilm *Ingen ko på isen* handlar om hur filmskaparens inte bara möter, utan även närmar sig Sverige och det svenska och i processen känner sig komma längre bort från sin tidigare identitet och de han varit nära innan flytten. I det fallet uppstår ett nytt liminalt tillstånd på väg mot ett postliminalt integrerat mål. Transitionsprocessen, Victor Turner definierade liminalitet som ”the phenomena and process of mid-transition”⁶⁶, att integreras blir att i viss mån förändras, transformeras för att integreras. Turner menade också att detta fenomen exponerar de grundläggande byggstenar kulturella strukturer vilar på, att, överfört till frågan om kulturell integration i detta fall, vi måste stiga ut ur en struktur för att stiga in i en annan struktur.⁶⁷ Den ambivalens Domínguez Serén påtalar, som uppstår i förhållande till sin tidigare identitet och de han varit närstående innan integrationen i Sverige, speglar fenomenet att det postliminala tillståndet integration leder till ett ambivalent liminalt tillstånd i förhållande till den struktur individen stigit ur för att kunna stiga in i en annan struktur. Detta visar på liminalitets nära sammankoppling till strukturer.

Både *För dig naken* och *I Shot My Love* berör integrationsfrågor. Både Manoel i *För dig naken* och Andreas i *I Shot My Love* flyttar till andra länder för kärleken; Manoel från Brasilien till Sverige och Andreas från Tyskland till Israel. Till skillnad från *Ingen ko på isen* som tydligast tematiserar integration så är integration något som endast berörs sekundärt i *För dig naken*, men något mer ingående i *I Shot My Love*. Perspektivet är ur Tomers mors synvinkel. Hon ifrågasätter förhållandets stabilitet baserat på Tomers och Andreas olika kulturella bakgrund, men främst ur perspektivet att Andreas integrerats i Tomers fält; att de bor i Tomers hemland, omgivna av Tomers kultur, språk, vänner och närstående. Vad hon påpekar är det liminala tillstånd förhållandet är i till följd av det liminala tillstånd Andreas befinner sig i som immigrant i processen att integreras i den nya strukturen.

I *Hugo och Rosa* handlar det istället om en strukturs förändring; det svenska samhällets strukturella förändring och utveckling under nittonhundratalet. Hugo och Rosa har levt hela sina liv på samma sätt som när de växte upp i början av

⁶⁶ Turner. *The Forest of Symbols*. S. 94.

⁶⁷ Ibid. S. 94.

nittonhundratalet, utan moderniteter som elektricitet. Det är först under den tioåriga filmningsprocessen som syskonen får elektriskt ljus och sedermera möter det förändrade omgivande samhället när de tvingas flytta från föräldrahemmet till ett äldreboende. I detta fall handlar det om liminala tillstånd, inte som ovan i Eloy Domínguez Seréns och Andreas fall, till följd av anpassningen från en struktur till en annan, utan från en interstruktur till en annan. För Hugo och Rosa, men tydligast för Rosa, representerar livet i barndomshemmet en trygg välbekant struktur och äldreboendet en kaosartad liminal anti-struktur, trots att de båda är del av samma övergripande samhällsstruktur.

Tveklöst rör det sig istället om permanent liminalitet för de frigivna sexförbrytarna i *Pervert Park* som bor i Florida Justice Transitions trailer park i USA. I likhet med Jessie Friedman, som redogjorts för ovan, är det brottens natur som hindrar integration i det omgivande samhället. De får inte bo närmare än trehundra meter från platser där barn uppehåller sig, vilket bland annat inkluderar skolor, lekplatser och kyrkor samt att de hamnar i ett offentligt register.⁶⁸ De är därmed även skyldiga att, för det offentliga registrets skull, meddela aktuell adress de bor på och även skyldiga att delge arbetsgivare vad de straffats för. De befinner sig därför i ett tillstånd av permanent liminalitet i förhållande till samhället eftersom straffet på så sätt aldrig blir avtjänat, utan är delvis fortgående hela deras liv. I Florida Justice Transitions trailer park lever de tillsammans i en form av *communitas*, ett miniatyrsamhälle för de som lever under samma permanent liminala förutsättningar. *Communitas* för att det utgörs av individer i ett liminalt tillstånd och för att det representerar en form av anti-struktur eftersom individerna hindras från att fullt integreras i den omgivande samhällsstrukturen med samma fri- och rättigheter som andra och därmed uppnå ett postliminalt mål. Samtidigt är de låsta i samhällsstrukturen med hårdare restriktioner än andra individer. Deras position blir därför snarast dynamisk, "neither outside nor inside."⁶⁹ På gränslinjen mellan struktur/ habitus, interstruktur/fält och anti-struktur/*communitas*.

⁶⁸ Caroline Stenbäck. "De vill ändra synen på sexbrottslingar." *Skånska dagbladet*. 12 november, 2014. <http://www.skd.se/2014/11/12/de-vill-andra-synen-pa-sexbrottslingar/> (Hämtad 2016-01-02).

⁶⁹ Derrida. S. 5.

5. Sammanfattning

Vetenskapliga teorier, liksom individer och grupper, blir till, skapas, genomgår transitionsperioder och transformeras, utvecklas. Vad Arnold van Gennep skrev om individen, samhället och liminalitet, som citerades i forskningsöversikten ovan, kan omtolkas att handla om den enskilda teorin och vetenskapen.⁷⁰ Den enskilda teorin kan återfinnas i olika vetenskaper och sektioner av vetenskaper. Den kan i olika perioder upptas i olika områden och dess form och förutsättningar förändras. Dess användningsområden och applikation kan även förändras över tid och framför allt är den i ständig utveckling. Teorier som motbevisats eller inte längre används hamnar i ett tillstånd av permanent liminalitet eller blir liminoida, det vill säga de kan marginaliseras eller läsas som kuriosa. Liminalitet ligger därför lika mycket i vetenskapliga teories natur som i individens eller gruppens.

Liminalitet handlar om förståelsen av processer, men kanske främst om synliggörande av liminala fenomen och processer. Forskningsarbete är i sig en liminal process; liksom Arnolds van Genneps rituella process har den en preliminal utgångspunkt och ett postliminalt mål.⁷¹ Själva arbetsprocessen sker i det liminala mellanstadiet representerat av ett kaosartat tillstånd innan resultatet uppnåtts och värderats. Överfört till filmvetenskap, som redogjorts för ovan, handlar det även om förståelsen av den filmskapande processen som liminal process och akten att se den färdiga filmen som liminoid upplevelse. Det rör sig om fenomen som finns där men som liminalitetsbegreppet belyser på ett tydligt sätt och ur en annan vinkel.

Som ovan visats kan konceptet liminalitet belysa aspekter av filmskapande som kanske i sig upplevs som naturliga och självklara, men ur ett nytt perspektiv med konceptet som verktyg; filmmanusets roll i fiktionfilm och den filmande processen i dokumentärfilmskapande. Filmvetenskap, i detta fall främst ur perspektivet dokumentärfilm, kan berikas genom att konceptet liminalitet förmår bidra med ett annat perspektiv, en annan dimension, till förståelsen av förutsättningar för dokumentärfilmskapande som unik process och även, som redogjorts för ovan, skillnader mellan fiktionfilmskapande och dokumentärfilmskapande.

Förhållningssätt som Bill Nichols till autenticitet i dokumentärfilm, där litet eller inget utrymme ges till subjektivitet och performativitet och där autenticitet vilar på

⁷⁰ Gennep. S. 189f.

⁷¹ Ibid. S. 11.

konventioner,⁷² är att förpassa dokumentärfilm till ett tillstånd av permanent liminalitet, med andra ord att hindra genrens utveckling och att begränsa vad som är en autentisk dokumentärfilm och vad en dokumentärfilm kan och bör vara genom att exkludera filmer som är subjektiva och/eller performativa. Det skifte i fokus som skett i globaliseringens och internets kölvatten, från landet/befolkningen/gruppen till individen speglas i de dokumentärfilmer som valts för denna undersökning. De är dokumentärfilmer som handlar om individen och individens roll i de omgivande strukturerna och de består av explicita subjektiva och performativa element.

Genom forskare och teoretiker som Stella Bruzzi och Michael Renov kan istället vetenskapen öppnas för att inkludera denna typ av subjektiva representationer av individen och individens roll i de omgivande strukturerna. Som Bruzzi citerats ovan: ”a documentary will never be reality nor will it erase or invalidate that reality by being representational.”⁷³ Ett sådant kritiskt förhållningssätt till idealiseringen av autenticitet och representationer av objektiv verklighet är att ge en positiv representation av Arnold van Genneps liminala rit: ”preliminal (rites of separation), liminal (rites of transition) och postliminal (rites of incorporation).”⁷⁴ Det är en process i vilken teoribildningen *separerar* från idealiseringen av autenticitet och representationer av objektiv verklighet, genomgår ett *transitionsstadie*, för att *transformeras* till att inkludera dokumentärfilmer som speglar samhället utifrån individuella, subjektiva och performativa perspektiv. Renovs redogörelse för subjektivitet och objektivitet i historisk kontext visar på ämnets liminala process, hur strömningar pendlat mellan objektivitet och subjektivitet, men också att objektivitet kan vara påstådd objektivitet och att med tekniska framsteg kommer möjligheten till allt skickligare teknisk manipulation av filmat material.⁷⁵ Har inte uttalad subjektivitet därmed lika högt sanningsanspråk som objektivitet, eftersom objektivitet alltid innehåller ett mått av explicit eller implicit subjektivitet? Vad teoretiker som Stella Bruzzi, Michael Renov och andra som har liknande utgångspunkt bidrar till är att bryta en permanent liminalitet genom att starta en ny liminal process, det vill säga genomförandet istället för hindrandet av ämnets utveckling.

Inledningsvis ställdes två frågeställningar: Hur kan begreppet liminalitet sammankopplas med dokumentärfilmskapande som process och filmskapares val av teman i

⁷² Nichols. S. xiiif.

⁷³ Bruzzi. S. 6.

⁷⁴ Gennep. S.11

⁷⁵ Renov. S. xvii.

dokumentärfilm och vad bidrar denna sammankoppling till? Och vad kan en sådan sammankoppling tillföra aktuell dokumentärfilmforskning och dokumentärfilmsteori?

Med utgångspunkt i Victor Turners sammankoppling av liminalitet och filmmanusets roll i fiktionsfilmskapande har jag försökt visa på skillnader mellan den skapande processen i fiktionsfilm och dokumentärfilm. I frånvaro av manus med färdiga angivelser om dialog och vad subjektet ska göra och när blir det istället dokumentärfilmens motsvarighet som utgör den liminala processen; själva akten att filma materialet. Men också att det dokumentära subjektet, även i brist på manus och utan att spela en annan karaktär än sig själv som i fiktionsfilm, oundvikligen agerar performativt i kamerans närvaro och att akten att filma såväl som akten att bli filmad därför representerar liminala tillstånd. I akten att filma blir dokumentärfilmen till likväl som subjektets jag genom dokumentärfilmskaparens skrivande av biografi och subjektets skrivande av självbiografi under processens gång. Dokumentärfilmer med fokus på individen genomgår därför en skapandeprocess där flera lager och dimensioner av liminalitet pågår samtidigt.

Vad det gäller val av teman har undersökningen begränsats till just den typ av dokumentärfilm som sätter individen i fokus, filmer som när de kommenterar den omgivande kulturen och samhällets strukturer gör det ur individens perspektiv. Filmerna kommenterar därför det objektiva genom det subjektiva. Samtliga dokumentärfilmer har jag även försökt visa tematiserar liminala eller permanenta liminala processer och tillstånd. Ur ett vidare perspektiv har jag även försökt visa att liminalitet ständigt finns omkring oss och att vi alla genomgår perioder av liminala tillstånd som i bästa fall leder till positiv förändring, men som ibland även kan leda till permanent liminalitet och marginalisering.

Eftersom alla individer lever med och i liminalitet är det oundvikligt att dokumentärfilmer som har individen i fokus tematiserar liminalitet. Konceptet är därmed ett universellt koncept som när det används som verktyg belyser ett mönster i de kulturella, sociala och samhällsliga strukturer vi lever i. Mönstret består av övergångsprocesser som leder till transformation; från en roll i den omgivande strukturen till en annan. Det handlar om individens anpassning och omgivningens acceptans för att det postliminala målet ska uppnås. Genom att använda mig av, och kombinera, Bourdieus teori om samhället som bestående av habitus och fält, Turners *communitas* och Derridas dynamis har jag försökt måla upp en bild av hur de omgivande strukturerna ser ut med strukturer, interstrukturer, anti-strukturer och den laddade gränsen mellan dessa,

dynamis. Detta för att visa att liminalitet inte bara gäller personliga, individuella tillstånd och processer utan även är starkt sammanlänkat till hur vår omgivning är strukturerad.

Genom att konceptet liminalitet på ett tydligt sätt visar på mönster, tillstånd och processer i våra liv och i vår omgivning har det en förmåga att göra abstrakta fenomen tydliga på ett enkelt sätt. Liminalitetsbegreppet är därför ett verktyg och en lins att se på och förstå omgivningen. I kombination med aktuella dokumentärfilmsteorier med fokus på den dokumentärfilmskapande processen, individen, subjektet, skapandet av jaget och performativitet kan konceptet liminalitet användas som lins att se dessa fenomen genom. Och slutligen blir också liminalitetsbegreppet ett inte minst viktigt och användbart verktyg för forskning i, och studier av, dokumentärfilm generellt, som ju oundvikligen på ett eller annat sätt representerar den omgivande verkligheten.

6. Källförteckning

Litteratur

Bourdieu, Pierre. ”Men vem skapade skaparna?” I *Texter om de intellektuella* (övers. Rosengren, M). Stockholm/Stehag: Brutus Östlings förlag/Symposium, 1992.

Bruzzi, Stella. *New Documentary*. (2:a utg.). London/New York: Routledge, 2006.

Dinesen, Isak. ”Sorrow Acre”. I *Winter’s Tales*. New York: Random House, 1942. S. 245-285.

Gennep, Arnold van. *The Rites of Passage – A Classical Study of Cultural Celebrations*. (1909). (övers. Vizedom, Monika B. och Caffee, Gabrielle L.). Chicago: Chicago University Press, 1960.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. (2:a utg.). Bloomington: Indiana University Press, 2010.

Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Szakolczai, Árpád. *Reflexive Historical Sociology*. London/New York: Routledge, 2000.

Turner, Victor W. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

Turner, Victor W. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

Turner, Victor W. *The Forest of Symbols*. New York: Cornell University Press, 1967.

Turner, Victor W. *The Ritual Process*. (1969). London/New Brunswick: Aldine Transaction, 2008.

Artiklar

Applebome, Peter. ”Reinvesigating the Friedmans”. *The New York Times*. 15 juni, 2013. <http://www.nytimes.com/2013/06/16/nyregion/reinvestigating-the-friedmans.html> (Hämtad 2016-01-07).

Stenbäck, Caroline. ”De vill ändra synen på sexbrottslingar”. *Skånska dagbladet*. 12 november, 2014. <http://www.skd.se/2014/11/12/de-vill-andra-synen-pa-sexbrottslingar/> (Hämtad 2016-01-02).

Nätresurser

Derrida, Jacques. "Otobiographies". I *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. (övers. Kamul, Peggy). New York: Schocken Books, 1985. <http://www.scribd.com/doc/57141073/The-Ear-of-the-Other-Derrida#scribd> [2015-12-29].

Filmer

Capturing the Friedmans Produktionsbolag: HBO Documentary, Notorious Pictures. Land: USA. Produktionsår: 2003. Regi: Andrew Jarecki. Producent: Andrew Jarecki, Marc Smerling. Foto: Adolfo Doring. Ljud: Marlena Grzaslewicz, Bruce Kitzmeyer, Ira Spiegel. Redigering: Richard Hankin. Originalmusik: Andrea Morricone. Medverkande: Arnold Friedman, Elaine Friedman, David Friedman m.fl.

En vanlig fucking människa. Produktionsbolag: SVT. Land: Sverige. Produktionsår: 2015. Regi: Malin Björkman-Widell. Producent: Malin Björkman-Widell. Foto: Tobias Höiem-Flyckt, Niklas Forshell, Camilla Skagerström, Markus Lindgren, Lars Schön, Amy Foote. Ljud: Hans Barkman. Redigering: Margareta Lagerqvist och Johan Bjerkner. Medverkande: Sam, Denise, Camilla (efternamn okända) m.fl.

För dig naken. Produktionsbolag: Alma Film, Östra Ämtervik. Land: Sverige. Produktionsår: 2012. Regi: Sara Broos. Producent: Sara Broos. Foto: Sara Broos. Ljud: Anders Nyström. Redigering: Sara Broos. Medverkande: Lars Lerin, Manoel Marques m.fl.

Hugo och Rosa Produktionsbolag: Land: Sverige. Produktionsår: 2002. Producent: Bengt Jägerskog. Regi: Bengt Jägerskog. Foto: Bengt Jägerskog. Ljud: Bengt Jägerskog, Arne Svärd. Redigering: Micke Engström. Medverkande: Hugo Bergqvist, Rosa Bergqvist m.fl.

I Shot My Love. Produktionsbolag: Heyman Brothers Film, Lichtblick Film, WDR, ARTE. Land: Israel, Tyskland. Produktionsår: 2009. Regi: Tomer Heymann. Producent: Barak Heymann, Tomer Heymann, Carl-Ludwig Rettinger, Sabine Rollberg. Foto: Tomer Heyman. Ljud: Tomer Heymann, Idan Rawet. Redigering: Ido Mochrik. Medverkande: Tomer Heymann, Zvi Heymann, Wieland Speck.

Ingen ko på isen Land: Sverige, Spanien. Produktionsår: 2015. Producent: Eloy Domínguez Serén. Regi: Eloy Domínguez Serén. Foto: Bengt Jägerskog. Ljud: Bengt Jägerskog, Arne Svärd. Redigering: Eloy Domínguez Serén. Medverkande: Eloy Domínguez Serén, Fathia Mohidin, Harriet Stenis, Javier Rueda m.fl.

Pervert Park. Produktionsbolag: Final Cut for Real, De Andra. Land: Danmark, Sverige. Produktionsår: 2014. Producent: Frida Barkfors och Anne Köhncke. Regi: Frida Barkfors och Lasse Barkfors. Foto: Lasse Barkfors. Ljud: Frida Barkfors och Frank Mølgaard Knudsen. Redigering: Lasse Barkfors och Signe Rebekka Kaufmann. Originalmusik: Julian Winding. Medverkande: William Fuery, Tracy Hutchinson, James Broderick, Don Sweeney m.fl.

Ångrarna Produktionsbolag: Atmo Media Network, Stockholm. Land: Sverige.
Produktionsår: 2010. Producent: Kristina Åberg. Regi: Marcus Lindeen. Foto: Erik
Persson, Andréas Lennartsson. Redigering: Kristin Grundström, Marinella Angusti.
Originalmusik: Martin Willert. Medverkande: Orlando Fagin, Mikael Johansson.