

**Rytm, närvaro och bildens tillblivelse: *Den sommaren* (Göran Hugo Olsson, 2017) och *Grey Gardens* (David och Albert Maysles, Ellen Hovde, Muffie Meyer och Susan Froemke, 1976)**

Av Malin Wahlberg

Intro – *Den sommaren* är en film om en film som aldrig blev av (men det ursprungliga initiativet till en film 1972 resulterade fyra år senare i ett annat filmprojekt som blev den filmhistoriska klassikern, *Grey Gardens*. Trots alla uppenbara olikheter mellan team Olssons kompilationsfilm från 2017 och Albert och David Maysles film från 1976, finns det en annan gemensam nämnare än själva bildmotivet: De gestaltade och framklippta scenerna i *Grey Gardens* och *Den sommaren* förmedlar den energi och intensiva närvaro som bara kan uppstå i ett förälskat tillstånd. I *Grey Gardens* handlar förälskelsen om den mellan Little Edie och kameran, eller Little Edie och den bekräftelse som närvaron av bröderna Maysles, kameran och filminspelningen tycks ge henne och mamman Edith Bouvier Beale. I *Den sommaren* förmedlas energin mellan Lee och Peter Beard, mellan Lee och hennes känsloband till släktingarna och till en svunnen barndomsmiljö; men också den mellan team Olsson och kärleken till arkivmaterialet, till en mytomspunnen tid, till Andy Warhol och de ikonografiska två Edies.

*Den sommaren* gestaltar ett unikt möte med de inspelningsbilder som blev kvar från det ursprungliga filmprojektet, och hur de väcker minnen för den berömda fotografen Peter Beard och Lee Radziwill (Jackie Kennedy's syster och släkting till Edith och Edie Bouvier Beale). Resultatet är som jag ser det en inspirerande metafilm om hur bilder blir till och om dokumentärfilmen som en möjlig allegori över historia, minne och glömska.

Förbisedda, aldrig tidigare förevisade filmfragment återupplivas och tonsätts med fokus på bildskaparens kreativa process och det dokumentära motivets spektakulära och undflyende uttryck över tid, och bortom den enskilda filmens framklippta berättelse. *Den sommaren* återanvänder och orkestrerar fotografier och filmbilder från de allra första inspelningsdagarna med Big and Little Edie på *Grey Gardens*, som blev av tack vare Lees initiativ och att hon tog dit Peter Beard och hans vänner. Hennes ursprungsidé var att intervjua sin faster Edith för att frammana kära minnen av sina barndomssomrar. Filmen *Den sommaren* överbryggas mellan då och nu, genom att låta dagens åldrande Peter och Lee minnas den sommaren 1972 när de träffades i Grekland, senare samma år i Montauk och därefter under de inspirerande besöken hos hennes släktingar på Grey Gardens; det märkliga huset, det spektakulära förfallet, säckarna med kattskit i källaren, katterna, tvättbjörnarna och alla öppnade kattmatburkar. En magisk aspekt med dokumentär kompositionestetik är hur olika tidlager och minnesbilder kan gestaltas reflexivt, så att åskådaren både blir uppmärksam på bildens tillblivelse och på hur dess innebörd även förändras över tid. En inre, imaginär aspekt av minnesarbete uppstår när man filmar en person som återupplever ett sammanhang just genom en annan bild eller arkivsekvens. Efter det inledande avsnittet i *Den sommaren* när Göran filmar Peter Beard som bläddrar genom sitt livsverk och (med ohöjd stolthet) gör besökaren uppmärksam på såväl personer och sammanhang som extra lyckade aspekter av hans egna fotografier. Senare, till den första arkivsekvensen, som visar semesterbilder från Grekland, hörs Peter Beards röst på ljudspåret, hur han drar ett djupt andetag och uppenbarligen känslösamt säger: ”Oh my God, that’s Lee!” (man ser den ständigt leende Lee ladda en 16mm-kamera). Filmens övergripande minne är minnet av en sommarromans mellan Peter och Lee, som också talar från ett tillbakablickande nu i början av filmen. Det är en film om kärlek, om kärlek till Studio 54-sammanhanget, Andy Warhol (Jonas Mekas nämns också) och, som jag ser det, en kärleksförklaring till filmminnet av Big and Little Edie.

**Kompilationsfilmen som dokumentärt stiluttryck** påminner oss alltid särskilt tydligt om filmens möjligheter som minnesteknologi och arkivkonst ('cinema is an art of the archive' som Philip Rosen träffande uttryckt det). Över tid blir fotografier, filmbilder, videosekvenser och inspelat ljud (oavsett genre och stil) ett slags dokument över sin egen produktionshistoria och tiden för inspelningsögonblicket. Att återanvända filmsekvenser, mediematerial och att filma och ljudsätta fotografier är att tillskriva bilden en funktion både som representation och arkivminne. (PPT Jonas Mekas, Göran Hugo Olssons tidigare filmer, andra kompilationsfilmer som Citizen Schein (Maud Nycander, Jannike Åhlund, Kersti Grunditz Brennan, 2017 – eller Ingrid Rybergs *En armé av älskande* (2018))

Märkligt förresten hur just det kreativa arbetet vid klippbordet genom filmhistorien reducerats till regissörens visioner och underordnat beskrivningar av filmfoto eller skådespelarinsatser. Men intressant hur just kompilationsfilmen understryker (och delvis synliggör) principerna för hur klippning och ljudredigeringen villkorar filmens tids-rumsliga formbarhet och möjliga effekter vad gäller relationen mellan filmbild och affekt. [PPT **Bazins hyllning** till Myriam Borsoutsky och klippningen av *Bullfight* (1951)].

Mitt perspektiv på klippning utgår från **filmens tillblivelse i mötet med publiken**. Jag är intresserad av åskådarens upplevelse kan triggas av en specifik estetik, och hur vi förhåller oss känslomässigt och intellektuellt till olika former av filmiskt tilltal. Jag är framförallt intresserad av komplexiteten i själva formuttrycket, hur de olika ljud- och bildmässiga aspekterna samverkar och även det mer svårgripbara som de nyanser och skiftningar som verkar bortom berättelsestrukturer och ord i en film. Vad i filmen fångar vår uppmärksamhet och varför? Och hur kan film gestalta nya oväntade sätt att se eller ett inkännande sätt att lyssna? Hur kan film även mediekritiskt uppmärksamma stilkonventioner och betrakta den asymmetriska relationen mellan subjekten bakom och framför kameran, något som till

exempel *Den sommaren* gör i förhållande till de arkivsekvenser som filmen använder och medvetet låter oss betrakta.

I klassisk filmteori är klippningen upphöjd som det helt centrala elementet och avancerade praktiken där filmens övergripande rytm realiseras. Det är till exempel fascinerande, och fortfarande på många sätt relevant, att ta del av 1920-talets idéer om 'cinematografisk musik' och åskådarens 'tonala förståelse av visuella kompositioner' i förhållande till stumfilmens berättelser och den experimentella filmens lek med tex den moderna storstadsmiljöns kaotiska intryck och ljudeffekter. [PPT Dulac] Filmskaparen Germaine Dulac gjorde fantastiska filmer med titlar som 'Arabesque' eller 'Thèmes et variations' och det intressanta i hennes texter är att hon betonar filmens motsvarigheter till de känslomässiga upplevelser som musiken frammanar.

Sergei Eisenstein hade som bekant svårt att frikoppla rytm från mer didaktisk meningsproduktion, men han var också väldigt engagerad i frågan om hur avgörande klippningen är för publikens känslomässiga respons. Han arbetade målmedvetet för, inte bara för att påverka, utan att t.o.m organisera åskådarens känslor – det optimala är 'när filmens puls sammanfaller med åskådarens hjärtslag'.

\*Varför **Den sommaren** gjorde så starkt intryck på mig var sättet den – med en helt annan estetik och ett annat perspektiv – fick mig att minnas och titta närmare på *Grey Gardens* av David Maysles och Albert Maysles. **Mästerligt klippt av Ellen Hovde och Muffie Meyer (producent var även Susan Froemke)**. Intressant hur *Den sommaren* tycks strukturera materialet med en blinkning till klippningen av *Grey Gardens* – där finns en scen 27 minuter in i filmen där Lee samtalar med sin faster Big Edie och frågar henne om hon, 'Al och Dave – alltså Albert och David Maysles – får komma upp och titta på utsikten från balkongen'. Så

Maysles-bröderna var anlitate för Lees projekt? (Nyfiken blir jag på vad som hände sedan, varför det sedermera blev Maysles-brödernas projekt??)

Men en anledning varför jag just väljer att gå i dialog med både *Den sommaren* och *Grey Gardens* är ju för att uppmärksamma det självklara, att klippningen är precis lika central för *Grey Gardens* som för kompilationsfilmen, men att resultatet förstås blir väldigt annorlunda. Jag fascineras över hur de dröjande sekvenserna och långa scenerna med Big och Little Edie förmedlas som utmätta scener i ett övergripande filmiskt skeende (utan handling). Hur de framstår som starka, unika personligheter och samtidigt i förhållande till deras relation och till katterna och den speciella atmosfären i det förfallna huset. I flera av filmens scener blir det dessutom Big Edies gälla rop på dottern (från ett annat rum, eller ett annat våningsplan) som fulländar den bitvis klaustrofobiska upplevelsen man som åskådare får av huset och kvinnornas återkommande hänvisningar till gångna tider.

Ett väldigt tydligt tema i filmen handlar om social klass, om två kvinnor som lever det förflutnas överklassdrömmar. Trots att de är fattiga och har stått under akut hot om vräkning, värnar de sin släkthistoria och en självidentifikation som sångerska (Edith), dansös (Little Edie) och den här filmens självklara stjärnor. **(PPT Grey Gardens #1)** Referenser till det förflutna i form av fotografier, målningar eller grammofonskivor möjliggör inom de framklippta scenerna en möjlig, liksom nästan sömnlös övergång mellan inre och yttre verklighet. Detta är en både berättarmässig och psykologiska dimension av filmen som också fulländas av en medveten (och ibland slumpmässig) planläggning av mise-en-scène. **Visa klipp Grey Gardens #1.**

### ***Grey Gardens* – Direct cinema från teori till praktik**

Stilmässigt har Maysles film *Grey Gardens* gått till filmhistorien som kontroversiellt personporträtt av de excentriska släktingarna till Jackie Kennedy, Edith och Edie Bouvier Beale. Trots att det är fattiga och trakasseras av myndigheterna upprätthåller de en aura av

amerikansk överklass och håller sig märkligt nog fortfarande med en trädgårdsmästare – detta blir till en intressant allegorisk nivå av hur klassfrågan representeras i Maysles film. I övrigt har filmen blivit ett skolboksexempel för filmstudenter då den både exemplifierar den dokumentära stilriktningen 'Direkt Cinema' samtidigt som den bryter mot de viktigaste principerna för denna dokumentära estetik. Generationer av filmstudenter har diskuterat, och ägnat sig fortfarande åt att debattera, huruvida de två Edies blir exploaterade eller hur de tvärtom medagerar i scener de själva dikterar villkoren för. Filmen har förknippats med camp-estetik och performativitet, med subversiv direct address och hur filmteamets direkta och indirekta närvaro i många scener bidrar till att uppmärksamma bildens konstruktion och blickriktningarnas dynamik.

**PPT, Direct cinema II:** 1960 brukar anges som den historiska startpunkten för Direct Cinema (obs! Lite förvirrande att amerikanska författare och filmskapare även omnämner de anglosaxiska exemplen med termen 'verité' – men de avser då det amerikanska sammanhanget. Det var 1960 som Leacock, Pennebaker, Maysles och Drew gjorde filmen **Primary**. Typiskt för direct cinema är att det omfattande filmmaterialet är inspelat under ett specifikt skeende, tex en valkampanj i detta fallet senator John F. Kennedy och senator Hubert Humphrey. Filmen vill skildra spelet bakom kulisserna, men återger även vad åskådaren upplever som helt spontana möten med människor. Privata situationer blandas med professionella sammanhang där huvudpersonerna agerar i sina officiella roller. Den klassiska scenen när Kennedy ses gå genom folkhavet var egentligen omöjlig att realisera i synkroniserad ljudbild. Det var Drew som skötte bandspelaren och Leacock som höll i kameran. Typiskt för Direct cinema är att ingen av dem syns i bild, att det inte finns någon pålagd berättarröst eller pålagd musik. Ljud-bilden synkroniseras sömlöst i efterhand och ger på så vis filmens revolutionerande närvarokänsla.

Såväl 16mm-kameror som 35mm-kameror blev mer lätthanterliga. Med ny ljudutrustning från 1958 kunde filmen komma närmare idén om 'autentiska vittnesmål', att filmen direkt kunde registrera sociala aktörer i direkt tilltal, de kunde tala med sina egna röster. Den pålagda berättarrösten skulle tonas ned, filmsekvenserna skulle 'tala för sig själva' och organiserades vid klippbordet där en berättelse mejslades fram i efterhand utifrån ett omfattande filmmaterial. Inspelningsituationen skulle tona ner kamerans och kamerateamets närvaro – subjekten skulle 'glömma bort' denna närvaro och en obruten kedja av händelser, människors samtal och naturliga interaktion skulle kunna representeras i mer obruten gestaltningen. Detta är kännetecknande framförallt för Direct Cinema och den brittiska motsvarigheten Free Cinema – men liksom *cinéma vérité* handlade det om en filmpraktik driven av ett engagerat fokus på sociala frågor och genomlysningen av maktstrukturer i samhället.

Så gjorde Frederick Wiseman filmer om institutioner, tex mentalsjukhuset i **Titicut Follies** eller skolsystemet i **High School**. Wiseman samtidigt en av de mest formmässigt radikala inom Direct Cinema. I dessa filmer används kameran förvisso som redskap för en deltagande observation, men det är genom de extremt långa, statiska tagningarna Wiseman tvingar åskådaren att se bortom invanda mönster.

Men, som **Grey Garden** så tydligt illustrerar – kameravinklar, agerande, interaktion med kamera-teamet, redigeringen av filmens tids-rum resulterar i en gestaltad berättelse, en dramaturgi, även utsmyckad med personliga iakttagelser, poetiska detaljer, ett filmiskt tillvaratagande av slumpens betydelse under inspelningsögonblicket – detta att scenen både är planlagd och spontan, både kontrollerad och utom kontroll....

Intressant med 'direct cinema' – liksom med alla filmestetiska orienteringar eller 'skolor' att det tenderar att vara ett motsägelsefullt förhållande mellan teorin om 'recording the real' och den faktiska 'forging the effect of authenticity'. Som Jean Rouch uttryckligen framhöll,

**'fiction is needed in order to penetrate the real'** – det är genom den filmiska gestaltningen som den autentiska gesten och det sociala sammanhanget framhävs (detta ligger förstås särskilt nära till hands för filmskapare bevärande i antropologisk film och naturfilm). Det är på klippbordet filmen finner sitt uttryck och det är in efterhand och just där i redigeringsarbetet som denna typ av filmberättelser finner sina *story lines*.

### **Grey Gardens #2: 'I'm ready for my close-up'.**

En inledande prolog-liknande sekvens etablerar kvinnorna, film-teamet och problemen med myndigheterna som plågat dem om fastighetens förfall. Kameran uppmärksammar det extrema hålet i väggen, katterna. Sedan kommer sekvensen med filmade nyhetssidor som rapporterar om den märkliga historien med Jackie Kennedys släktingar. Därefter är det som att filmen börjar om på nytt. David och Albert Maysles är närvarande från första stund. Deras röster hörs och Little Edie besvarar deras komplimanger för hennes outfit med att säga att David 'looks absolutely wonderful', att han 'has light blue on'. Little Edie hamnar sedan i fokus och hon understryker hur viktigt det är för henne att planera sin klädsel inför filmandet.

### **Visa klipp 2!**

Ilona Hongisto diskuterar denna sekvens mer ingående i den inspirerande boken **Soul of the Documentary. Framing, Expression, Ethics** Hon lyfter bland annat fram detta hur Little Edie, genomgående i de framklippta scenerna planerar, arrangerar eller korrigerar och kommenterar sina kläder, sina huvudbonader m spänne (tillverkade av vad som helst utom en ordinär sjal!), sitt smink. Tack vare klippningen får vi nästan intrycket att hon byter om flera gånger under dagen. Little Edie strävar dessutom hela tiden efter att hamna i närbild. Om inte kameran zoomar in på henne, söker hon kontakt med Al och flirtar samtidigt skämtsamt med honom. Detta, menar Hongisto, blir i *Grey Gardens* en blinkning till Gloria Swansons karaktär Norma Desmond i *Sunset Boulevard* (Billy Wilders film från 1950). Desmond har



förlorat sin stjärnstatus inom stumfilmen i och med ljudfilmens genombrott, men hon lever kvar i en fantasivärld där hon fortfarande är en hyllad stjärna. Mot slutet av filmen bestämmer hon sig för att lämna sitt rum och gå nedför trappan till, vad hon tänker är ett väntande filmteam. Så går hon ner, vänder sig mot kameran och säger dramatiskt: Mr. DeMille, I'm ready for my close-up now.' Likheten mellan Norma och Little Edie består i att deras agerande spränger gränserna för den vardagliga, trista miljön – kanske man tom skulle kunna beskriva det som att rollgestaltningen förvandlas till ett magiskt här och nu där det inte längre finns någon klar gräns mellan den yttre materiella verkligheten och den imaginära återupplevelsen av hennes sanna jag. Det är även detta som händer i scenen vi såg nyss när Edith sjunger duett med sitt yngre jag. *Grey Gardens* förvandlas till en scen där subjekten kan vara sig själva och i fallet med Little Edie är väl idealet för henne att vara en **Norma**.

***Grey Gardens #3:*** Maysles-brödernas närvaro i filmen. Kärleken och tilliten som visas dem och filmteamets kärlek till projektet och den kreativa processen. Filmprojektets beroende av samarbete och ömsesidig respekt och förtroende. Scenernas varaktighet! De högst påtagliga inslagen av **interaktivitet** bakom och framför kameran – som åskådare påminns man om att vänskap kan födas ur konstruktivt samarbete, att deras gemensamma delade intresse för filmprojektet (trots att de har olika motiv och syften för sina insatser) utvecklas över tid och att det även gäller agerandet och medskapandet vad gäller mise-en-scène, motiv och de teman som behandlas. Urvalet och klippningen av sekvenserna resulterar i ett böljande narrativ (som följer tematiska spår, men utan given handling) som omväxlande visar scener där aktriserna agerar med sång eller dans och scener där, i synnerhet Little Edie, självironiskt hänvisar till just glappet mellan bilden av henne och hur hon upplever sig själv. **Visa Klipp 3!**

**Avslutning –**

Avslutningsvis är det även typiskt att Little Edie (1:12 min in i filmen) säger : 'It's very hard to keep the line between the past and the present' och här summerar hon verkligen det som också är så fascinerande med filmen *Grey Gardens*: Denna paradoxala, framklippta samexistens av nu och då, närvaro och frånvaro, intimitet och objektifiering, performativitet och voyeurism.

När jag ser *Den sommaren* upplever jag hur det geniala urvalet, iscensättningen och orkestreringen av filmsekvenser också aktualiserar liknande paradoxer. Det blir till exempel väldigt suggestivt och självreflexivt för filmen hur Per K Kirkegard och Göran Hugo Olsson placerar sekvensen där Little Edie allvarligt blickar in i kameran och understryker att man bör undvika att intressera sig för det förflutna...