

Gus Van Sants



Gus Van Sants film er befolket af narkomaner, trækkerdrengene og forbrydere. Men deres naive uskyld og hjertets renhed er de mest slående træk

af Dan Nissen

Ser man David Lynchs *Twin Peaks*-film - hvad der absolut ingen grund er til - får man en klar markør af hvordan depravation ser ud fra en amerikansk synsvinkel: Cigaretter, whiskey og nøgne pi'r - så er lillebyens underside udstillet. Og værre end et fyldt askebæger kan lysten og løssluppen dekadance vel knap blive.

I sine foreløbig tre spillefilm har Gus Van Sant gjort noget radikalt anderledes. Hvor Lynch skildrer depravationen fra middelklasseamerikanerens synsvinkel med en skrækblandet fascination, går Van Sant i sine film ud blandt trækkerdrengene, narkomaner og forbrydere - blandt det der normalt kaldes udskud og outsiders, der hvor forfaldet er en kendsgerning, en del af livet. Men resultatet er hverken sociale anklager eller moralske pegefingre, hver-

ken sentimentalt eller medlidende, advarende eller afskrækkende. Tværtimod tager Van Sant sine personer for pålydende og skildrer deres hverdag og liv med en poetisk naivitet, der både løfter personerne og historierne udover deres miljø og giver dem det kendetegn der forekommer det mest karakteristiske for Van Sant: uskyld.

Hans personer kan leve deres liv i den mest nådesløse elendighed, den mest elendige slum hvor de stjæler

uskyldige outsiders

eller sælger deres krop for penge. Men de færdes i denne verden som engle, der tværs gennem det der normalt opfattes som elendighed bevarer en sjælens renhed.

Rødderne

Gus Van Sants egen baggrund er ellers klart indenfor det etablerede samfunds rammer. Som søn af en vellaftet executive i modebranchen er han vokset op i New Yorks mon-dæne forstæder, for senere at flytte til Portland, hvor han stadig bor og hvor hans film udspiller sig. I begyndelsen af 70'erne studerede han på Rhode Island School of Design, hvor han bl.a. mødte David Byrne og andre fra Talking Heads. Ligesom det er tilfældet med David Lynch, har hans interesse bevæget sig fra maleri til film og han bevægede sig i de år i omegnen af Warhol og Velvet Underground som Byrne-folkene designede plade covers for. Men hvor Warhols som søn af polske arbejderklasse immigranter fascineredes af modeverdenen, glamour og berømmelse, så fandt middelklasseafkommet Van Sant sig fascineret af outsiders, af de unge, sårbare og naive omflakkere, med hvem han nok har følt et valgslægtskab i en fælles fremmedfølelse.

Efter studierne på Rhode Island blev det til lidt arbejde med film som assistent for Ken Shapiro på dennes TV-satiriske *The Groove Tube* og et forsøg med en spillefilm: *Alice in Hollywood*, der aldrig er blevet færdig. Efter et job i reklamebranchen og kortfilmen *The Discipline of D.E.* baseret på en novelle af Burroughs - et af Van Sants forbilleder, der senere skulle få en rolle i *Drugstore Cowboy* - kom i 86 *Mala Noche* over en roman af en bøsseforfatter fra Portland.

Mala Noche

Van Sants første spillefilm blev præsenteret herhjemme på Gay & Lesbian Film Festival i 87. Med et budget på 25.000 \$ blev det bemærkel-

sesværdige resultat en tilsyneladende improviseret, men i sin rige, kornede sort-hvide tekstur uhyre smuk film om bossen Walt, der arbejder i en sprutforretning i et afrakket kvarter i Portland. Han forelsker sig vildt i den mexikanske knægt Juan og prøver på alle mulige måder at etablere et forhold til ham, men havner i stedet sammen med Juans ven Roberto, en anderledes hårdkogt banan, der udnytter den ganske naive Walt.

Det hele udspiller sig i natlige locations, i aldeles ufashionable kvarterer og med en hovedperson der mere ligner en af sine spritterkunder end den købmand han er. Og her har vi så allerede den Van Sant-figur man finder i de følgende film, en fyr der off screen fortæller afslappet humoristisk om sin besættelse, men i billedet ser ud som alt andet end besat: taler skødesløst henkastet og med en ironisk distance til sin egen besættelse.

Filmen slutter med en række iscenesatte postulerede amatøroptagelser af personerne. Det er et stilistisk

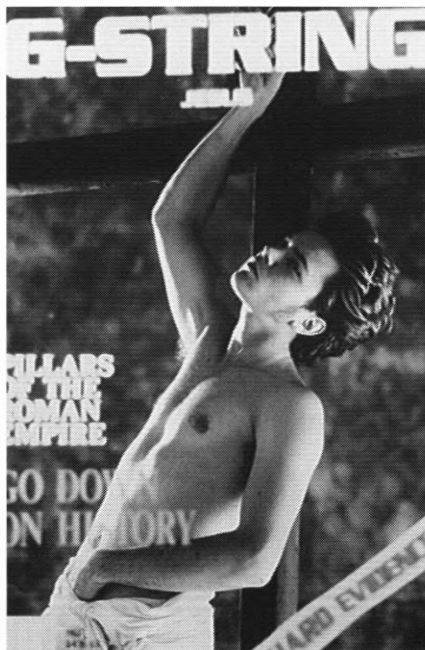
træk der igen dukker op i *My Own Private Idaho* i Mikes drømme. Og begge steder er det fremragende udtryk for Van Sants talent for at få det iscenesatte til at tage sig improviseret og spontant ud.

Bilen

Allerede i den første film får vi også introduceret et andet vigtigt element i Van Sants film: bilen. For Walt er bilen en nødvendighed. Han lever næsten i den og bruger den når han strejfer rundt i Portland øde nattegader på jagt efter sine længsels mål. Der er en munter ironi i, at han i stedet for Juan får Roberto - der smadrer hans bil.

Matt Dillon, der spiller hovedrollen som Bob i Van Sants næste film *Drugstore Cowboy* befinder sig på hele filmens nutidsplan i en bil: i en ambulance på vej til hospitalet efter af han er blevet skudt ned. Og i *My Own Private Idaho* står hovedpersonen Mike på en landevej i Idaho hvor han falder om i et narcoleptisk anfald. I filmens sidste billeder bliver han ligeledes i narcoleptisk tilstand slæbt ind i en bil. Mens Bobs historie fortælles af ham i bevidstløs tilstand, så kunne man opfatte *My Own Private Idaho* som Mikes narcoleptiske fantasi mens han ligger på landevejen. I sandhed en interessant narrativ konstruktion der kun er overgået i *Sunset Boulevard* hvor William Holden findes druknet i en svømmepøl - og off screen så fortæller hvordan han er havnet der.

Man kunne med en vis ret tale om road movies, film om rejsen som eksistensform for mennesker der ikke passer ind i det etablerede samfunds rammer. I *Drugstore Cowboy* er der fire outsiders, en gruppe diletantiske narkomaner og forbrydere der, helt karakteristisk for Van Sants univers, ikke er ejet et gran af anger over deres liv. 'I was a shameless full-time dope fiend', lyder Bobs off screen stemme, der også beretter, at han kan lide hele den livsform der følger med drugkulturen. Og det i en tid hvor Nancy Reagan lancerede



Side 6: River Phoenix & Keanu Reeves som Mike og Scott i *My Own Private Idaho*.

Herover: River Phoenix som Mike.

en kampagne om 'bare at sige nej' og hvor mediebilledet svømmede over med velbjergede yuppier og deres veltrimmede drømme-piger.

De fire er Matt Dillons Bob og hans kone Diane (Kelly Lynch) samt de to tumber Rick og Nadine, spillet af James Le Gros og Heather Graham. De fire turer rundt i Portland og Oregon, bryder ind i apoteker og hos praktiserende læger for at skaffe sig stoffer og lever et liv, der faktisk ikke er mere ophidsende end et banalt rutinearbejde. Dagligdagen er simpelthen at få stoffer for så at gå i coma. Det er et liv der gennemleves lige så uengageret og uinvolveret som fabriksarbejdet. Men alligevel får Van Sants i sin klipning signalet netop den hudløse følsomhed der karakteriserer den narkotiserede tilstand. Et nærbillede af en pære, en næsten smertelig lydlig syden fra glødetråden, koncentrerer opmærksomheden om detaljen der næsten eksploderer og fylder bevidstheden. Er målet med dette liv at skaffe næste fix, er det ikke meget forskelligt fra den fabriksdagligdag Bob til slut forsøger at vælge, hvor dagligdagen blot skal bruges til at reproducere dagligdagen: Det dødsens kedsomme rutinearbejde tjener til at reproducere det dødsens kedsomme rutinearbejde. Han kan holde sig i live gennem arbejdet. Men forskellen er også klar, for i sin nye dagligdag er Bob berøvet den hudløse oplevelsesintensitet, drug'en kunne give, det kick der fulgte med. Drugs er, som det siges i filmen, en nødvendighed for at være i stand bare at binde sine snørebånd om morgenen. Det er en handling der i sig rummer den velordnede trummerum der burde kunne gøre mennesker desperate. Van Sants personer har fundet deres vej ud af desperationen, der hos dem ligger under den overflade, der får dem til at fremstå som coole og hippe.

Savnet – og drømmen om nærvær

I *Mala Noche* er Walt på jagt efter Juan, Chicano trækkerdrengen. I *My Own Private Idaho* er det trækkerdrengen Mike og Scott, forholdet mellem dem og deres forhold til deres familien der er i centrum, mens Walt-figuren mest har mindelser om Bob, der er tegnet efter Shakespeares Falstaff.

Mike er narcoleptisk, dvs. at han under stress falder i en næsten be-

vidstløs søvn. Og stress-situationerne opstår oftest via erindringer om barndommen, når hændelser i nutiden udløser erindringer om forholdet til den mor der er forsvundet: hende, fantasiens barndomshjem og ægte eller indbildte erindringer om et varmt forhold dukker op konstant og filmen er formet som én lang søgen efter den forsvundne moder. Hans reelle baggrund er et trailer home og hans virkelige familiesituation bliver udlagt af den bror Mike og Scott opsøger og som måske er Mikes incestuøse far. Han ernærer sig i øvrigt ved at male idylliske familieopstillinger efter tilsendte postkort og har sit trailer home fyldt af idylliserede glarmesterkunst-familier. Moderen var, siger broderen/faderen, farlig for sine omgivelser, en uberegnelig størrelse som Mike ikke kunne bo sammen med. Derfor er han nærmest vokset op familieløs, som et barn af landevejen som han i allerførste billeder erklærer sig som en intim kender af. Han er et skræmt og forsømt barn - skræmt som den kanin han taler til i indledningen og som styrter væk, ligesom han selv styrter væk da en i øvrigt venlig politimand dukker op på landevejen i Idaho.

Der er noget dybt bevægende i hans regressiv længsel efter moderen og hans næsten asociale barnlige uskyld. På sin egen ubevidste måde er han også en poetisk visionær og en mytisk søgende sjæl der higer efter kærlighed. Og River Phoenix karakteriserer ham med en ægtefølt og -klingende indtrængende indlevelse. Man kunne sammenligne med Dustin Hoffmans portræt af den autistiske bror i *Rain Man* eller De Niros præstation i *Cape Fear*: begge glimrende præstationer, men netop præstationer. River Phoenix præsterer ikke, men er, overbevisende og ægte. To scener står centralt i denne sammenhæng: Nattebålet ved landevejen i Idaho, hvor Mike på sin egen halvkvædede måde erklærer Scott sin kærlighed og kryber ind til ham i samme position som han i drømme/fantasiensnittene søger ind til sin mor. Her kommer vi helt ind på livet af det forsømte barn. Den anden scene er mod slutningen, hvor Scott forelsker sig i den italienske Carmella og Mike ligger på sit værelse og hører deres elskov eller sidder ved bordet og ser deres kærlighed. Hans gestik med hånden gennem håret, blikket han ikke ved hvor han skal vende hen, den nervøst rastløse

forkrampede krop, alt signalerer den smerte der går dybt, det savn der er ved at blive større, den ensomhed der ingen lindring er for.

Scotts udgangspunkt er et ganske andet. Hvor Mikes bestræbelser går på at genfinde moderen, har Scott vendt sin far ryggen. Som søn af byens magtfulde og særdeles velhavende borgmester kunne han være et andet sted, men har valgt slummen og Bob som den selvvalgte 'psychodelic father'. Hvor Mike lever spontant og udelukkende på sine følelser, er Scott mere distanceret, fjernere, lidt på slumtur inden han, i sit 21. år vender tilbage til magten. Mike sælger sin krop, men vil gerne forære den væk for lidt varme, mens Scott kun dyrker sex for penge og ikke kan forestille sig kærlighed mellem mænd. Han bliver årsagen til sine to fædres død: Den kødelige far og Bob kan begge føle sig svigtet, og bliver begravet samtidig i en effektiv, men for demonstrativ kontrast, hvor Scott også promerer sin kone Carmella.

Filmene former sig som Mikes søgen efter moderen med Scott som hjælperen, der ender med at svigte: 'I fell in love. I'm sorry', siger han da han presser flybilletten og lidt penge i hånden på Mike for selv at drage af med sin Carmella. På den måde bliver det en road movie om en rejse fra Portland til Idaho og videre til Rom og retur. I filmens første billeder står han på den uendelige snorlige landevej i Idaho: Sort med et gult bånd på midten og uendelige gule kornmarker på begge sider. 'Jeg kender denne vej', siger han, der mener, at enhver vej er forskellig og har sit karakteristika. Den går sikkert rundt om hele jorden. Det er den vej han følger som navlestrengen til sin moder. Men han ender uden at have fundet hende og har i stedet kun fundet det liv han forlod for at finde moderen. Eller måske er hele historien en erindring i et narkoleptisk anfald. For i filmens sidste billeder finder vi Mike samme sted som i begyndelsen, finder ham på vej mod et anfald. I dyb bevidstløshed falder han om midt på landevejen. To biler stopper. Den første for at berøve ham hans pauvre ejendele, den anden haler ham indenbords: for at redde ham eller udnytte ham? På lydsiden høres America the Beautiful udsat for steel guitarens klagende vemodige lyd. Denne den mest patriotiske af amerikanske musikalske klenodier bruges i hvert fald én gang

til i filmen, nemlig da Scott besøger sin forstødte far, der sidder i rullestol. Han undrer sig bittert over sønnens afsporede udvikling. Scott krammer sin far og sammen med musikken hører vi hjertelyden - et opgør med den amerikanske familie og den amerikanske drøm? Den drøm Scott på det tidspunkt har vendt ryggen, for dog kun senere at genindtage sin plads som tronarving med den rette, smukke kvinde ved sin side. Lige så ironisk er brugen af Home on the Range til underlægning af de tre trækkerdrenges besøg hos den rige kvinde, der skal bruge tre unge drenge for at blive varmet op.

Der er blevet gjort meget ud af at Shakespeares Henrik IV er inspirationen og modellen bag filmen. Dele af filmen i hvert fald, idet Scott er formet over prins Hal og Bob over Falstaff, der også hos Shakespeare svigtes af prinsen, da denne indtager tronen efter sin fars død. Men de to scener der tydeligst ekkoer Shakespeare og sprogligt benytter sig delvist af hans klædedragt, er samtidig filmens svageste. Måske ikke som enkeltscener betragtet, men som elementer i den narrative helhed. For scenen hvor Bob og hans bande overfalder nogle drukne unge og selv overfalder af Mike og Scott, der senere afslører Bobs groteske løgnehistorie om drabelige kampe, der kun var en ynkelig flugt, er måske nok festlig og morsom, men forekommer uden indre sammenhæng med resten. De parallelle begravelser har også noget demonstrativt påpegende over sig, som ellers ligger fjernt fra den måde Van Sant udtrykker sig på. Her bliver klasseskellene og Scotts svigten trukket op med fede streger, hvor Van Sant ellers arbejder med det ganske upåpegende. Hvor han normalt er ganske uden fordømmelse af sine personer, bliver det her næsten demonstrativt en allegorisk scene om de to Amerika'er der skaber de spændinger der kan få samfundet til at revne.

Det er en ny akkord i Van Sants register. Mens vi i *Mala Noche* udelukkende er i slummet, og mens kvartetten i *Drugstore Cowboy* har unddraget sig middelklassenormalitetens selvgentagende trummerum, får vi i den nyeste film opstillet nogle sociale konflikter. Samtidig uddybes familie-tematikken. Den tragikomiske kvartet i *Drugstore Cowboy* fungerer som en slags alternativ familie, som hver enkelt netværk, komplet med autoritetsfigurer

og skaffedyr. Bob og Diana er forældrene, Rick og Nadine de ansvarsløse børn. Altså en selvvalgt familie. I *My Own Private Idaho* vælger Scott Bob som sin faderfigur, men vender tilbage til sin egentlige faderbestemte plads i det etablerede samfund, mens Mike, der knytter sig tæt til Scott, svigtes. Man kunne gå videre og påpege, at som Diane i *Drugstore Cowboy* får et 'incestuøst' forhold til 'sønnen' Rick efter at Bob forlader gruppen, således er Mike antydning et resultat af sin mors og brors incestuøse forhold.

Van Sant

Der er i Van Sants tilgang til sine personer en afvæbnende kærlighed, en direkte accept af de outsiders der befolker hans film. Hans filmsprog er direkte affødt af denne holdning. Med varme mættede farver fortæller han i de to seneste film sine slående usentimentale historier om ensomhed, mens han i den første arbejdede med det sort-hvide billedes grafiske kvaliteter. Hans billedverden er milevidt fra den rå realisme man ellers umiddelbart ville forbinde med hans emner og personer og er gennem farvebruken hævet til en anden sfære. Der arbejdes meget med de klare grund- og komplementærfarver. I *Drugstore Cowboy* smider Nadine sin katastrofale røde hat på sengen og skaber kaos som den overtroiske Bob havde forudset. I både denne film og den nye arbejdes der med blå, røde, gule farver, gerne neonlys, men altid mættede varme farver. Landevejen i Idaho er sort som få og med bragende gule marker og vejstriber. Mike er klædt i rød jakke og alle trækkerdrengene holder gerne til i en rødfarvet café hvor de udveksler historier, når de da ikke står på deres pladser ved det gule hus med neonlyset.

I sin fortællinger holder han de store og stærke følelser de handler om stangen med en tør understated humor. Tydeligst i *Mala Noche* hvor vi ikke får mulighed for at føle medlidenhed med Walt, den evigt søgende sjæl. Og nok er Mike skildret mere indefra og vor oplevelse af ham stærkere emotionel. Men der er selvfølgelig er egen ironi i at vejen - som alle veje - fører til Rom, og at Rom så er præcis som derhjemme: trækkerdreng, sove på gaden, og et hus der til forveksling ligner det han i sine fantasier har set som sit barndomshjem.

På trods af de store temaer Gus Van Sants film arbejder med, er de fortalt med en særegen lethed og synes at udstråle en umiddelbarhed der er milevidt fra den minutiøst beregnede Hollywood-film. Det er film der synes udsprunget af ren og pur glæde, selvom de behandler mennesker og emner der traditionelt ikke forbindes med disse størrelser. Han accepterer sine personer, som de accepterer deres liv og laster. Er det en illusionsløs verden filmene skildrer, er hans personer dog stadig drømmere. Og drømmene bliver ikke klædt af af en al- og bedrevindende fortæller, men bliver taget på ordet. Det er måske dette generelle træk, der er årsag til at de Shakespeare-, men især Orson Welles-inspirerede afsnit falder lidt til jorden: her mærker man en stilisering, et noget forkrampet forsøg på at putte historien ind i en anden histories spændetrøje med blankvers og Shakespeare-formuleringer. For det karakteristiske er ellers, at selvom rejsen næsten trygler om at blive tolket ind i en amerikansk tradition fra i hvert fald beat generationen med Jack Kerouacs roman som referenceramme, så er der i Van Sants film ikke den samme artikulerede protest og opposition, ikke et generationsportræt og en kritik af the establishment. Van Sants personer er blot som de er, det er deres liv. Og Mikes liv er en søgen efter hans eget private Idaho - billeddet af den moder, der for evigt er forsvundet, længslen efter den kærlighed han ikke får, men må nøjes med at tage sig betalt for at levere.

Trækkerdrengen Mike lider af sovesyge - her er han ved at dejsse om.



My Own Private Idaho.
USA 1991. Instr. & manus: Gus Van Sant. Prod.: Laurie Parker. Foto: Eric Alan Edwards & John Campbell. Medv.: River Phoenix (Mike), Keanu Reeves (Scott), James Russo (Richard), William Richert (Bob), Chiara Caselli (Carmella), Udo Kier (Hans). Distr.: Vester Vov Vov. Længde: 102 min. Prem: Vester Vov Vov og Palads 18.9.1992.