

John Waters – før og nu

Født i 1946 i Baltimore af katolske forældre – forstad, middelklasse, familieliv, normalitet... de vigtigste nøgleord for hans opvækst. Måske netop derfor er det også disse, der i afsindig omskrivning danner grundelementerne i hans film. Når John holder julefest, deltager familien hellere end gerne, og det er ikke svært at skelne hvem, der er hvem i den brogede flok – familien Waters er de eneste normale...

Ingen filminstruktør tynges så svært af sin fortids kors som John Waters. Med det evige mål at chokere har han slået krøller på sig selv, og op gennem 70'erne diskede han i film efter film op med indfald, der til hans egen udelte stolthed indbragte ham en førerposition i kapløbet om at blive Amerikas mest skandaløse 'midnight movie' instruktør. En kulturel provokatør, en 'would-be beatnik', en ætsende anarkist – Waters kastede sig over projekter med den grænseløse, maniske energi, der kendetegner ægte besættelse. Hans egne helte var de folk, der stod bag 'exploitation' filmene – f.eks. William Castle – og med sin filmstil og -promotion fulgte han trofast devisen om at skaffe sig så meget opmærksomhed som muligt. Han var begejstret, når man skiftevis kaldte ham 'King of Kink', 'The Sultan of Sleaze' og 'The Prince of Puke'.

Han var den centrale figur i undergrundsmiljøet og blev af og til sammenlignet med nogle af de store, europæiske avantgardekunstnere, omend han var – og er – så ærkea-

af Jack Stevenson

amerikansk. 70'er filmene var fra starten fødte midnatsklassikere, og han gjorde en dyd af at lave dem så uforglemmelige som muligt; det lykkedes næsten alt for godt: *Multiple Maniacs* (70), *Pink Flamingos* (72), *Female Trouble* (74) og *Desperate Living* (77) bliver af mange fans opfattet som de 'rigtige' John Waters film, og derfor altid brugt som sammenligningsgrundlag for de nyere film. Men *Desperate Living* var også desperat filmproduktion, for på det tidspunkt var Waters klar til kaste sig ud i nye, af ham uprovede aspekter af filmmedit, og *Desperate Living* levede ikke op til hans krav om fornyelse, den er hans mindst foretrukne, og han beskriver den selv som en film, man kan have fornøjelse af, hvis man er på vej ned efter at have været høj af limsnifferi.

I 1981 rundede Waters med filmen *Polyester* et hjørne i sin karriere. På trods af sit minimale budget på 300.000 dollars var filmen nominelt

en mainstream produktion med store armbevægelser og med Waters' første Hollywood star, Tab Hunter. *Polyester* markerede en klar afsked med 70'ernes skandaløse provokationer og initierede de kommende mere 'tilskuervenlige' satiriske værker.

Af børn og anmeldere...

Det skulle vare syv år, i hvilke han drønedede rundt i Hollywood for at afsætte manuskripter og skrabe penge sammen, før han fulgte op med *Hairspray*. Til Waters' forbløffelse gav censuren filmen en yderst blid behandling, idet den blev stemplet 'PG' (tilladt for børn ifølge med en voksen), men endnu mere forbløffet blev han, da videoudgaven lå nr. 1 på top 10 listen over populære udlejningsfilm til børnefødselsdage. Anmelderne elskede også *Hairspray*, fortrinsvis fordi Waters' kreative casting, der med Divines sympativækende figur i centrum, gik rent ind – og samtidig på grund af filmens socialt bevidste fremstilling af raceintegration i de tidlige 60'eres Balti-

more. *Hairspray*, der var en sorgløs dansefilm, er siden blevet benævnt som den første i Waters' mainstream periode, i og med at den tjente mange penge, legitimerede ham som instruktør hos samtlige amerikanske tilskuergrupper og brød igennem på det europæiske marked. Men Waters selv tog på det kraftigste afstand fra ordet 'mainstream'.

Da han tre år senere i 1990 kom ud med *Cry Baby*, som foregik i 50'erne og handlede om en ung teenagefyr fra de lavere samfundslag, der forelsker sig i en trivial men billedskøn pige fra overklassen, var box-office potentialet skyhøjt: Den berømte pornostjerne, Traci Lords, medvirkede, hvilket gav automatisk pressebevågenhed, og det samme gjorde TV-fænomenet Johnny Depp, der som bekendt spillede hovedrollen i filmen. Alligevel blev *Cry Baby* ikke den store succes, man havde ventet. Periodestiliseringen ansås for at være for glat, og selve historien fangede hverken de gamle eller nye publikumsgruppers interesse. De oprindelige Waters fans, der med *Hairspray* havde ladet tvivlen komme ham til gode, fandt *Cry Baby* for sukkersød. Og så savnede de *Divine*, der døde i 1988 – det skal i øvrigt siges, at selvom *Divine* var blevet tæmmet og gjort stueren i *Hairspray*, så forblev hans egne sceneshows ultravulgære lige til det sidste. *Cry Baby* gjorde sig især dårligt hos ungdommen i Sydstatene: "They liked Depp," sagde Waters "but they smelled a rat, me!". Nu hvor *Serial Mom* er kommet, kører kværnen om fortidens banebrydende filmsynder igen med stort set de samme spørgsmål og kommentarer, som kom i forbindelse med *Cry Baby*. "Har han solgt ud?"

Hollywood i hjertet

...Har han? Har han faktisk ændret sig så meget?

En hollandsk anmelder affærdiger *Serial Mom* som "clean and shave" og begræder "the loss of another great filmmaker to Hollywood". Men som Waters sagde efter *Cry Baby*: "I always believed in everything Hollywood believed in." – og det jo sandt nok.

Selvom han har sine filmiske rødder i 60'ernes New Yorker undergrund, der var nærmest militant anti-Hollywood, har hans film altid været underlagt en traditionel narrativ struktur bygget op omkring glamourøse personligheder fra hans



Side 11 (fra venstre): Waters instruerer *Divine* i *Polyester*. (Midten) Mink Stole og Waters i *Desperate Living*. (Til højre) fra *Cry Baby*. Denne side (herover): Waters i den elektriske stol i *Female Trouble*. (Herunder): *Divine* – samme stol, samme film.

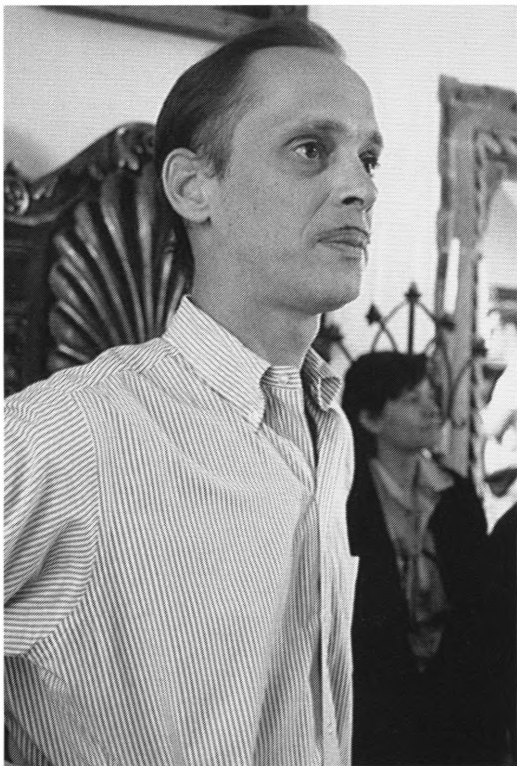


selvskabte stab af 'stjerner' – præcis som Hollywood. Og grundhistorierne i filmene har dybest set også altid været 100% 'hollywoodske'. Således er *Desperate Living* (77) et 'monstrøst eventyr' (som han selv udtrykker det), der står i bundløs gæld til Disneyland. Hele livet har han dyrket Hollywoods kvindelige ikoner – Jane Mansfield, Elizabeth Taylor – så der er ikke noget at sige til, at han bliver vild i varmen, når han ser sin nye stjerne, Kathleen Turner, omgivet af den sværm af folk, hendes personlige make-up team udgør. Han

elsker store budgetter og befinder sig som en fisk i vandet med de store, dyre 'sets'. Han tror på, at en stjerne som Johnny Depp kan få en film til at lykkes – på samme måde som *Divine* fik de tidlige film til det. Og han spiller rollen som den store Hollywood kanon med den samme selvfølgelighed og entusiasme, som han tidligere stod ved visningerne af sine egne film og uddelte hakket økseod som gevinst i et selvbestaltet billetlotteri, eller udnyttede arrestationer for blufærdighedskrænkelser til sidste blodsdråbe, eller personligt mosede rundt i byens gader og prakkede turister og andet godtfolk flyveblade på for at skaffe PR for sin film.

Waters var simpelt hen en rigtig supersælger lige fra starten, og han er stadig en sælger – sælger nok til ikke at sælge ud. I 66-67 solgte han *Roman Candles* og *Eat Your Make-up* som 'undergrundsfilm' til New American Cinemas begrænsede men meget aktive publikum, der anså teknisk primitivitet som en dyd snarere end en mangel. Og med overlagt beregning udtænkte og lancerede han *Pink Flamingo* (72) som en 'midnight movie' – det lykkedes ham sågar at gøre den til 70'ernes mest notoriske af slagsen. I dag går Waters ind for test screenings og demografiske undersøgelser præcis som enhver anden Hollywood instruktør. 'Undergrund' er et historisk fænomen, og 'midnight movies' er video. Det er altså ikke blot umuligt for ham at vende tilbage til sin tidlige stil – det ville også være udtryk for en elendig sans for business.

På den anden side... Hans film har altid været alt andet end kalkulerede. Han har altid lavet de film, han *måtte* lave; de var manifestationer af hans besættelser, og åbenlyse imitationer som f.eks. Warhols *Bad* (77) er sørgeligt blege i forhold. Waters har lavet film, som ingen anden instruktør kunne have tænkt, skrevet endsige haft den frækhed at forsøge at sælge til pengestærke Hollywood mænd. Og da han endelige fik råbt dem op, pengemændene, havde han allerede skabt sin helt egen filmstil, der uafhængigt af det industrielle maskineri havde fået et internationalt publikum. Kun *han* havde det, der skulle til for at lave en Waters-film – omend det stadig står hen i det uvisse, om han vil kunne bringe ligeså meget liv i en andens materiale; han har nemlig altid pure afslået at arbejde som lejesvend på et studieskabt projekt.



Begge fotos på denne side er fra *Cry Baby*, der ikke blev de store succes på trods af et stort budget og 'rigtige' stjerner. Waters sagde om de svigtende teenagere: »They liked Depp – but they smelled a rat, me!«

det faktum, at alle hans 70'ere film faktisk var kollektivproduktioner; såvel som hans ensemble af medhjælpende venner nød godt af hans viljestyrke og skråsikre kreativitet, således nød han godt af deres energi, vanvid og de ekstreme kemiske reaktioner, som konstant prægede samarbejdet. De dage er imidlertid for længst ovre – selvom

hans film formelt set har ændret sig uendelig lidt. Fra *Polyester* og frem har hans film været nye bearbejdnings af og variationer over temaer fra hans tidligere værker; det handler altid om ungdomskriminalitet, voldelige familierelationer, forstadsliv, dansedille og sexuel afvigelse. Teen-

agetidens traumer har stadig deres faste tag i John Waters.

Omend der er en grundtone af 'ren' Waters i de nyere film, så tager de sig unægtelig mere strømlinede ud, og når den oprindelige skare af fans føler sig skuffede, hænger det nok sammen hermed – den rå, vulgære ægthed har måttet vige for en glat – men også mere kompleks – overflade. Waters selv er træt af altid at få sine mere end ti år gamle film stukket i næsen med den kommentar, at han har solgt ud; han svarer igen ved at kalde kritikken "omvendt snobberi", og forklarer sig således: "If I can have a hit in mid-America, that's the most devious thing I could do.". Han ser altså mainstream-produktionen som en slags trojansk hest, der kan føre det undergravende angreb på de småborgerlige værdier og dyder direkte ind i småborgerlighedens egen lejr. Hvor dynamikken og energien i de tidlige film i høj grad udsprang fra særprægede personligheder som Divine, Muller, Lockery og Massey (alle nu afdøde), er den i de nyere film indbygget i selve den glamourøse overflade, således at den i sig selv opnår en vis subversiv effekt. Nogle enkelte af folkene fra det gamle Watershold optræder i korte, kuriøse glimt som statister, ellers er skuespillersiden lige så Hollywood-tro som resten af produktionsforholdene.

Efter at have arbejdet i to og et halvt år på *Serial Mom* er Waters nu igang med at strikke et nyt filmprojekt sammen. Han har ytret, at han godt kunne tænke sig at arbejde med nogle af de helt store stjerner – Mel Gibson, Richard Gere, Jody Foster, Meryl Streep eller Sharon Stone. Det er en fantastisk tanke, at han skulle arbejde med netop disse mennesker – og dog, ikke så fantastisk længere. Det ville faktisk være mere fantastisk, hvis han langt om længe kunne få lov til at kravle ned fra fortidens kors og lave en film, der blev bedømt i forhold til dens eget faktiske indhold, og ikke i forhold til hvad den *kunne* have indeholdt engang for mange år siden.

Oversættelse: Maren Pust



Filmografi: Hag in a Black Leather Jacket (64); Eat Your Make-up (67); The Diane Linkletter Story (69); Mondo Trasho (69); Multiple Maniacs (70); Pink Flamingos (72); Female Trouble (74); Desperate Living (77); Polyester (81); Hairspray (87); Cry Baby (90); Serial Mom (94).