

Cuming of age

Af STEFFEN MOESTRUP

My Own Private Idaho adskiller sig betydeligt fra Gus Van Sants øvrige film. Med en æstetik, der stritter i alle retninger, toner filmen aldrig rent flag. Men netop det giver mening. For Van Sants perifere hustlere og drengeprostituerede hænger fast i rodløsheden, og det tætteste på hjem er træsplintrede illusioner på asfalten.

Omtrent 8 minutter inde i Gus Van Sants collage af en film finder en flygtig, ja nærmest undseelig scene af antropologisk observerende karakter sted. Filmens hovedperson, street hustleren Mike, træder ind på et herretoilet et sted i Amerika. Han tømmer sine lommer, og vi får et kortvarigt glimt af indholdet: en krøllet dollarseddel, et kondom, en brugt kleenex, en tube af en art (lim til at sniffe eller måske snarere glidecreme), en lille seddel med hvad der ligner en adresse, måske på et sted at sove eller et mulig bestemmelsessted for Mikes mor. Ikke før og ikke senere er filmen så omsiggribende og alligevel koncentreret essentiel. I denne korte scene omfavnes ikke blot filmens tematik, men – med lidt frækhed – 1980'ernes amerikanske samfund. De resterende 96 minutter af *My Own Private Idaho* er en rejse rundt i dette samfund, der – ligesom filmens tæt knyttede indhold og form – er flagrende og fragmentarisk.

Manden og handlingen

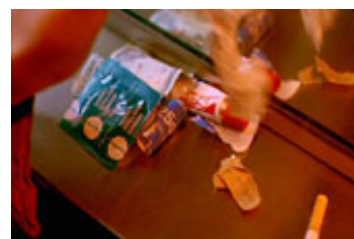
Den nu 52-årige Gus Van Sant er selv lidt af en svært placerbar herre. Han var 38, da han i efteråret 1990 fyldte sit hjem i Portland, Oregon med alt fra klipperen Curtiss Clayton og producer Laurie Parker til teenageidolerne Keanu Reeves og River Phoenix og med denne brogede flok realiserede *Idaho*. Forinden havde Van Sant begået 16 mm debutfilmen *Mala Noche* (1985), en grovkornet sort-hvid-filmet kærlighedsfortælling, der primært udspiller sig på natlige locations. Det er fortællingen om bøssen Walt, som er ansat i en sprutforretning, og som hovedkuls forelsker sig i mexicanerdrengen Juan. Filmen emmer af spontanitet og improvisation, et kendetegn der går igen i flere af Van Sants film. Med *Drugstore Cowboy* (1989) fik Van Sant et mindre gennembrud. Beretningen om narkomaner og småforbrydere er på ingen måde moraliserende og vinder derved samtidig med, at Van Sant finpudser sit æstetiske talent især i brugen af farver.

Herhjemme nikkes måske mere genkendende til titler som *Finding Forrester* (2000) og *Good Will Hunting* (1997), der faktisk også har en – om end mere anonym – Van Sant i instruktørstolen. Senest har Van Sant opnået grandios anerkendelse, da han i Cannes, 2003 modtog Palme d'Or for *Elephant*, en nærmest non-narrativ og semi-dokumentarisk skildring af nogle timer i en række high school eleverskoleliv – vel og mærke på en skole, hvor to bevæbnede elever går berserk.

Det er efterhånden blevet en kliche at påstå, at Van Sant egentlig helst vil lave independent-film, men mangler penge og derfor napper en Hollywood-produktion i ny og næ. Skillelinjen giver ingen mening. Kast i stedet et kig på personinstruktionen i *Good Will Hunting* eller farvebrugen i *Psycho* (2000) og spot det Van Santske islæt. Om manden så får det bedste af to verdener, skal ikke være til diskussion i



My Own Private Idaho (1991).



denne tekst.

Handlingen i *My Own Private Idaho* har – som *Mala Noche* og *Drugstore Cowboy* – sit naturlige udspring blandt hustlere, drengeprostituerede og småkriminelle stofmisbrugere, men *Idaho* har en langt større berøringsflade end Van Sants første to film. For selvom filmens locations primært dels er Idaho og dels Portland, fornemmes hele USA i filmen: De mørke gyder, langstrakte highways, fashionable hoteller, trafikerede vejkryds og beskidte senge er scenen. Fortællingens omdrejningsfigurer er Mike og Scott, brilliant spillet af henholdsvis River Phoenix og Keanu Reeves.

Mike er den identitetsforvirrede, følsomme – tenderende det ulideligt krukgede – og narkolepsiplagede ungvæsen, som ikke rigtig kan finde sit sted. Filmen igennem søger han et hjem i form af en mor, der er forsvundet. Scott er borgmesterens forkælede søn, der egentlig mest hænger ud med hustlerne for at provokere sin rige far. Forholdsvis tidligt i filmen proklamerer Scott overfor sin anden 'far', gadeforbryderen og den lettere pædofile Bob, at han har i sinde at vende tilbage til sit rigtige miljø på sin 21-års-fødselsdag. Der er således ikke knyttet samme usikkerhed til Scotts karakter, som det er tilfældet med Mike.

Filmens centrale person bliver da også Mike, som til tider suppleret af Scott søger en mor, han aldrig finder. Undervejs driver de seksuelle eskapader ned ad skærmen på en sådan vis, at det forbliver udefinerbart, hvilken seksualitet, filmens personer egentlig besidder. Måske er de alle blot *queer* i den betydning af ordet, som henviser til, at seksualitet ikke er nogen fasttømret identitet, men en konstruktion, der løbende undergår forandringer. Køn er ikke noget, man er; det er noget, man gør. I den forlængelse kunne man fristes til at tolke filmens opfattelse af hjem og familie med samme queer-øjne. For hjemmet konstrueres og nedbrydes i én uendelighed. Og Mikes familier skifter alt efter, hvor han vågner efter narkolepsianfaldet: blandt sine hustlervenner, hos endnu en kunde, der skal have den suttet af eller hos sin incestuøse far/bror(?), som bor med sine skægstubbe i et trailerhome, der – må man formode – stinker af dåsemad og onani.

Filmen forbliver da også cirkulær i sin fortælling. Alt imens Scott går tilbage til de kolde drinks og de mindst ligeså kolde kontanter, han kom fra, ender Mike i filmens slutsekvens på samme vej, hvor han er, da filmen tager sin begyndelse. Her kan han så gruble over vejens væsen og proklamere: "I am a connoisseur of roads. Been tasting roads all my life. This road will never end. It probably goes all around the world."

Queer i sit slægtskab

En fortælling skal have en begyndelse, en midte og en slutning "men ikke nødvendigvis i den rækkefølge", som Jean-Luc Godard proklamerede. I *Idaho* er de tre elementer på provokerende vis identiske. Mike står på en highway i startsekvensen, præcist halvvejs inde i filmen befinder han sig endnu en gang på vejen og filmens slutning finder sted på selv samme vej.

Vejen er da også *Idahos* altdominerende location, og filmens slægtskab med road movie-genren er åbenlys. Rejsen er filmens narrative form, og på sin vis er Mike klar til en typisk coming of age-fortælling: den utilpassede unge, der skal noget grueligt galt igennem for derved at opnå selverkendelse og transformeres til den rodfæstede mand, der finder sin position i det omkringliggende samfund. Det sker bare ikke.

På intet tidspunkt i filmen er Mike ansvarlig for at bevæge sig. Han styrer på intet tidspunkt de mange fartøjer, filmen ellers indeholder. Han lader sig føre, enten af andre personer eller af de narkoleptiske anfald, som dels fungerer som pusterum for tilskuerne til den kaotiske film og dels fungerer som en anden Star Trek-beamer, der fysisk flytter Mike fra en vilkårlig oprindelse til en vilkårlig destination. I traditionelle road movies symboliserer vejen den frie bevægelse eller måske ligefrem friheden, men i *Idaho* knyttes vejen til søgen efter henholdsvis en familie og en seksuel identitet, der kan accepteres eller til nød blot

gøres forståelig. Ingen af delene lykkedes, og således indskriver *Idaho* sig i undergenren New Queer Road Movie, hvor det flygtige på paradoksal vis er eneste faste holdepunkt.

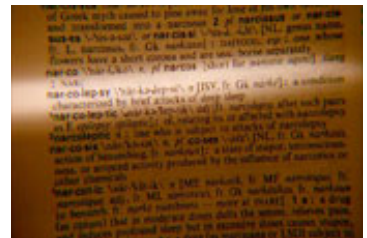
Virvaret

My Own Private Idaho er Van Sants sorte får, den film som skiller sig ud fra resten af hans oeuvre. Ser man *Psycho*, vil det være tydeligt, hvorledes Van Sant i sin klip for klip-imitation af Hitchcock-originalen begår et stærkt stiliseret farvebrug, mens Cannesvinderen *Elephant* er funderet omkring en specifik kamerabevægelse, der ikke bunder i handling eller karakterernes dialog men i topografien. Således er det skolens arkitektoniske udformning, der direkte fordrer de mange og lange tracking shots.

Sådan forholder det sig ikke med *Idaho*. Her vil det være ganske svært at nævne ét stilistisk dominerende greb – det skulle da lige være mikset af de mange greb. For *Idaho* er præget af en flagrende æstetik i en sådan grad, at den kommer til at mime fortællingen. Æstetikken bliver queer.

Tag for eksempel startsekvensen. Filmen åbner på lydsiden. En simpel melodi – eller snarere et par små-riff – spillet på steel guitar sætter en Western-lignende stemning, som straks kontrasteres med billedet af teksten i en ordbog med lyskilde sat ind på ordet narkolepsi. Der klippes kortvarigt til en blå skærm med ordet 'Idaho', inden der klippes til et tableau af en langstrakt vej midt på prærien. Der fornemmes et tilnærmelsesvist match cut mellem ordbogen med det oplyste ord og de mørke blokke over og under og vejen med den lysende gule stribe i midten og den mørke asfalt i hver side, således at narkolepsien allerede her knyttes til bevægelsen på vejen; narkolepsien der jo bliver Mikes dominerende transportmiddel. Mike træder ind i billedet, og det rolige kamera, der dvæler ved landskabet erstattes af et håndholdt, lettere uroligt kamera, der følger den søvnige protagonist, mens han skridter vejen af. Endnu et Edward Hopper-lignende tableau indsættes, inden Mike begynder sin filosoferen om vejens meningsgivende karakter og de egenskaber, der – som et menneskeansigt – gør, at ingen veje er ens. Talen foregår med en voice-overs eftertænksomhed, og lydets kvalitet er da også umiskendelig studielyd, men Mike bevæger læberne og taler tilsyneladende i det diegetiske rum.

Musikken toner ud og erstattes af en skinger lyd – måske spilles der på en sav. Tordenbaldren høres i det fjerne, og skyerne begynder at bevæge sig hurtigere. Der klippes til ultra nær billede af Mikes ansigt med øjne, der flimrer og af Mikes hænder, der durrer. Han sætter sig ned på vejen, i noget der ser ud som, det er filmet i slow motion, men egentlig blot er River Phoenix, der bevæger sig meget langsomt. Den 'falske' voice-over og ditto slowmotion er en æstetik, der foregiver ét, men er noget andet. Et utilregneligt, rodløst udtryk.

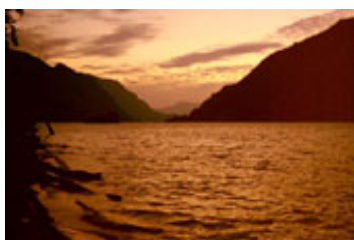


Næste indstilling er et uvirkeligt billede af bjerge, som er filmet med telelinse, og som er dækket af mørke skyer. De hurtigt bevægende skyer er lavet med time lapse, så de med deres høje hastighed udtrykker en sært drømmende kvalitet. Der klippes til et close up af Mikes mor med et utydeligt træskur i baggrunden. Mike ligger i morens skød og bliver trøstet. I næste indstilling ses skuret i en komposition som på et billigt postkort. Skuret fremstår forladt, simpelt og nærmest ubeboeligt. At dette skulle være hjemmet, som Mike filmen igennem længes mod, virker uforståeligt. Måske er det fordi hjemmet netop er en illusion; det være sig hjemmet i konkret forstand som i Mikes barndomshjem og i mere generel forstand, som det mulige hjem, Mike vil kunne finde. Det tætteste, han kan komme på et hjem, er et forladt skur midt på prærien.

I efterfølgende sekvens tager æstetikken endnu en drejning. Lydbilledet forandres totalt til et kitschet og kulørt cowboy-scenarium. Det starter med jodlen i billedet af vejen med drivende time lapse skyer. Og det fortsætter med cowboy-sang om kvæget, der skal drives ind, mens billedsiden er en solnedgang og sågar et enkelt stjernes kud. Efter et kort glimt af et titelskilt klippes til ultranærbillede af Mikes dirrende ansigt på et hotelværelse i Seattle, hvor han stiller sin krop til rådighed. Eddy Arnold synger: "Where spurs are a-jinglen, a cowboy is singin'", klip til vej med drivende skyer og linjen "this lonesome cattle call". Så i ren Kuleshov-stil montageklippes til et kitschet billede af en enorm cowboyfigur i plast komplet med westernskjorte og underbid. De tilnærmelsesvis lyriske passager med sang og drivende skyer rykkes helt ud af tone med billedet af denne plastcowboy.



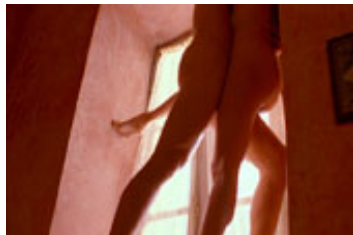
Efter endnu en kort titelsekvens klippes til nærbillede af Mike, der åbner sine øjne. Der indsættes en kort indstilling i sølvskinnende farver af laks der springer op ad vandet (mod strømmen ligesom Mike) og en mere rolig sø i solnedgangen. Tilbage til Mike, hvor kameraet nu afslører en knælende skikkelse, der er ved at give Mike et blowjob. Lige inden udløsning klippes tilbage til det forladte skur, der nu kommer dalende ned fra himlen, rammer jorden og splintres i tusinde stykker. Husets ødelæggelse kan tolkes som, at illusionen om et hjem for alvor brast, eller mere direkte at hjemmet er knust og spredt på vejen, og at hjem for Mike dermed er vejene, hvorend han måtte opholde sig. Med tydelige henvisninger til *The Wizard of Oz* og det flyvende landsted, der fører Dorothy tilbage til Kansas bliver det betryggende men reaktionære "there's no place like home" i *My Own Private Idaho* til et sørgmodigt "there's no place called home". Mike er allerede efter filmens første 6 minutter dømt til at vandre videre. En queer skikkelse i en alt for straight verden.



Time lapse er en teknik hvor kameraet indstilles til over lang tid at optage en frame ved et predetermineret interval. Når filmen vises ved normal hastighed fremkommer en komprimeret visuel sekvens af en begivenhed, der normalt tager meget lang tid, som eksempelvis en blomst, der springer ud. (Kilde: Katz, Ephraim, *The Film Encyclopedia*, 1998.



Og sådan fortsætter *Idaho*. For overskuelighedens skyld få eksempler: Cinema Verité-lignende scene 24 minutter inde i filmen, hvor rigtige drengeprostituerede træder ind i billedet og fortæller direkte til kameraet om første gang de solgte deres krop. Eller den - nok alt for lange - midtersekvens, hvor dialogen skifter karakter og bliver nutidig snak tilsat jargon a la Shakespeare. Og en karnevalistisk overfaldssekvens med visuelle referencer til blandt andet *A Clockwork Orange* og *Det Syvende Segl*. For ikke at tale om de to gange, vi iagttager et samleje; her sker det med stillestående positurer, der i sin æstetik er en blanding af billige pornoblades fotoserier og en sart men ganske humoristisk kropsleg.



Idahos største fare er selvsagt, at dette patchwork eller snarere collage af en film drukner i excess – og der er da også scener, der føles ulideligt stiliserede, men helhedsindtrykket forbliver positivt. Æstetikken er med sine visuelle, lydige og musiske konfrontationer i stand til at holde den fortællemæssige stream of consciousness-stil gående. Et strømmende udtryk der får filmen til at være mere i slægtskab med Beat-litteraturen og i særdeleshed Allan Ginsbergs manisk manifesterende USA-katalog af et digt *Howl* og i mindre grad road movie-genren. Gus Van Sants æstetiske valg bør ikke tolkes som postmoderne overflade-glitter og ej heller ubeslutsomhed men som en bevidst strategi, der netop bundet i tanken om, at de visuelle idiosyncrasier er sunde hele vejen rundt.

Faktaboks

My Own Private Idaho – Gus Van Sant 1991 – The Criterion Collection, 2005

Om udgivelsen

Det er The Criterion Collection der – med Gus Van Sants egen godkendelse af det tekniske – har sendt *Idaho* på gaden. Sædvanen tro er der tale om en teknisk uovertruffen udgivelse. Billede og lyd har været igennem en grundig opstramning, så æstetikken nu bæres oppe af et perfekt håndværk. På disk 1 findes filmen, mens disk 2 indeholder et omfangsrigt men ikke skørt omsiggribende ekstra materiale. Eneste anke er, at der ikke er noget kommentarspor. Det opvejes dog delvis af det to timer lange interview med Gus Van Sant foretaget af filminstruktør Todd Haynes. Såvel Van Sant som Haynes kommer med en del væsentlige pointer.

Ekstra materiale:

- Interview (kun lyd) med Gus Vant Sant foretaget af Todd Haynes.

- *The Making of My Own Private Idaho*. Udmærket dokumentarprogram hvor blandt andre fotografene Eric Alan Edwards og John Campbell samt produktionsdesigner David Brisben kommer med erfaringer fra optagelserne.
- *Kings of the Road*. Et interview med filmhistoriker Paul Arthur, der blandt andet kommer ind på filmens referencer til Shakespeare og muligheden for at tolke Mikes situation med antropologen Turners tanker om liminalitet.
- Samtale mellem producer Laurie Parker og River Phoenix' søster Rain Phoenix. Ekstramaterialets overflødige del, som ikke rigtig siger noget som helst.
- Telefonsamtale (!) mellem filminstruktør Jonathan Caouette og forfatteren JT LeRoy (har blandt andet skrevet *The Heart is Deceitful Above all Things* som Asia Argentos film af samme navn er baseret på). Et stykke inde i samtalen ringer de Van Sant op, som derefter bliver hængende. Caouette og LeRoys dialog går mest på personlige oplevelser med filmen.
- Slettede scener
- Trailer

Udvalgt filmografi:

[Last Days](#) (2005)

[Elephant](#) (2003)

[Gerry](#) (2002)

[Finding Forrester](#) (2000)

[Psycho](#) (1998)

[Good Will Hunting](#) (1997)

[To Die For](#) (1995)

[Even Cowgirls Get the Blues](#) (1993)

[My Own Private Idaho](#) (1991)

[Drugstore Cowboy](#) (1989)

[Mala Noche](#) (1985)

Litteratur:

Aaron, Michelle (ed.): *New Queer Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004

Bo, Michael: "Alene. Uudgrundelig. Og halvfærdig?", i *Politiken* 23.07.2004

Lang, Robert: *Masculine Interests*. New York: Columbia University Press, 2002

Nissen, Dan: "Gus Van Sants uskyldige outsiders", i *Kosmorama*, nr. 202, 1992

Redvall, Eva Norup: "Før Massakren", i *Ekko*, nr. 24, 2004

Varmark, Henrik & Liv Mertz: "Hvad er queer teori – og hvad er det ikke?", i *Standard*, nr. 4, 2003.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

