

*Revue de Presse*  
*1990*

BØKER

## Schrader om Schrader



Foto: Roger del Rio.

AV GUNNAR IVERSEN

Tidlig neste år blir den amerikanske regissøren og manusforfatteren Paul Schrader Norgesaktuelle med sin seneste film *The Comfort of Strangers*. Mens man venter på at denne filmen skal få premiere, kan man med hell tilbringe noen inspirerende timer i Schraders selskap; gjennom den utmerkede intervjuboken *Schrader om Schrader*.

Paul Schrader skrev manus til og regisserte noen av de mest interessante amerikanske filmene på 70- og 80-tallet. Han tilhører den første filmskolengenerasjonen, ofte kalt *Movie Brats Inc.*, og sammen med regissører som Martin Scorsese, Francis Coppola, Brian de Palma, Steven Spielberg, George Lucas og Walter Hill var han med på å revitalisere den amerikanske filmen på 70-tallet. Hans intense manus til Scorseses mørke filmer *Taxi Driver* (1976) og *Raging Bull* (1980), eller hans egne mer kjølige filmer *American Gigolo* (1979) og *Mishima* (1985), vakte stor oppsikt, og ga ham en sentral posisjon i amerikansk film. Intervjuboken *Schrader om Schrader*, som også inneholder noen av Schraders tidlige artikler om film, er et fint portrett av en filmkunstner midt i en spennende karriere.

Paul Schrader ble født i 1946. Han vokste opp i en strengt kalvinistisk familie i Grand Rapids i Michigan. Her rådet et billecforbud, og Schrader så sin første film i 17-års alderen. Han gjorde imidlertid opprør mot sin fami-

lie og mot religionen og kastet seg over den sydlige filmen. I studiedagene var det perioder da han så opp til 25 filmer i uka.

Filminteressen utviklet seg langsomt til noe mer enn en måte å gjøre opprør på, og han ble filmkritiker. Den store kritikeren Pauline Kael tok ham under sin vinge og akuffet ham også plass på en filmskole. Som kritiker var Schrader ujevne, men aldri uinteressant. Mest kjent er nok hans bok *Transcendental Style in Film* (1972), som gir innsiktsfulle analyser av Bresson, Løwey og Ozus filmer, samt den meget antologiserte artikkelen *Notes on Film Noir*.

Denne artikkelen danner høydepunktet i en avdeling egnet Schraders kritikk i *Schrader om Schrader*. Ellers finnes et par kortere tekster om Bressons *Pickpocket*, et lystmord på *Easy Rider* og en fin tekst om Peckinpah. Sammen danner denne avdelingen ikke bare et bilde av Schrader som kritiker, men også en bakgrunn til hans praktiske filmarbeide.

Schrader fikk et stort gjennombrudd som manusforfatter med *Taxi Driver*, et manus som i følge ham selv «hoppet ut av ham som et dyr». Beg debutene kom året etter med *Blue Collar* (1977), en usvanlig arbeiderskildring, og et gjennombrudd som regissør kom med den stilsikre Bresson-pastisjen *American Gigolo to år senere*. Siden den tid har Schraders karriere som manusforfatter og regissør gått opp og ned. Høydepunktet var kanskje den merkelige og stiliserte *Mishima*, men med sin seneste film *The Comfort of Strangers* synes han å ha funnet tonen igjen etter et par svaleire filmer.

Mesteparten av *Schrader om Schrader* består av et langt intervju, der Schrader forteller om seg selv, sitt liv og sin filmkunst. Schrader er en skarp analytiker, med et meget bevisst forhold til sin karriere og sin kunst, og dette sammen med hans åpne holdning gjør boken spennende og lettlest. Schrader faller aldri tilbake på anekdoter fra filminnspillingene for å forklare strategiene bak sine filmer og manus, og dette gjør at boken blir uvanlig klar og åpenhjertet.

Boken er full av interessante tips for den som vil lære å skrive manus, gir et fascinerende bilde av livet bak kameraet, og er fremfor alt en guide til Schraders verk. Boken er full av min-

neverdige scener, som kunne komme fra en av hans filmer. Som når han forklarer hvordan han tidligere skrev mens han var beruset for å unngå selvsensuren, eller hvordan han mer stakk ham i fingeren med en nål og forklarte at slik var halvparten hele tiden.

*Schrader om Schrader* er lettlest og inspirerende. Det er en bok man kaster seg over og leser fra første til siste side, hurtigst mulig.

Kevin Jackson (ed.):  
*Schrader om Schrader  
& Other Writings,  
Faber and Faber, London 1990  
228 sider, ca. 220 kr.*

## HVEM HVA HVOR 1991

Kinofilmen har sin løste, men beskjedne plass også i årets utgave. Med tanke på at nær 13 millioner kino-besøk registreres i Norge årlig i kinoer og filmklubber, og anslagsvis 60 millioner ser kinofilmene på video plass et ukjent antall millioner enn ser kabel- og etersendt kinofilm, skulle nok filmstoffet forløst langt mer plass enn årets snau 7 sider. Høyere prioritet for filmstoffet får bli bransjens julegave til redaksjonen.

HHH presenterer som tidligere samtlige nye norske filmer, men antallet utenlandske filmer er redusert betydelig. Til gjengjeld er filmene bredere omtalt, ja faktisk langt på vei annekst. Mitt råd er: Gå tilbake til tidligere praksis med en nøytral presentasjon av flest mulig filmer. HHH er et referanseverk og lurt fagtidsskrift.

HHH har gitt filmen *Belman* stort oppslag. Filmen ble en enorm suksess i USA, men nærmest en fiasko i Norge og det øvrige Europa. Og fiaskoen skyldes neppe bare feilslåtte reklamekampanjer og kritikere som ikke «forsto» filmen, slik HHHs anmelder hevder. Kanskje er også HHH blitt et «offer» for filmselskaps reklamekampanjer.

Spesialartikkelen fra filmbransjen er denne gang viet Statens filmkontroll, der det forevrig går fram at importen av antall kinofilmer siste år er sunket dramatisk.

«Aarot-statuetten» ble fint presentert i HHH i fjor. Og selvfølgelig er 1990 prisvinneren, filmfotografen Philip Øgaard, med i oversikten over årets prisvinnere. HHH kunne godt spandert et foto av Øgaard siden Aarot-prisen utvilsomt er den blant de norske filmpriser som henger høyest, bl.a. fordi statuetten for prisen stiller krav om «framragende innatts» over flere år. EBF



Foto: Roger del Rio.

**Cry Baby:**

## John Waters - en voksen tenåring

**Musical som filmgenre er noe som hører Hollywoods gullalder til. I lydfilmens barndom på 30-tallet lå det gjenkjennende og publikumslukkende i «all singing, all dancing», på 50-tallet illustrerte musicalen en drømmelignende virkelighet som ble betegnet som «larger than life». John Waters vil ikke skape noen ny trend med sine to filmer *Hairspray* og *Cry Baby*. Han vil lage en musical hvor folk kommer inn og starter å synge uten særlig grunn.**

**A Y KALLE LØCHEN**  
Jeg elsker musicalene fra 60-tallet, og *The Girl Can't Help It* av Frank Tashlin er min favoritt-musical. Jeg elsker også de dårlige spekulative rock'n roll-filmene som startet med et gjengslagsmål og inneholdt tre rock'n roll-hits, sier John Waters. — Dette er en del av min ungdomstid som signaliserte et opprør mot en eldre generasjon.

John Waters er en «enfant terrible» i amerikansk film, en skribent og filmregissør som gjennom bøker og artikler lanserte begreper som «exploitasjon», «hype» og «trash» i filmkulturen, og siktet til dårlige amerikanske lavbudsjettfilmer som av en eller annen grunn fant sitt publikum bl.a. på «drivne irakinner». I en rekke filmer gjennom 70- og 80-tallet har han selv produsert disse filmene, og prøvostert kinopublikum fra alle lag av samfunnet, uavhengig av rase, kjønn eller alder. Filmer som *Pink Flamingos* (1972), *Femvåle Tynable* (1974) og *Polyster* (1981) er alle blitt kultfilmer som beveget seg mot grensen av hva et sofistisert publikum kunne tåle. Ingrediensene i Waters' tidlige filmproduksjon spilte på det avskyelige, og dette var også bakgrunnen for deres suksess. — *Pink Flamingos* var en kommersiell film, en film som kostet \$10 000 og som fikk oppsetninger overalt. Å spise dritt var kommersiell, understreket Waters.

John Waters var også mannen som gjorde den avdøde dragartisten Divine til en stor stjerne. — Jeg tror aldri jeg vil ha «drag» i mine filmer igjen, fordi jeg ville føle det som vanhellig å forsøke å erstatte Divine. Forsåvidt har jeg heller aldri sett på Divine som «drag». Han gjorde «drag»-dronninger populære, noe også storindustrien har kærnet glede seg over, sier Waters. — Om *Hairspray* skulle gjøres om til en musical for teateret, så burde en kvinne spille Divines rolle. Det vil bare være latterlig for en eventuell mann å bli sammenlignet med Divine.

*Cry Baby* er uten transvestitter, men har allikevel et persongalleri som er typisert langt henimot det obskure, og en rollebesetning som skaper nysgjerrighet i ulike lag av folket; tenåringskølet Johnny Depp, rock-artisten Iggy Pop og den tidligere porno-stjernen Traci Lords. Johnny Depp er blitt et idel i USA gjennom en TV-serie, og Waters karakteriserer ham som den hyggeligste gutten du kan vente deg å møte på en bensinstasjon. — Å la Johnny miste underbukser i filmen er en spøk rettet mot de tenåringsjentene som virkelig hylter i kinoalen når de får se sin stjerne avkledd, sier en smilende Waters. Iggy Pop ble ikke valgt til rollen på grunn av sine musikalske ferdigheter, men fordi han så ut som en onkel. Traci Lords har vært pornostjerne i USA fra hun var 15 til hun ble 18 og forsøker nå å etablere

seg som en respektert skuespillerinne. John Waters plukket henne til *Cry Baby* fordi hun som så mange av de andre skuespillerne var et fenomen, uten at han har noe særlig til overs for hennes fortid.

— Tracy Lords var som Jessica Rabbit da jeg valgte henne til en av rollene.



Johnny Depp som Cry Baby, i ferd med å trøkke seg ut av fengsel.

# Film og Kino - 5 / 1990

## Oslo

Det er unggutten Sailor Ripley (Nicholas Cage) og kjæresten hans Lula Pace Fortune (Lara Dern) som er filmens hovedpersoner og udiskutable «good-guys». Sailor er en enkel, men bederlig kar, han røyker et par pakker Camel om dagen (gjørne et par sigaretter samtidig når situasjonen er ekstra opphetet), er svært forelsket i jenta si og bærer en slangeskinnsjakke som et symbol på hans «personlige frihet og individualitet». Det antydes at han har en fortid som sjåfør for en gangstergjeng, men ellers er Sailors bakgrunn dunkel og han er mer opptatt av å leve i nået.

### Cape Fear, Big Tuna og Pee Dee Correctional

Der er Lulas bakgrunn som skaper problemer for pæret. Som etternavnet antyder kommer hun fra en velbeslått familie, og mamma Marietta (spilt av Diane Ladd — Laura Derns mor i virkeligheten også) synes ikke at Sailor er et passende parti for datteren. Tror vi.

Det er i en dansehall på Cape Fear «et sted i nærheten av grensen mellom North- og South-Carolina» i de amerikanske sørstatene at ballet starter. I den utrolig brutale åpningsscenen slår Sailor i hjel en svart angriper, og havner dermed på anstalten med det merkelige navnet Pee Dee Correctional. Da han to år senere slipper ut venter Lula på ham med bilen og slangeskinnsjakken, og sammen dundrer de avgjorte mot friheten i den brennende sørstatscola.

Marietta er imidlertid slett ikke fornøyd med tingenes utvikling og leier den sympatiske, men altfor naive privatdetektiven Johnnie Færugut (Harry Dean Stanton) til å spore dem opp og bringe datteren hjem. Når Færugut ikke er rask nok til å komme opp med resultater, kontakter han sin tidligere elsker, gangsteren Marcello Santos (J. E. Freeman), og inngår dermed en kontrakt med fæen sjøl.



Diane Ladd som Lulas mor, og som «The Wicked Witch of the East».

Santos spiller egentlig ikke noen fremtredende rolle selv, men har et kontaktnett av groteske og bisarre figurer over hele USA som gjør Sailor og Lulas flukt til det forglettede California lang og mer enn tornefull. I Big Tuna, Texas (hvor tar Lynch disse navnene fra?) stopper ferden, og etter et mislykket, men overordentlig grotesk postrom, havner Sailor på Pee Dee Correctional igjen. Da han slipper ut fem år senere har Lula ledt ham en sønn og venter fremdeles. . .

### Velen til Oz

*Wild at Heart* liner stadig elementer fra Victor Fleming's *Trollmannen fra Oz* fra 1938. Den stemme helss fra øst — «The Wicked Witch from the East» følger etter Sailor og Lula på kosteskuffet sitt, og i små innsmelt ser vi hvordan hendene hennes beveger seg rundt kryssalkulen for å vanskeliggjøre forholdene for våre venner. Når kjærligheten seiler i avslutnings-scenen, er det takket være den snille fæen fra nord som åpenbarer seg for Sailor i en visjon. *Trollmannen fra Oz* har en helt spesiell plass i amerikansk film- og barokkultur. Den er intet mindre enn den store amerikanske eventyrfilmen, den vises om igjen og om

igjen på kino og fjernsyn i Amerika og har hatt en enda sterkere innvirkning på flere generasjoner amerikanere enn Keiser til Julestjernen har hatt på nordmenn. Dersom man ikke kjenner historien i *Trollmannen fra Oz* går man glipp av svært mange detaljer i amerikansk film, litteratur, kunst og tegneserier. Historien om lille Dorothy (Judy Garland) som fraktes fra Kansas av en skyppampe og havner i eventyrlandet Oz hvor hun må følge den gule mursteinveien — («The Yellow Brick Road» — til trollmannen for å komme hjem igjen. Sangen *Over the Rainbow* bar bud om den forsiktede optimismen amerikanerne unite seg mot slutten av depresjonen, filmens enkle moral om at kjærligheten bor i oss alle og borte bra, men hjemme best samsvarte med landets gryende skepsis til verdens rundt seg.

Veien Sailor og Lula legger ut på er riktignok ikke brolagt med gyldne murstein og den fører hverken til Oz eller California. *Wild at Heart* er Oz på vranga, et Oz hvor endskapen allerede har overtatt, hvor regubuen er forsvunnet og den onde hekka og hennes soldater kontrollerer det meste.

### Brennende familiekronike

I dette ondskapens univers er det bare Sailor og Lula, eller rettere sagt kjærligheten mellom de to, som gir glimt av håp. Lulas mamma, Marietta, er så ubetinget hekka, og i stadige flashbacks pusles den lite hyggelige historien om familien Pace Fortune sammen.

Lulas far og Mariettas ex-mann brant tane i familiens hus flere år før historien begynner. Lula tror hun tente på seg selv, Sailor vet at det var morsn elsker, Santos, som satte fyr på barn. Sangen kom inn i familiens liv gjennom onkels Poach, en forretningsforbindelse av avdøde Herr Fortune, en virkelig slinkilump av en pervers onkel som voldtok Lula da hun var tretten. Det antydes at voldtektens resulterte i abort. Marietta oppdaget i hvertfall hva som hadde skjedd, og like etter «forulykket» onkel Poach i en brennende bil.

Det viser seg at Mariettas motvilje mot Sailor ikke først og fremst skyldes hans sosiale status, men det faktum at han takker nei til tilbudet om å «kaulle Lulas mamma» som fremsettes av Marietta på toalettet under nevnte dansefest på Cape Fear. Den aldrende og sterkt alkoholiserte sørstats bella'n tar avslaget for nærmende opp, og betaler for å få Sailor ryddet av veien, hvilket altså resulterer i drapet og Sailors opphold på Pee Dee Correctional. Lula forblir ualtere om Mariettas tilnæringer gjennom hele filmen, Sailor er



David Lynch lager en merkelig, vill og absurd verden for sitt publikum. Isabel Rossellini er sønnebar og spiller den onde Wanda i «Wild at Heart».

Foto: Roger del Rio.

*Contact*

**Roger Del Rio**  
**3, rue des Myosotis**  
**59000 Lile**  
**France**

**Tél: +33 (0) 3 20 95 36 93**

**E-mail: [rogerdelrio@freesurf.fr](mailto:rogerdelrio@freesurf.fr)**