

Historien der blev væk temaer hos Wim Wenders

Jan Kornum Larsen

Ensomhed og rodløshed er hovedtemaer i Wim Wenders' produktion. Den tomhed der præger hans anti-helte, forsøger de at udfylde ved hjælp af rejser, hvis destination er ligegyldig.

Eksistentialemaer som 'frihed', 'valg' og 'absurditet' formelig svirrer i det meditative wenders'ske univers.

Når filmene tilmed nærmest svælger i langsommelighed, kan det ikke undre, at meningerne om denne tyske instruktør går i retningen enten – eller.

Hvis man imidlertid har et temperament, der tillader en at blive revet med af den introspektive følsomhed, der er Wim Wenders' særkende, får man adgang til en rig, melankolsk-eventyragtig verden, der mange steder har givet anledning til en næsten kultisk dyrkelse.

Wim Wenders blev født den 14 august, 1945, altså et par måneder efter krigens afslutning. Opvæksten i efterkrigstidens af amerikansk massekultur inficerede Tyskland, har påvirket Wenders, ligesom den har påvirket bl.a. Fassbinder, Herzog, Thome og Bockmayer. I modsætning til den tidligere tyske kunstnergeneration med forfatterne Günter Grass, Heinrich Böll og Siegfried Lenz i spidsen, beskæftiger den ny vesttyske film sig ikke særligt med Tysklands belastede fortid, men forsøger på intellektualistisk grundlag at få hold på en række kultursammenstød og derigennem nå frem til hvad

Tyskland også er.

Man sporer en tydelig inspiration fra det franske nybølge-miljø hos de yngre tyske instruktører. At dette ikke er helt tilfældigt ser man f.eks. af et interview, hvor Wenders beretter om sin filmmæssige opvækst: »Da jeg var seks år, gav mine forældre mig en gammel fremviser, som man måtte dreje med hånden, og nogle gamle Chaplin- og Keatonfilm, min far havde. I løbet af ti år så jeg, som filmoperatørerne, en film 1000 gange. Efter skolen begyndte jeg at læse medicin. Jeg opgav to år senere, hvorpå jeg studerede filosofi i et år. Derefter tog jeg ét år til Paris. Jeg ville ind på I.D.H.E.C. (filmskole), men det var umuligt på det tidspunkt, man måtte vente i årevis. Jeg tilbragte min tid på cinemateket hvor programmet var særdeles godt. Jeg så fire film om dagen og fem eller seks i week-enden. En filmskole blev så åbnet i München i 1967, den første filmskole i Tyskland. Jeg var en af de første elever.«¹

De sporadiske universitetsstudier, der totalt overskyggedes af interessen for film, men dog giver et klart refleksionspræg, er et karakteristisk træk hos mange nye tyske instruktører, og cinefilien, sammenholdt med Wenders kritiske virksomhed fra 1966 til 1971, en klar forbindelse til Godard, Truffaut m.fl.

På Münchener Hochschule für Fernsehen und Film havde Wenders under sin studietid haft lejlighed til at lave en del kortfilm, der

stort set alle er variationer over et gangster-tema. I sin første spillefilm »Summer in the City« (1971), der blev optaget som afgangsfilm i 16 mm på fem dage, kombinerer han dette tema med, som titlen antyder, sin anden store interesse: amerikansk 60'er pop. Filmen drejer sig om en mand, der kommer ud af fængsel og forsøger at flygte fra sin fortid. Wenders har allerede på dette tidspunkt fastlagt sin filmstil. I lange sekvenser, bl.a. en otte minutters køretur på Kurfürstendam, dyrker han stemning og atmosfære.

Peter Handke

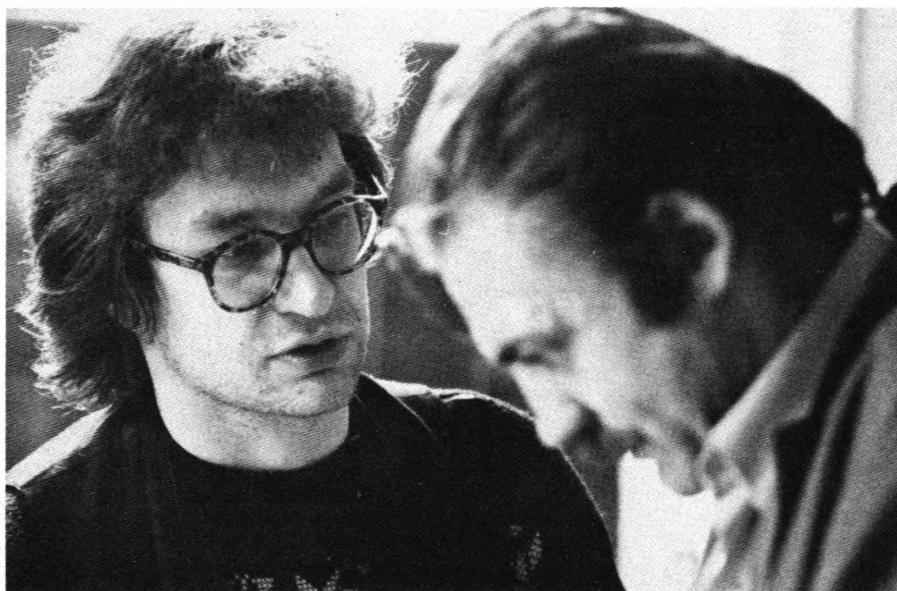
Wim Wenders havde i nogle år kendt den østrigske forfatter Peter Handke (f. 1942), der er inspireret af filosofen Wittgensteins ideer om sproget som forlæg for verden. Deres samarbejde resulterede i Wenders' genembrudsfilm »Målmandens angst ved straffesparket« (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter) fra 1971, herhjemme vist af TV. Filmen, der bygger på en roman af Handke, handler om fodboldspilleren Josef Bloch (Arthur Brauss). Nærmest ved en indskydelse kvæler han en biografkasserer, der har ladet ham komme med hjem. Det absurde mord er imidlertid ikke indledningen til den kriminalhistorie, man kunne forvente, men kun et symptom på Blochs kilometervide afstand til sin omverden. Hans liv opløser sig i en række øjeblikke. I atmosfæredirrende billeder følger man Blochs forsøg på at skabe sig historie ved at rejse fra storbyen ud i oktoberlandskabet, til en lille øst-rigsk landsby ved den tyske grænse, hvor en tidligere veninde har en restaurant.

Filmen lægger vægt på skildringen af Blochs tiltagende *angst*. I modsætning til frygt er angst jo ikke rettet mod noget udefra kommende, og dette illustreres i filmen af billedsiders understatement og lydsiders fremskridende subjektivisme.

»Målmandens angst...« indeholder mange af de temaer, der siden er blevet udviklet hos Wim Wenders. *Cinefilien*: der dog her begrænses til hovedpersonens ustandselige trang til at gå i biografen. *Rejsen*: Bloch rejser i bus tilbage til sin landsby. *Fascinationen af kommunikationsmidler*: Bloch benytter enhver lejlighed til at se fjernsyn, høre radio, læse avis og lytte til juke-boxe.

Der er tale om en absolut personlig filmatisering af Handkes bog. Den melankolske hverdags-pointillisme, romanen bærer præg af, har Wim Wenders omskabt til et sammenhængende stemningsbillede, godt hjulpet af den hollandske fotograf Robby Mül-

Wim Wenders og Bruno Ganz under indspilning af »Den amerikanske ven«



lers mesterlige skumringsfarvebilleder.

Sammenligner man med de bedste af Wenders' øvrige film, savner man dog en vis charme. Dette kan skyldes, at Peter Handke langt fra er nogen spasmager, men har snarere sin årsag i valget af hovedrolleskuespiller. Arthur Brauss udstråler tysk tungsinthed, og man undrer sig ikke over at Wenders til sine senere film har valgt mere ironisk-humoristiske aktører.

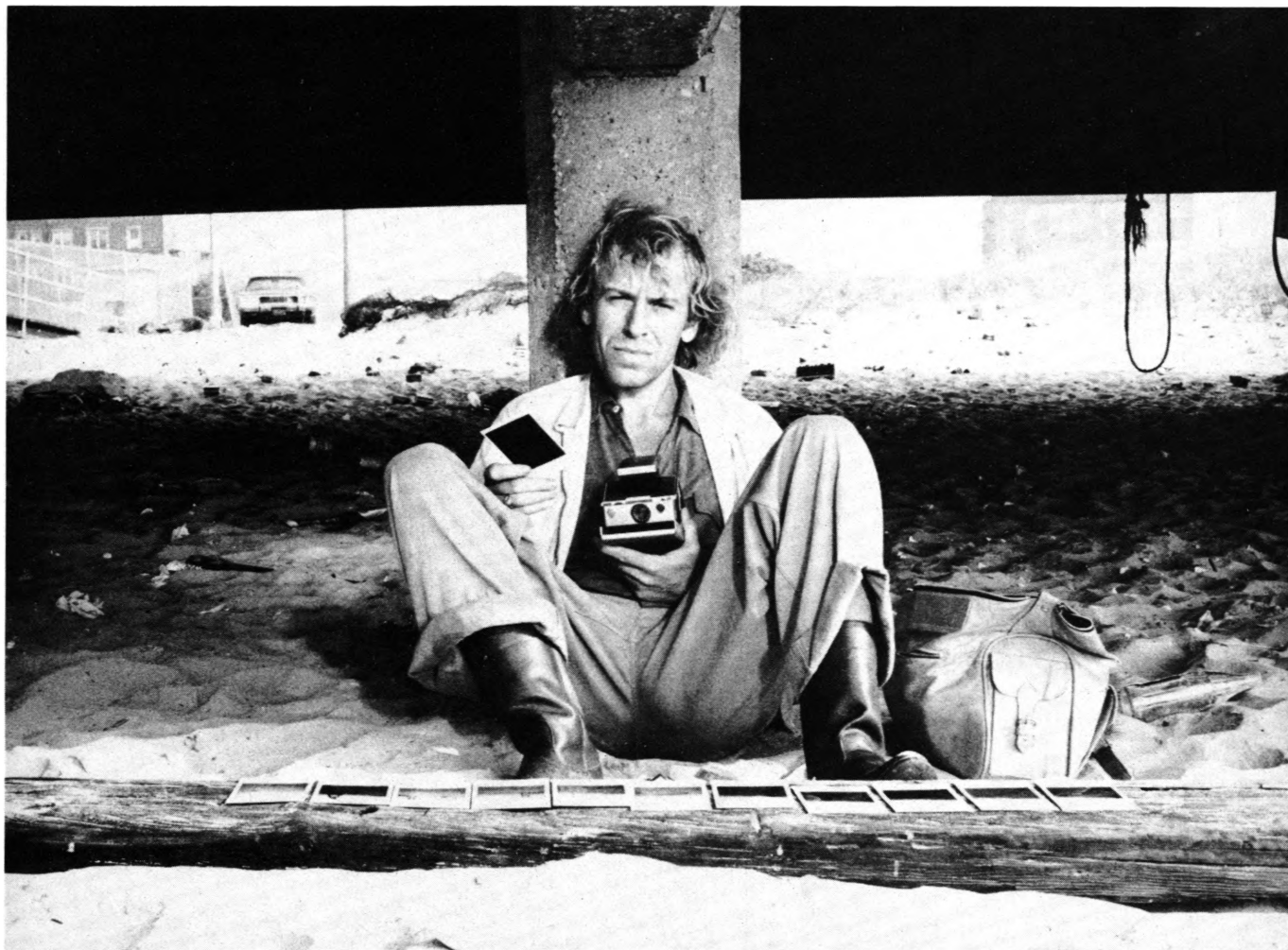
Uden Peter Handkes anseelse havde Wim Wenders næppe kunnet skaffe penge til sin film. »Målmanden...« blev lavet som en tysk-østrigsk co-produktion i samarbejde

Wenders kommenterer dette således: »Peter Handke vidste, at dét at lave film er fuldstændig forskelligt fra dét at skrive en roman, og derfor beskæftigede han sig overhovedet ikke med mit arbejde.«²

På trods af de gunstige omstændigheder, filmen blev til under, kan man næppe betragte »Falsche Bewegung« (1975) som andet end et lidt træls, akademisk stift, appendix til Wim Wenders' øvrige værk. »Falsche Bewegung« handler om Wilhelm Meister (Rüdiger Vogler), der forlader sit barndoms hjem for at blive forfatter. Bevægnet med Eichendorffs efterromantiske »Aus dem Le-

»Falsche Bewegung« har naturligvis op-løftende momenter. Den formfascinerende Handkes tekst er undertiden interessant. Nastassja Kinski er fremragende i sin debut og Rüdiger Vogler, der sidenhen optræder nok så hyppigt i Wim Wenders' film, er et spændende bekendtskab.

Når denne skildring af figurer i et landskab, individ kontra gruppe, ikke lykkes, er det fordi Wenders fungerer bedst i total frihed. Snærende manuskripter har aldrig været hans livret. Han udtaler om filmen: »Falsche Bewegung« kommer fra en, for hvem sproget var meget vigtigt og det var filmens



Rüdiger Vogler i »Alice i byerne«, der er inspireret af amerikanske »road«-film

med TV. Succesen der fulgte, er medvirkende til det kvalitetsmæssige boom vesttysk film oplevede i 70'erne. Uden TV's finansielle ressourcer var Filmverlag der Autoren næppe blevet dannet, og dette selskab har som bekendt haft enorm betydning for filmkunsten i Bundesrepublikken.

Wim Wenders og Peter Handke forsøgte at fortsætte det vellykkede samarbejde i 1975. I flere år havde de tænkt på at lave en filmatisering af Goethes klassiske dannelsesroman »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, 1796, der netop i overensstemmelse med de wenderske idealer handler om at opnå en personlig ligevægt. De enedes om at lave en nutidig version. Efter manuskriptudarbejdelsen havde Handke ikke mere med filmen at gøre. Wim

ben eines Taugenichts« og Flauberts »L'éducation Sentimentale« drager Wilhelm ud i verden for at blive til noget. Undervejs træffer han en gruppe bizarre mennesker: En mundharmonikaspillende tidligere nazist og jødemorder, hvis næse bløder hvert år på den myrdedes dødsdag. Hans stumme datter Mignon, der spilles af Nastassja Naksynski alias den senere så kendte Nastassja Kinski. Og endelig en ældre mærkelig skuespillerinde ved navn Therese Farner. Sammen med disse personer gennemkrydser Wilhelm Tyskland fra nord til syd (alle Wenders' personer rejser fra nord mod syd!) og når omsider tinderne, da han bestiger bjerget Zugspitze og begynder at skrive. Men udsigten er skuffende ... !

tema: hvordan kan man gribe verdenen med sproget. Det er derfor jeg i denne film har været meget tro mod teksten. Det vigtige var emnet, mere end følelserne, mere end selve personerne.«³

Peter Handke er asketisk formfikseret og ynder mest at beskæftige sig med kvinder, mens Wenders er interesseret i stemningsbeskrivelse og anser den kvindelige psyke for at være et fremmed land.

Det lader til at duoen har accepteret hinandens fundamentale forskellighed. Siden har de i alt fald ikke lavet film sammen, når man undtager at Wim Wenders har produceret Peter Handkes i øvrigt fremragende instruktørdebut »Die linkshändige Frau« (1977).

Mellemspil

Efter »Målmanden ...« lavede Wim Wenders den allerede glemte »Der scharlachrote Buchstabe« (1973). Filmen er en tysk-spansk co-produktion, og ligesom Sjöströms Lillian Gish-film »The scarlet Letter« bygger den på New-England puritaneren Nathaniel Hawthornes tragiske klassiker fra 1850, der handler om uægteskabelige forbindelser i et religiøst lillesamfund.

Wenders' version blev til under ret umulige forhold. Dels fordi den spanske producent havde for meget at sige, dels på grund af de påtvungne skuespillere: Senta Berger som Hester og Lou Castel som præsten Dimmesdale!

Efter sigende skal Wenders dog have sat sit tydelige præg på filmen. Således er lange tavsheder, isolation og ensomhed velkendte temaer.

Alice i byerne

»Alice i byerne« (Alice in den Stätten) fra 1974 skulle oprindeligt have været en kriminalhistorie med betydelig mere ydre handling end den færdige film blev tildelt. Wim Wenders var i U.S.A. for at færdiggøre sit manuskript, da nogle venner inviterede ham til at se Peter Bogdanovitch' »Paper Moon«. Han kendte ikke filmen i forvejen og blev forståeligt nok nedslået over at se en film hvis historie havde så stor lighed med hans egen. Manuskriptet blev kasseret og et nyt skrevet.

På mange måder er »Alice...« den første rigtige Wenders-film. Det er typisk for hans senere film, at de ikke kun er affotograferede manuskripter, men afspejler en *udvikling* der har fundet sted imellem ham selv og hans faste stab af medarbejdere under optagelserne. »Alice...« blev i overensstemmelse hermed optaget stort set i kronologisk orden. Det manuskript, der var udgangspunkt for filmen, blev i begyndelsen fulgt nøje,

men efterhånden som optagelserne skred frem, forlod man det til fordel for den historie, man oplevede undervejs. Wenders udtaler herom: »Da jeg kom til Europa, glemte jeg mere og mere manuskriptet. Jeg blev mere og mere sikker på historien, modsat i U.S.A., hvor jeg var en fremmed.«⁴

Allerede filmens titel (jf. Alice i Eventyrland) angiver oplevelsen, eventyrstemningen og den tiltrækning, barndommens umiddelbare oplevelsessevne har for Wim Wenders.

Philip Winter (Rüdiger Vogler) er en tysk fotograf, der af et blad i München har fået til opgave at lave en fotoreportage om Amerika. I overensstemmelse med den amerikanske road-film, der er en tydelig inspiration for filmen, kører han igennem landet, som han til stadighed fotograferer. På et tidspunkt sidder han »Under the Boardwalk« (som han ironisk nynner), på en øde strand ved den amerikanske østkyst. Foran sig har han lagt en stribe polaroid-fotos, der efter hans udtryk at dømme ingenlunde er tilfredsstillende.

Denne skibbrudne outsider, hvis midlertidige hjem er TV-oplyste motelværelser, finder sig pludselig overladt ansvaret for en ti-årig tysk pige, Alice, som han har mødt i lufthavnen i New York. Pigenes mor har personlige problemer at afvikle, og hun beder derfor Philip Winter tage sin datter med til Amsterdam, hvor hun lover at møde dem senere. Hun dukker imidlertid ikke op og Winter må sammen med Alice prøve at finde frem til noget familie i Tyskland. Det eneste spor de har, er et fotografi af et såre almindeligt hus et elle andet sted i Ruhrgebietet.

Det lykkes til sidst at finde barnets bestemor, men forinden har man i to trediedele af filmen oplevet forholdet der udvikler sig imellem den desperate, evigt exilerede fotograf og den midlertidigt forældreløse pige. I en tone af leg og indbyrdes drilleri, der er

typisk for Wim Wenders, udvikler venskabet imellem Philip Winter og Alice sig til et forunderligt rent sammenhold, der beskytter dem mod den ydre fremmedgørende verden og, for en tid, udvisker den ensomhed, begge lider under.

»Alice i byerne« bekræfter, at Wenders' force ligger i atmosfærebeskrivelsen. Den intimitet, han etablerer, er kun set tilsvarende i Rohmer's »Min nat hos Maud«. Det er uden tvivl Wenders' mest optimistiske film fordi personernes voksende sårbarhed overfor hinanden ikke fører til et selvvalgt brud.

Som kuriosum kan nævnes, at »Alice i byerne« har stor tematisk lighed med Peter Handkes roman fra 1972, »Det korte brev og den lange lavshed«, der ligeledes handler om en ydre/indre rejse med udgangspunkt i U.S.A.

Undervejs

Den første 'rå' version af »Alice...« varede ca. tre timer og kunne ifølge Wenders have været en mulig film. På grund af samarbejdet med TV blev den imidlertid klippet ned til 110 minutter.

Wim Wenders fik lejlighed til at lave sin lange sort-hvide film, da han i 1975 optog »Undervejs« (Im Lauf der Zeit). For første gang producerede han selv, og den frihed det har givet ham, mærker man tydeligt.

Endnu en gang foretog han en filmrejse à l'aventure. Forud for optagelserne lå kun et 15 siders treatment, der var resultatet af research-rejser til 80 provinsbiografer langs grænsen til Østtyskland. Filmen handler både om tysk film 1933-75, skildret via provinsbiografer og cineastreferencer, og om mødet imellem to, som sædvanligt i Wim Wenders' film, meget forskellige, men hinanden kompletterende personer.

»Undervejs« er blevet kaldt en tysk western, og den har da også mindelser om de klassiske to mænd, der red ud. Wenders udtaler dog om sin film: »De amerikanske mandefilm, kriminalfilm og westerns, især fra den seneste tid, er jo rene fortrængningsfilm: Film i hvilke forholdet til kvinderne, men også forholdet mellem mænd, er fortrængt af plot, action og nødvendigheden af at underholde. Disse film udelader hvad det egentligt drejer sig om: hvorfor mændene foretrækker hinandens selskab; hvorfor de godt kan lide hinanden; hvorfor de enten ikke kan lide kvinder, eller hvis de kan, da blot som tidsfordriv.«⁵

I »Undervejs« møder Bruno Winter (Rüdiger Vogler), der utvivlsomt er i familie med Philip Winter i »Alice...«!, børnesprogforskeren Robert Lander (Hanns Zischler). Deres første møde er utraditionelt. Filmfremviserreparatøren Bruno sidder i sit mobile hjem, en gammel flyttebus, da en bil med fuld fart kører ud i en flod. Op af den synkende bils soltag dukker en Jack Nicholson-lignende person. Den ikke helt seriøse selvmorder Robert Lander, slår for en tid følge med Bruno Winter. I filmens 176 minutter følger man de to mænd komme nærmere og nærmere hinanden. Man følger deres rejse tilbage til barndommen og man følger deres endelige brud.

Rüdiger Vogler og Hanns Zischler i »Undervejs«





Scene fra »Undervejs«

Begge er flygtet fra deres fortid. Robert Lander er blevet skilt fra sin kone og Bruno Winter har, træt af denne verdens vrimmel, isoleret sig i sin flyttevogn. Omgivet af gamle single-plader og amerikanske knaldromaner, kører han rundt i provinsen og reparerer filmudstyr.

Kommunikation er som vanligt hovedtemaet hos Wenders. Kommunikation indebærer også transportmidler, og der er en overflod af disse i »Undervejs«. Wim Wenders har aldrig været karrig med symboler og kommunikationstemaet understreges af et navn, der er malet på indersiden af flytte-

bussen: Hermes, den græske gud for de rejsende, tyvene og budbringerne.

I endnu højere grad end det ellers er tilfældet hos Wenders, gennemstrømmes »Undervejs« af en dyb pessimisme. Filmens personer er alle præget af en mere eller mindre selvpålagt *ensomhed*: Provsinsbiografejerne føler sig med god grund som en uddøende race; biografkasserersken, som Bruno tilbringer en sex-løs nat med, siger: »Ich lebe allein mit meiner Tochter. Und das bleibt so«; manden hvis kone har begået selvmord; filmoperatøren, der glædesløst onanerer til en dårlig pornofilm; Robert Landers avis-ejerfar, der på grund af den lige gyldige provinsavis, han betragter som sit livsværk, aldrig har prøvet at forstå sin kone og sit barn.

Alle har de forskanset sig bag en mur af stivnede følelser.

Filmen kulminerer, da Bruno og Robert når frem til den østtyske grænse. De beslutter at tilbringe natten i en forladt vagthytte tilhørende den amerikanske hær. Begge har forinden forsøgt at afklare fortiden. Således siger Bruno efter at have besøgt huset, han som barn boede i sammen med sin mor: »Ich bin froh, dass wir an den Rhein gefahren sind. – Ich sehe mich eigentlich zum ersten mal als jemanden der eine Zeit hinter sich gebracht hat, und dass diese Zeit meine Geschichte ist.« Robert Lander har under et besøg hos sin far, som han ikke har set i ti år, skrevet og sat en avisforside, hvori han beskylder faderen for at være skyld i moderens ødelagte liv.

Styrket af en flaske Jack Daniels og provokeret af Robert Lander, opgiver Brune for en tid sin beskyttende isolation. Han fortæller om paradokset, der har fået ham til at isolere sig: »... beim Vögeln (samleje) zum Beispiel, da ist man doch in einer Frau drin, aber hast du dabei wirklich schon einmal das Gefühl gehabt, mit ihr zusammen zu sein? – Ich hab' mich immer nur einsam gefühlt in einer Frau. – Einsam bis auf die Knochen.« På trods af den ensomhedsfølelse har han sammen med en kvinde, føler han alligevel en *længsel*, men da han føler det kan være en hvilken som helst kvinde han længes efter, vælger han at bevare sin status som levende død, beskyttet af sin galgenhumor og omgivet af sin nostalgiske americana.

Den *misogyni*, Bruno Winter udtrykker, er meget udbredt i »Undervejs«. Sex er en glædesløs opfyldelse af fysiske behov. Operatørrummene er fyldt med pin-up billeder, og de pornofilm, der vises i biografene har meget ubehagelige virkninger: »Neulich hat hier im Kino eine Frau einen Scheidenkrampf (skedekrampe) bekommen. Mein Grossvater musste einen Krankenwagen holen.« Efter en sådan oplevelse kan man ikke fortænke biografkasserersken i at foretrække et stille liv med sin datter.

Efter natten i vagthyttan anbringer Robert Lander en afskedseddél på døren. »Alting må ændres« skriver han. Dette umiddelbart optimistiske tegn for fremtiden må dog nok tages med et gran salt, netop fordi det skrives. Robert Lander har tidligere bebrejdet sin far: »Weisst du, dass ich in den ganzen Zeit, die ich jetzt weg bin, die 10 Jahre, immer wieder, wenn ich über etwas nachdenke, oder über etwas rede, die Vorstellung habe es sofort gedruckt zu sehen.« Den skrevne afsked må derfor tydes som et tegn på at Robert ikke er sluppet fri af sin faders skygge (faderskikkelser ses ofte hos Wenders) og hans oplevelser på banegården er derfor næppe andet end midlertidig optimisme. Robert møder her en dreng, der i sit stilehæfte beskriver hvad han ser: »Die Schienen, den Schotter, den Fahrplan, den Himmel, die Wolken...« Robert spørger ham: »So einfach ist das?« og bytter sine solbriller og sin kuffert med drengens stilehæfte, i håb om på den måde at kunne opnå barnets umiddelbare kontakt med omverdenen. Denne slutscene har en slående lighed med scenen i Antonionis »Profession: Reporter« hvor Nicholson ligger på sin seng i Hotel de la Gloria, og spørger Maria Schneider, der står ved det vindue hvorfra han kort tid efter evaporerer, hvad hun kan se. Hun svarer: »... A man scratching his leg. A shutter closing. A kid and dust. It's very dusty.« Valget af Hanns Zischler til rollen som Robert Lander giver i det hele taget associationer til den nicholsonske *malaise*, ikke kun hos Antonioni, men også i »Five easy pieces«.

Selv om man bliver sarte og sarte overfor de tungt eksistentialistiske temaer både »Undervejs« og »Profession: Reporter« kredser om, ejer filmene deres tiltrækningskraft, fordi billedsiden besidder en næsten overjordisk skønhed. Robby Müller, Wenders' faste fotograf, har med sin som altid visuelle vir-

tuositet, sørget for at den afklaring, som man ikke finder hos personerne i »Undervejs«, er til stede i filmens billeder. *Spændingen*, der på denne måde opstår, giver filmen dens storhed.

Den amerikanske ven

»Oh, these stories with parents – they're so boring and yet they never stop ...« Udtalelsen skyldes den amerikanske, i Frankrig bosatte, thrillerforfatter Patricia Highsmith. Hun boede engang sammen med en mand ... i én måned, sidenhen har hun foretrukket at skrive romaner og dagdrømme. Det er således ikke svært at se hvorfor Wim Wenders i længere tid har ønsket at filmatisere en af hendes bøger.

Allerede i »Målmandens angst ...« er der en indirekte reference til Highsmith. I den biograf, hvis kassererske dræbes af Josef B., går en film, der hedder »Das Zittern des Fälschers«, hvilket er den tyske titel for romanen »The Tremor of Forgery«.

Efter den løst strukturerede »Undervejs« havde Wenders lyst til igen at lave en filmatisering. Da det ikke lykkedes ham at få rettighederne til »The Tremor of Forgery« og »Cry of the Owl«, stoppede han op ved den bog hun netop havde gjort færdig: »Ripley's Game«, der er den seneste af indtil nu tre romaner med Tom Ripley som hovedperson. Filmen kom til at hedde »Den amerikanske ven« (Der amerikanische Freund, 1977).

Jonathan Zimmermann, spillet af Bruno Ganz, der er et under af sympatisk urovækkende udstråling, er en ca. 35-årig schweizisk rammesnedker og malerirestaurator. Han bor forholdsvis ydmygt med sin kone Marianne og deres lille søn Daniel i et hamburgsk havnekvart (for første gang har en wendersk hovedperson fast bopæl!). Zimmermann lider af en blodsygdom, der er alvorlig, men ikke livstruende.

Raoul Minot (Gérard Blain) er en svært gennemskuelig gangster af den pænere slags. Han bor i Paris og lever af at sælge malerier af den amerikanske maler Derwatt (Nicholas Ray), som man ganske raffineret har løjet død, for at kunne hæve prisen på hans stadigt igangværende produktion.

Tom Ripley (Dennis Hopper) er den amerikanske ven. Det varer dog nogen tid før hans venskabb kommer til udtryk overfor Zimmermann. Filmens plot sættes igang, da Ripley foreslår Minot at bruge den respektable rammesnedker til et par likvideringer af konkurrerende mafia-folk. Jonathan Zimmermann har tidligere ved en kunstauktion afslået at give Ripley hånden, fordi han betragter ham som uuhæderlig. Ripley bruger derfor denne lejlighed til at hævne sig og bevise Zimmermanns bestikkelighed. Ved hjælp af falske rygter og lægerapporter motiveres Zimmermann for at tjene 250.000 DM som han kan efterlade sin familie, og han accepterer Minots tilbud.

Det første mord forløber fint. Det andet, i München-pressen, ser længe ud til at skulle mislykkes, indtil Ripley uventet dukker op for at hjælpe.

Ripleys tilstedeværelse redder Jonathan, men ødelægger sigtet med den respektable familiefar som morder. Mafiaen sættes i

stand til at spore de implicerede personer.

Som sædvanligt interesserer plottet ikke Wim Wenders synderligt. Han bruger Highsmiths fortælling og især dens atmosfære, som ramme for filmens kredsen om det skæbnefulde skæbneløse Ripley og Zimmermann følger de har. Deres personligheder nærmer sig filmen igennem hinanden. Den psykopatiske Tom Ripley hjælper på grund af et for ham ganske uvant *samvittighedsnag*, den i begyndelsen hjælpeløse og uskyldige Zimmermann, der på sin side involverer sig mere og mere i gangstermiljøets brutale verden. Hans ny identitet medfører en total negligering af den kone og det barn, der før var hans et og alt.

En af filmens oprindelige titler var: »The Frame«. Den hentyder ikke kun til omtalte rammefortælling og selve rammesnedkerens håndværk, men påpeger at alle i filmen må spørge sig selv: Who frames who?. Identitetsforskydninger og miljøets uoverskuelighed gør alle usikre på hvad der egentlig foregår: Minot får sin lejlighed sprængt i luften og da han ikke ved at Ripley har blandet sig, forstår han overhovedet ikke hvorfor hans plan er gået i vasken; Ripleys uvante hensynsfuldhed får ham til at sige til den kassettebåndoptager, han bruger som dagbog: »Today is December 6, 1976, and I know less and less who I am, or who anybody else is«; Jonathan Zimmermann ændrer totalt personlighed, forårsager stribevis af mord, og er lige ved at tage sin kone med i døden.

På trods af al denne misere er den en sublim storhed over filmens univers. Ripley, der sidder forladt på en øde strand med en brændende ambulance som baggrund, syngende Dylans »I pity the poor Immigrant«, er rørende i sin uforstand og magtesløshed. Tragediens uafvendelighed og personernes dødsdrift giver associationer til Melvilles mystiske verden.

Den irrealitet der dominerer »Den amerikanske ven«, skabes især af filmens slægtskab med det hyperrealistiske maleri. Med den overvirkelighedstro virkeligheds distance, bevæger de wenders'ske figurer sig i et no man's land. »Den amerikanske ven« er præget af storbyens neon-farver med rødt som den dominerende. Man kommer som Peter Schepelern i Kosmorama 139, til at tænke på Robert Cottinghams billeder af neonskilte. Men det er ikke kun i »Den amerikanske ven«, man mærker slægtskabet med nyere amerikansk malerkunst. Den wenders'ske verden, hvor omgivelserne dominerer mindst lige så meget som personerne, har en umiskendelig lighed med Edward Hoppers historieløse, ensomhedsdyrkende storbybilleder, ligesom Andrew Wyeths poetiske melankoli kunne være en inspiration.

Selvom der rejses meget i Wim Wenders film, føler man sig aldrig som turist. Eiffeltårnet ses ganske vist i »Den amerikanske ven«, men det indgår kun som en del af en komposition, der domineres af den skyskraber Minot bor i. Konstellationen skyskraber/Eiffeltårn sætter det uventede sammen med det ventede, så det samlede resultat aldrig bliver pittoresk, men bevarer en fremmedhed, der korresponderer med personernes 'dislocation'.



Bruno Ganz som morderen i »Den amerikanske ven«

Som yderligere eksempel på omtalte 'dislocation' kan man nævne, at Ripleys 'mansion' er et hus der er ganske enestående i Hamburg. Huset blev bygget af en rig fabrikant i slutningen af det 19. årh. som en nøjagtig kopi af et hus på Krim. Med samme omhu som visse amerikanske millionærer, eftergjorde han huset så minutøst, at han bevarede den grav omkring huset, der oprindeligt skulle sørge for at fundamentet ikke blev ødelagt af væde, men som må anses for at være aldeles unødvendig i Hamburg.

Man genfinder de vanlige wenders'ske temaer i »Den amerikanske ven«: Venskabet imellem to diamentralt modsatte, hinanden kompletterende, personer; fremmedgørelsen; valgets betydning for personlighedsdannelsen; dødsdriften og cinefillen. Alle filmens gangstere spilles af filminstruktører: Nicholas Ray, Sam Fuller, Peter Lilienthal, Daniel Schmid, Jean Eustache, Gérard Blain og Dennis Hopper. Sidstnævnte har aldrig været så disciplineret overbevisende som i denne Wim Wenders' bedste film.

Den amerikanske ven, Take Two

Bruno Winter vender i »Undervejs« tilbage til sit forfaldne barndomshjem og finder der, under et dørtrin, et tegneseriehæfte, som han har gemt, da han var barn.

Denne 'hommage' til Nicholas Ray (Robert Mitchum finder i »The Lusty Men« ligeledes sit gemmested intakt) er udtryk for den beundring for den amerikanske, ligeledes atmosfæredyrkende, outsiderinstruktør, der fik Wim Wenders til at vælge ham til rollen som maleren Derwatt i »Den amerikanske ven«.

Da Francis Ford Coppola i 1977 bragte Wim Wenders til U.S.A. for at filmatisere Joe Gores' roman »Hammett«, boede han den første tid hos Nicholas Ray, som han var blevet særdeles gode venner med under optagelserne til »Den amerikanske ven«. I 1978 og 79 blev den kræftsyrge Ray opereret flere gange, og under de besøg, Wenders aflagde hos ham, blev der talt om at lave en film sammen.

De store problemer, der har været i forbindelse med optagelserne til »Hammett« (bl.a. har tre manuskriptforfattere afløst hinanden) var årsag til at Wenders havde noget (vente)tid til overs. Den tid enedes han med Ray om at bruge til deres fælles projekt: »Lightning over Water« (1980). Filmen er optaget dels i 35 mm, dels i video, på et minimalt budget og som en blanding af dokumentarisme og fiktion. Oprindeligt havde Ray skrevet et manuskript, hvori han videudviklede Derwatt-figuren. Det handlede om en gammel og syg maler, der laver kopier af sine mest kendte billeder for at tjene til en

rejse til Kina, hvor han mener at man vil kunne kurere ham. Temaet blev imidlertid ændret totalt på grund af Rays meget afkræftede tilstand, og filmen er blevet en slags montage af Wenders' besøg hos den døende Ray og diskussionsforevisninger af Rays film på Museum af Modern Art og på Vassar College.

»Lightning over Water« er en film om venskabet mellem to filminstruktører på forskellige stadier af deres karriere, fra forskellige generationer, og om deres fælles passion for filmmediet.

Nicholas Ray døde i juni, 1979, før filmen blev færdig.

På grund af travlhed med »Hammett«, satte Wim Wenders sin klipper igennem mange år, Peter Przygodda, til at færdiggøre »Lightning over Water« og Wenders så det færdige resultat for første gang ved dette års Cannes-festival. Przygodda havde efter hans mening lagt for stor vægt på det dokumentariske aspekt og Wim Wenders lejede derfor et klipperum for at omredigere filmen med fokus på fiktionen.

»Lightning over Water« er blevet til under stor frihed, således som Wenders foretrækker. Noget helt andet er tilfældet med »Hammett«. I toethalvt år har Wim Wenders opholdt sig i Coppola-hovedkvarteret i San Francisco. Lige for øjeblikket ser det ud til at »Hammett« tidligst vil blive færdig om et år,

da Fred Forrest, der har hovedrollen som Dashiell Hammett, er i færd med at indstudere sin rolle i Coppolas nye film. Coppola har derfor foreslået, at man venter med de sidste optagelser til Wenders' film. Med det apokalyptiske eventyr in mente, vil et års udskydelse måske ovenikøbet være i underkanten.

Wim Wenders har tydeligvis også lært Coppola ganske godt at kende. For ikke at spilde tiden har han nemlig besluttet at lave en film for MGM. »Trap Door« skal den hedde og den skal handle om edb-svindler.

I begyndelsen af sit Amerika-ophold, fik Wenders lejlighed til at se en kronologisk serie af Fritz Langs film, og det gik op for ham i hvor høj grad Lang kæmpede for at bevare sit personlige udtryk i sine exilfilm. Wim Wenders siger i et interview: »Det er skræmmende at se hans fremskridende tilpasning og den kamp han førte for at bevare

hvad der var *ham* i sine film, og som han mistede mere og mere.«⁶ Denne frygt for at miste sin personlighed i det store amerikanske filmmaskineri er sandsynligvis hovedårsagen til »Hammett's« mange forsinkelser. Det ser dog ud til at Wenders har fået lov til at behandle det forfattertema, man også finder i »Falsche Bewegung«. »Hammett« handler om den tidligere Pinkerton-detectiv Dashiell Hammett, der i et par år har forsøgt at slå igennem som forfatter. Han kontaktes af en ex-kollega, der ønsker hans hjælp i en sag om politi-korruption. Hammett afslår, da han føler sig som forfatter og ikke længere som detektiv. Kollegaen bliver dræbt og Hammett overtager trods alt sagen. Samtidig med at han arbejder på sagen om dagen, skriver han sine romaner om natten. Gennem nattens refleksioner gør han sig klart, at han ikke længere er en god detektiv, men da han endnu ikke har fået

udgivet noget, er han åbenbart heller ikke en god forfatter.

Coppola og Wenders strides stadig om »Hammett's« slutning, men under alle omstændigheder lader det til at være endnu en person til det wenders'ske galleri af utilpassede, personlighedssøgende mænd!

NOTER:

- 1) Positif 187, Nov. 1976, p. 26
- 2) Positif 187, Nov. 1976, p. 27
- 3) Positif 187, Nov. 1976, p. 27
- 4) Positif 187, Nov. 1976, p. 28
- 5) Medium 4, 1976.
- 6) Positif 236, Nov. 1980, p. 16

LITTERATUR:Chaiers du Cinéma 318, Dec. 1980
Cahiers du Cinéma 301, Juni 1979
Cinéma 76, 216, Dec. 1976
Film Comment, Sept.-Okt. 1977
Filmkritik 235, Juli 1976
Filmkritik 264, Dec. 1978
Film Quarterly, Winter 1977-78
Kosmorama 139, efterår 1978
La Revue du Cinéma 323, Dec. 1977
Positif 187, Nov. 1976
Positif 236, Nov. 1980

Bøger

Tre filmårhbøger

Decembers julehandel hos boghandlerne markerede en helt ny dansk rekord – med hele tre filmårhbøger til at friste de gavehungrende med.

Den ene var en gammel kending: *Carlsen if's* »Film 1980 – årets bedste«, for anden gang redigeret af Peter Hirsch, men for første gang kun med farver på omslaget og resten holdt i sort-hvidt – for at holde kioskpriisen? Bogen præsenterer 85 film med mindst et billede og en yderst nødtørftig tekst. I forordet påstås det, at det er ca. en fjerdedel af 1980's samlede udbud, men faktisk finder man en lang række film, som slet ikke nåede frem til premiere i 1980, f.eks. »Min onkel fra Amerika«, »Gloria«, »Cruising«, og »Little Miss Marker«. Og Nils Malmros' nyeste opus, »Kundskabens træ«, der nok blev påbegyndt i årets løb, får tidligst premiere til næste jul! Og den slags sløseri præger i det hele taget bogen. En lang række af de film, der nåede frem til premiere i 1980, kan Hirsch næppe have nået at se, før bogen gik i trykken, og titler som »Attentat«, »Sølvne kommer«, »Spøgelseshuset«, »Højt spil i Cabo Blanco«, »Masser af kugler« og »Bjørneøen« – for blot at nævne et skønsomt udvalg – kan aldrig ud fra nogen synsvinkel leve op til bogens undertitel – »årets bedste«.

Tilbage står et vist personligt præg fra redaktørens side, som dog ofte forekommer noget anstrengt, når til eksempel »Renaldo & Clara« og »All That Jazz« samles under overskriften »I tonernes verden«, eller når »Kvinder på krigsstien« bliver fællesbetegnelse for så vidt forskellige film som »Old Boyfriends«, »Remember My Name« og »American Gigolo«.

Overfladisk, sløset upræcis, redaktionelt anstrengt – hvad i al verden skal man bruge den til? Andet end til at fremme ligegyldigheden over for film som et seriøst, kunstnerisk medium?

I modsætning hertil er »Film '80« fra forlaget Albatros et langt mere seriøst (og nyt) bud på en filmårhbog. Redigeret af Jens Bruun Christensen fremstår den som et sobert værk med et nøgternt, næsten spartansk kedeligt omslag og et tungt sagligt indhold. Bogens første del – omend opdelingen i de forskellige sektioner er meget uklar for læseren – rummer 56 anmeldelser/omtaler af årets film (i perioden 1.11.1979 – 31.10.1980), hvoraf 26 er skrevet af redaktøren selv og generelt er kortere og mere uinspirerede end de øvrige 30, som er forfattet af diverse professionelle mediearbejdere. Denne del indeholder således artikler af en lang række gamfælkendte filmskribenter, men også af adskillige andre, hvis navn normalt ikke er knyttet til filmkritik, men som har fået tildelt forskellige film, hvis tema ligger tæt på deres respektive fagområder. Det er en indlysende og skæg idé, som imidlertid i flere tilfælde ikke har affødt særligt spændende resultater, men som dog lykkes iblandt, f.eks. Jacob Holdt om »Kni i ryggen«, Eske Holm om »Kramer mod Kramer« og Jørgen Thorgaard om »Ondt blod«.

Efter denne summariske afdeling følger sektioner med portrætter af nogle af årets instruktører og interviews med andre, et par nekrologer samt oversigter over årets filmpriser, de filminstitutsøttede produktioner og den nyeste danske filmlitteratur. Og endelig er der en sektion, der kaldes »Årets filmpremierer« – en alfabetisk liste, som dels foregiver at være komplet (fordi der ikke anføres andet), men som ikke er det, dels

bringer credits og handlingsreferater, der er barberet ned til det aller mest nødtørftige, og derfor ikke kan anvendes til ret meget.

Stort set er det da en nydelig udgivelse, men hvem er den mon henvendt til? Hvis man i forvejen følger så meget med, at man abonnerer på enten Kosmorama, Levende billeder eller 1000 øjne, kan man næppe bruge denne årbog til noget. Jeg har hørt den karakteriseret som »årets dyreste og mest forsinkede filmtidsskrift«, og det er jo rigtigt nok: Efter december måneds favørtilbud på 95 kr. skal man nu af med 125, hvis man vil have den – nøjagtigt det samme beløb som det ville koste at anskaffe sig årgang 1980 af forhåndenværende tidsskrift plus den sidste – og vigtigste – af årets tre filmårhbøger, »Filmsæsonen 79-80«.

»Filmsæsonen 79-80« er en samling af de credits, man indtil for halvandet år siden kunne finde kvartalsvis i Kosmorama, udgivet som årbog af Bibliotekscentralen i samarbejde med Det danske filmmuseum og redigeret af Per Calum. Her kan man altså finde *komplette* credits på alle film, der har været vist offentligt i biografen og TV i perioden 1.7.1979 – 30.6.1980, ordnet alfabetisk efter dansk titel og efterfulgt af et kort, men nøgternt handlingsreferat. Endvidere er alle premierer registreret, inklusive alle de tegnefilm TV har vist i Jakob Stegelmans regi. Og ydermere er der tilsat ekstra krydderier i form af portrætter af og filmografier på udvalgte navne, der har markeret sig i årets løb, såvel instruktører som skuespillere. Der er naturligvis også et register over originaltitler og instruktører, og endelig en grundig introduktion til bogens system, hvor forklaringen af forkortelserne er blevet til en nyttig guide i de forskellige funktioner, hver enkelt medvirkende på et filmhold udfylder.

Endelig er bogen rigt illustreret – med flere billeder end årets billedbog fra Carlsen if – og med det samme overdådige layout som i forhåndenværende tidsskrift, og alt i alt er den et uundværligt supplement til Kosmorama – især når den, forhåbentlig, suppleres år efter år.

Asbjørn Skytte.