

UDDRIVELSER OG AFVIKLINGER

WIM WENDERS OG »PARIS, TEXAS«

AF JAN KORNUM LARSEN

Travis: »He was surprised at himself . . . because he didn't feel anything anymore. All he wanted to do was . . . sleep. And for the first time he wished he were far away . . . lost in a deep, vast country where nobody knew him. Somewhere without language or streets. And he dreamed about this place without knowing its name . . . and when he woke up, he was on fire. There were blue flames running along the sheets of his bed. He ran through the flames, towards the only two people, he loved.

But they were gone.

Then he ran. He didn't fight the fire. He just ran. He ran till the sun came up and he couldn't run any further. And when the sun went down, he ran again. For five days he ran like this until every sign of man . . . had disappeared.«

Jane: »Travis!«

(Slutningen af Travis' Peep-show monolog)

DEVIL'S GRAVEYARD

Antonioni – som Wim Wenders har meget tilfælles med – har engang formuleret noget af det »Paris, Texas« handler om: »Every moment we keep changing according to our experiences, and we never know what experience we may have within a few minutes that will change our identity again«. *Travis*, manden der i begyndelsen af »Paris, Texas« kommer gående igennem ørkenområdet »Devil's Graveyard«, er et menneske hvis identitet er blevet slået i stykker af hans manglende evne til at erkende, at tiden går og at mennesker og forhold forandres. Livet kan ikke holdes fast og *Travis* har givet op overfor dette, og ønsker nu kun glemsel, udslettelse og intethed. Han er det hidtil mest desperate udtryk for den ene pol i det wenderske univers: den resignerede drømmer, der helst isolerer sig i en sikker, betragende afstand af verden. Philip Winter (Rüdiger Vogler), fotografen i »Alice i byerne« (1974), Wilhelm (Rüdiger Vogler), digterspiren i Goethe-parafrazen »Falsche Bewegung« (1975) og Bruno Winter (Rüdiger Vogler for tredje og sidste gang), den bittert-nostalgiske filmapparat-reparatør fra »Im Lauf der Zeit« (1976), er repræsentanter for denne type.

Travis (Harry Dean Stanton) søger glemsel i ørkenområdet Devil's Graveyard på grænsen mellem Mexico og Texas.

Derefter sker der en udvikling mod det mere og mere handlingsprægede menneske: Rammemageren Jonathan (Bruno Ganz) i »Den amerikanske ven« (1977), forfatteren Hammett (Frederick Forrest) i »Hammett« (1979-82), instruktøren Wim Wenders i »Nick's Film/Lightning over Water« (1979) og endelig instruktøren Fritz Munro (Patrick Bauchau) i »Der Stand der Dinge« (1981) tiltrækkes alle af *handling*. Der er imidlertid ingen tvivl om at det ikke er deres naturlige tilstand, at handle. Når de overhovedet kaster sig ud i verdens vrimmel, skyldes det i alle tilfælde, at de *overtales*: Jonathan lokkes af sin amerikanske ven Tom Ripley – spillet af *road-movie* aktøren par excellence, Dennis Hopper – moralske forpligtelser tvinger på det nærmeste Wenders til at styre det projekt, han oprindeligt havde aftalt at lave i fællesskab med Nicholas Ray, men som dens sygdom forhindrede, og Fritz Munro-figuren er en næsten overdrevent tydelig kommentar til Wenders' oplevelser med Coppola under indspilningen af »Hammett«¹⁾ – den europæiske instruktør, der lokkes til at lave film i Amerika.

Alle disse »handlings-tilskyndede« projekter ender i ulykke: Jonathan dør, »Hammett« blev en langstrakt, pinefuld affære, Nicholas Ray dør og Munro bliver skudt af gangstere, der i virkeligheden kun er ude efter producenten Gordon (Coppolas *alter ego*). Død på mange planer, men fremfor alt ødelæggelsen af den *drøm* om Amerika og amerikansk film, som Wenders siden sin barndom i det amerikanske besatte Tyskland, har sat sin lid til.

Og skismaet udtrykkes forbilligligt klart i en stump dialog fra »Der Stand der Dinge«, hvor Gordon og Fritz Munro opsummerer deres indbyrdes forskelligheder:

Gordon: Hvis jeg havde lavet den samme film med en amerikansk instruktør, amerikanske skuespillere og i farver, så ville jeg være selveste Gud Fader om et halvt år (. . .): Det ville være nok med en historie, Friedrich. Uden en historie er du død. Det er det samme som hvis man byggede et hus uden mure. En film må også have mure (. . .). Og fanden tage virkeligheden. Vågn dog op. Film fortæller ikke om livet, der går forbi. Folk vil ikke have det sådan!

Fritz: Hvorfor mure? Rummet imellem personerne kan da støtte indholdet. Jeg har lavet ti film, Gordon. Ti gange, har jeg fortalt den samme historie. I begyndelsen var det let, jeg gik bare fra billede til billede. Nu, om morgenen, er jeg bange. Jeg kan fortælle historier og ustandselig oplever jeg, at livet – efterhånden som historierne trænger igennem – passerer forbi.

Dermed er *drømmen* punkteret. Illusionen om filmen for filmens skyld bristet. Identiteten borte.

TILBAGE TIL VERDEN

Og vi er tilbage ved udgangspunktet for »Paris, Texas«, Devil's Graveyard, ørkenområdet imellem Mexico og USA. Et billede ryddet for referencer og en person – en skikkelse i et landskab – der på det nærmeste er reduceret til et barn. Mærkeligt målbevidst søger han imod et beboet sted, hvor det første han gør er at kaste sig over en vandhane, der imidlertid viser sig ikke at fungere. Derpå går han ind i huset, åbner køleskabet, tager en håndfuld isterninger som han forsøger at spise, og falder bevidstløs om. Da han

kommer til sig selv er han blevet bragt til det stedlige hospital, hvor han behandles af en tysk-amerikansk læge af lettere korruperet tilsnit.

Lægen finder et visitkort i sin patients lomme og ringer til et telefonnummer, der viser sig at tilhøre Travis' bror Walt, som ikke har hørt noget i fire år og som følgelig bliver lettere chokeret over nyheden.

Walt, der bor i Los Angeles, tager straks til Texas, blot for at erfare, at Travis allerede er stukket af igen. Det lykkes dog at finde ham og Walt spørger hvor han egentlig er på vej hen. »Der er intet dér«, siger han og peger ud imod horisonten. Hvorpå han giver sig i kast med sin selvpålagte opgave, der består i at bringe Travis tilbage til livet.

En slags genfødsel, altså. For Travis såvel som for Wenders. Et forsøg på at starte forfra, se hvor det gik galt og prøve at rette nogle af fejlene og fortsætte i en rigtigere retning.

SAM SHEPARD

For Wenders begynder denne langsomme tilbagevenden ved hans møde med dramatikeren Sam Shepard. I 1977 foreslog Wenders Shepard til rollen som Dashiell Hammett og det var også hans mening, at de sammen skulle arbejde på filmens manuskript efter at Joe Gores havde givet op. Coppola syntes imidlertid ikke om ideen. Shepard havde på daværende tidspunkt kun medvirket som skuespiller i én film, Malicks »Days of Heaven«, og man syntes, at »Hammett« måtte have en virkelig stjerne. Nu, når man ser tilbage, kan man godt grine lidt over at Coppola foretrak Frederick Forrest.

Sam Shepards dårlige erfaringer med Hollywood som manuskriptforfatter, gjorde at han hurtigt opgav tanken om et samarbejde ved denne lejlighed.

Tilfældet ville, at Shepard, da »Hammett« omsider var ved at være færdig, spillede med i en film, som man var i færd med at optage på en af studiets andre scener: »Frances«, og *tilfældigvis* havde Shepards veninde – og filmens stjerne – Jessica Lange et fotokopieret eksemplar af manuskriptet til »Motel Chronicles«,²⁾ som hun forærede Wenders og som han blev overordentlig begejstret for: »Det, der gjorde så stort indtryk på mig i »Motel Chronicles« er *enkelheden* i de altid korte sætninger uden ét overflødig ord. Det var ikke engang poetisk. Det var hårdt, tørt, ganske enkelt enestående. Sætningerne er så almindelige som nogen i det amerikanske sprog, men ingen taler sådan. I hans teaterstykker er dialogen af en art, som jeg aldrig tidligere har oplevet hverken i teater eller i film – en meget reduceret dialog, meget talt, helt specielt.«³⁾

Senere fik Wenders et eksemplar af Shepards nyeste stykke »Fool for Love«, som han læste, hvorpå han tog til Salzburg i Østrig for at instruere Peter Handkes teaterstykke »Über die Dörfer«.

Da Wenders tre måneder senere kom tilbage til San Francisco og så opsætningen af »Fool for Love« forbløffedes han over, at så meget var ændret i forhold til det, han havde læst. Sætningerne var f.eks. anderledes og der var endog blevet tilføjet endnu en person i stykket. »Det gik op for mig, at han arbejdede på samme måde med teatret, som jeg gjorde i mine film.«⁴⁾ Og begejstringen over at have fundet et så beslægtet menneske vil næsten ingen ende tage: »Hans teaterstykker, digte og øvrige tekster talte om et Amerika og om nogle personer, som jeg kender godt. De to brødre i »True West« har meget tilfælles med Kamikaze og



Jane (Nastassja Kinski) ved baren i Peep-show klubben. Hun kaster et blik mod Travis, men genkender ham ikke.

King of the Road fra »Im Lauf der Zeit«. Mit Amerika eksisterer også hos ham, bortset fra at det hos ham ikke drejer sig om Amerika, men derimod om Vesten som et mytisk land indeni Amerika – på samme måde som Amerika for mig er et mytisk land set fra Europa. Sam Shepard mener at der er en mulighed for et *sandt* liv i Vesten, hvilket har genoplivet mine ideer om Amerika«.5)

DET SANDE LIV

Wenders skrev så et manuskript over fragment-samlingen »Motel Chronicles«, som Shepard imidlertid fandt temmelig dårligt. Ikke desto mindre har Wenders i et interview med Cahiers⁶⁾ insisteret på at fortælle, hvad hans manuskript drejede sig om: Det begynder med to biler i et Arizona-landskab. Bilerne kommer fra forskellige retninger og man kan forudse, at de vil krydse hinandens spor. I den ene bil er der et par med deres barn, mens der i den anden kun er en mand. Bilerne støder sammen. Der sker ikke noget med familien. Den enlige mand, derimod, dør. Og uheldet finder sted midt i et øde område, hvor ingensomhelst hjælp er at hente. I bilen med den døde mand er der ingen papirer, der kan oplyse om hans identitet – kun en konvolut med et manuskript, som viser sig at være »Motel Chronicles«. Kvinden tager manuskriptet og begynder at interessere sig så intenst for den person, hun mener at kunne for-

nemme bag de sporadiske oplysninger, at hendes mand bliver jaloux og smider en stor del af manuskriptarkene ud af bilen. Herefter ser man hvordan andre mennesker finder arkene og læser dem. Til sidst har tilskueren fået så mange oplysninger om den døde mands personlighed, at et helt billede dukker frem af mangfoldigheden.

Men, altså, en fjollet historie efter Sam Shepards opfattelse og sammen med Wenders gik han så i gang med at finde på noget, de begge syntes om.

Nogenlunde hurtigt dukkede Travis, ørkenen, broderen og Jane op. Senere kom barnet (som således fuldender personkonstellationen fra den første udgave). Og dermed var i hvert fald en udgangsposition sikret. Anden halvdel af historien kneb det derimod med. I lang tid eksisterede en prædikant, – som også findes i »Motel Chronicles« – men ham droppede Shepard, fordi han ikke ønskede at filmen skulle kunne opfattes som antireligiøs; det drejede sig nemlig om at Jane havde søgt tilflugt hos prædikanten. I stedet opfandt man en far, Janes far, som skulle være meget dominerende, meget texas'sk og meget rig – og Sam Shepard insisterede på, at han skulle spilles af John Huston.

Så langt var manuskriptet, da man begyndte at optage filmen. Shepard var med til en del af optagelserne, men måtte på et tidspunkt forlade filmholdet og tage til Iowa i det nordlige USA for at spille hovedrollen i »Country«.7) Efterhånden som »Paris, Texas«, skred frem, blev det mere og mere klart for Wenders, at den anden halvdel af manuskriptet ikke fungerede. »Alle disse personer (faderen, præ-



Barnet hos Wenders: Travis i et nogenlunde afslappet øjeblik sammen med Hunter (Hunter Carson).

dikanten etc.) var kun en måde at fortrænge Janes rolle på«⁸⁾ konfrontationen med *Kvinden* er det ømme punkt i denne historie. Og sådan gik det til, at Wim Wenders opfandt slutafsnittet med Peep-showet og afslutningen med den lille familie, der *ikke* finder sammen – som Shepard til gengæld skrev al dialogen til, ligesom han har skrevet resten af filmens dialog.

Forløbet af samarbejdet imellem Sam Shepard og Wim Wenders minder – ligesom første del af »Paris, Texas« – betydeligt om Shepards teaterstykke »True West«, der handler om to brødre som bestandig skifter roller og skiftes til at være dominerende, men hvor broderen der har været tvunget til at leve i ørkenen og som således har et forhold til sit landskab, sin verden og sig selv, naturligvis ender med at have overtaget over lillebroderen, der nok er blevet en rimelig succesfuld filmmanuskriptforfatter, men som har valgt at forlade det sted hvor han blev født. Det særlige ved Shepard og Wenders' situation er selvfølgelig, at de begge fra starten er klar over hvilken rolle der er mest attraktiv. Men læs blot noget af det filmmanuskript som storebroderen, meget til lillebroderens forbavelse har dikteret til ham og som han allerede næsten har fået afsat til en producent:

»So they take off after each other straight into an endless black prairie. The sun is just comin' down and they can feel the night on their backs. What they don't know is that each one of 'em is afraid, see.

Each one separately thinks that he's the only one that's afraid. And they keep ridin' like that straight into the night. Not knowing. And the one who's chasin' doesn't know where the other one is taking him. And the one who's being chased doesn't know where he's going.«⁹⁾

Ingen kan være i tvivl om at det er et sådant verdensbillede, man stræber efter i »Paris, Texas«: mytisk, knapt, følelsesbetonet og samtidig med den fysiske fornemmelse for omgivelserne som sætningen »The sun is just comin' down and they can feel the night on their back« angiver. På dette punkt er Wenders og Shepard helt enige. Hvor Wenders bryder ud af samhörigheden er i erkendelsen af at der er tale om en fortrængning, når man absolut skal beskæftige sig med alle disse brødre og fædre. Han ser omsider i øjnene, at hans egentlige problem er den følelsesmæssige konfrontation med *Kvinden*. Det er én del af »Paris, Texas« – og nok så vigtig, når man ser tilbage på den wenderske misantropi – og den betegner noget af et gennembrud i hans udvikling. Han erkender, at hans optagethed af faderskikkelser, forbilleder, referencer, film for films skyld etc. i meget høj grad skyldes dette forhold og derfor nærmest er at betragte som en neurose, der skal uddrives.

Filmens *moment of truth* er for mig at se det korte øjeblik, hvor Travis' og Janes ansigter smelter sammen i Peep-show'ets rude. Her ser de for en gangs skyld hinanden som de er og ikke som de mennesker, de troede, at de var.



Philip Winter (Rüdiger Vogler) sammen med Alice (Yella Rottländer) i en scene fra »Alice i byerne«. For en gangs skyld er det den wenderske hovedperson, der bliver fotograferet.

Og Travis undgår her at begå samme *synd* som sin far:

Travis: My mother, she was not a fancy woman. She didn't try to be a fancy woman, she never even pretended to be a fancy woman. She was just plain. . . just plain and good. She was very good. But my daddy, he had this. . . idea in his head that was kind of a sickness. He had this idea about her. He looked at her but didn't see her. He just saw this idea, and he told people that she was from Paris. It was a big joke, but he started tellin' it to everybody, all the time. Lying wasn't a joke anymore. He started believing it. And. . . he actually believed it. Oh God. . .

Betegnende nok er dette noget Travis fortæller Hunter.

REDUKTIONEN

Uddrivelsen af disse fortids-dæmoner har især med Wenders at gøre, men når det overhovedet lykkes at nå hertil, er det på grund af Shepards evne til at beskæftige sig med følelser og ikke bøje af for dem i sidste øjeblik, således som man oftest har oplevet det hos Wenders. I alle Wenders' film finder man hos hovedpersonerne et stort ønske om at leve efter deres følelser, men på trods heraf er de forblevet indkapslede og tilhyllede – kærlighedshistorier har aldrig

forekommet hos ham. Det være hermed kureret.

Det styrende princip i »Paris, Texas« har været at *ud-drive* og *bortrense* og i den forbindelse kan det nok være værd at gøre opmærksom på at Wenders i den periode hvor »Paris, Texas« er blevet til, også ind imellem har arbejdet på en dokumentarfilm om sin gamle *helt*, den japanske instruktør Ozu. Han har opsøgt de steder i Japan hvor Ozus film foregik og har talt med mennesker, der kendte Ozu og arbejdede sammen med ham. Ozus purificerede, uglamourøse filmstil anes da også her, men der er ikke de sædvanlige direkte *citater* og der er heller ingen rock'n'roll og andre nostalgiske foreteelser (Ry Cooders rustent-mælede *slide-guitar* har ihvertfald ikke samme fortidsfikserede karakter som de sædvanlige Dylan- og Kinks- melodistumper!)

Allerede filmens udgangspunkt er det reducerede menneske: Travis i ørkenen, langt fra civilisationens korrumperende påvirkning, mest af alt kun et *blik*. Identitetsproblemet kan alene løses ved at se sig selv som man er – hvilket jo altså har voldt nogle problemer for ham. Og måden at nå det ønskede resultat på, har været at *reducere*.

Filmens personer skulle oprindeligt alle have været med i hele forløbet. Men også her sker der en konstant borteliminering med det formål at nå ind til sagens kerne: først forlader vi broder Walt og hans franske kone – Walt har faktisk begået samme fejltagelse som sin far, ved at vælge sig en kone fra Paris! – derpå forsvinder (på manuskriptplan allerede) prædikanten og faderen, og endelig siges der farvel til ideen om »familien«. Længe var det nemlig meningen, at

Travis, Hunter og Jane skulle forenes igen.

Tilbage bliver, at Travis erkender at spøgelseerne findes i ham selv. Efter at have overladt Jane til Hunters nøgterne syn på verden og evne til at leve i verden og med verden, må han derfor fortsætte alene. Som en *poor, lonesome cowboy*. . . men på vej.

BARNET

Når Travis når så langt som han gør, skyldes det ikke mindst at han allierer sig med Hunter, der selvfølgelig ikke bare er et almindeligt barn. Børn repræsenterer for Wenders et ideelt syn på verden. I »Die Angst des Tormanns beim Elfmeter« høres i baggrunden hele tiden en historie om en lille pige, der er forsvundet – muligvis myrdet (very subtle!), i »Der scharlachrote Buchstabe« – Wenders' Nathaniel Hawthorne-filmatisering – udgøres håbet af den lille Pearl, der i øvrigt spilles af Yella Rottländer, som i »Alice i byerne« visseligt også får lejlighed til at lede den voksne, Philip, ud af nogle vildfarelser.

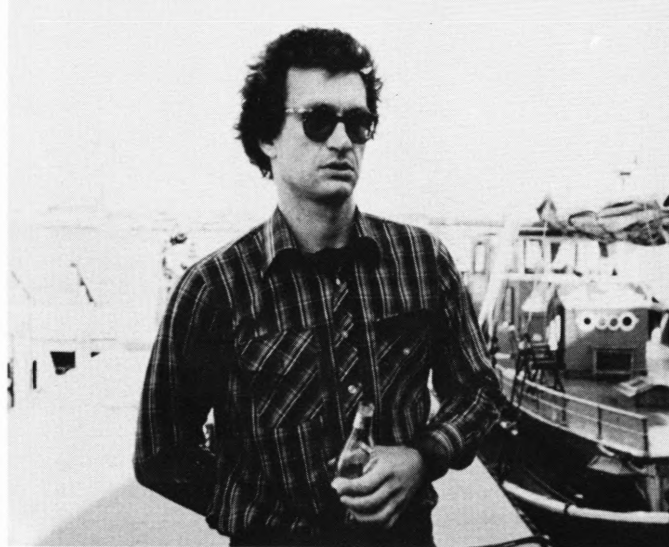
Bortset fra en lille optræden i »Den amerikanske ven« og i »Der Stand der Dinge« forsvinder barnet herefter ud af billedet i nogen tid, for nu – ti år efter »Alice i byerne« at dukke op som Hunter, der både i fysisk og karaktermæssig henseende minder om Yella Rottländers vidunderlige Alice. Wim Wenders har sagt om sin opfattelse af *barnet*: »... at det netop besidder denne evne til at se verden som den er, uden absolut at måtte have en forudfattet mening eller straks at skulle drage konklusioner af det set. Denne måde at se på svarer til hvad man kunne kalde en slags *nådestilstand* hos filmmageren.«¹⁰⁾

Det er åbenheden, uskylden overfor verden, der er så efterstræbelsesværdig. Og den er – hvilket er interessant eftersom optimisme ikke er det man træffer hyppigst hos Wenders – åbenbart ikke noget *Paradise lost*.

BILLEDET

Melankolien har oftest været den bærende stemning i Wenders' film. Nok har målet været at *fange* den ydre verdens foranderlighed ved hjælp af selve metoden med at optage *undervejs* og lade *øjeblikket*, *improvisationen* og *tilfældet* bestemme filmenes udvikling, men trods dette forsøg på at leve med tiden og erfaringerne har de alligevel båret voldsomt præg af at være udsprunget af en grundliggende pessimisme. Den tendens, der fra Wenders side har været til at dyrke forbilleder – gamle instruktører, gammel musik, gamle genstande – hænger selvfølgelig sammen med et ønske om at have en identitet at bygge sit univers op omkring. Forbillederne – billederne før – har også været at finde på det *picturale* plan: fotografer som Walker Evans¹¹⁾ og Ansel Adams,¹²⁾ der dyrker stemninger i lys og skygge, og som trods den stofflighed, man finder i deres billeder, først og fremmest er fremmanere af en svunden tid. Og det samme gælder nogle af de malere, der har inspireret billedstilen hos Wenders: Andrew Wyeth og Edward Hopper for eksempel; heller ikke her finder man – hvor smukt det end er – noget der kan afkræfte, at fortiden er mere attraktiv end fremtiden og at alt man som storbymenneske kan vente af tilværelsen er ensomhed og melankolsk dyrkelse af det, der var engang.

At fortiden har overskygget nutiden i en lidt fortvivlende grad er Wenders selvfølgelig udmærket klar over. Det ses



Wim Wenders.

eksempelvis af den rolle som fotografier spiller i hans film. Polaroid-billederne som Philip Winter i »Alice i byerne« har taget under sin rejse i Amerika – netop i princippet den type *amerikanske billeder* som Evans og andre omrejsende dokumentarister lavede – svarer ikke til den virkelighed, der er hans. Fotografiets særlige kvalitet som *bevis*, strækker kun til at bevise, at der på et tidligere tidspunkt har været et eller andet; man formoder altid, at noget eksisterer, eller har eksisteret, hvis det findes på et fotografi – og det er beroligende for de wenderske personer. Travis' slidte billeder af sin lille familie, hans bladren i familiealbummet hos Walt og bemærkninger om sine forældre til Hunter, hans forsøg på at finde et billede af en *far* i ugebladet og – frem for alt – hans besættelse af fotografiert, der forestiller grundstykket i Paris, Texas – og som derfor er et bevis på at han har en oprindelse – tjener til at gøre ham lidt trygkere, men løser jo altså ikke hans problemer.

Også på dette punkt viser barnet Hunter vejen fremad. Han bruger nemlig kun fotoet af sin mor til at identificere hende med. Eftersom han ikke har set hende i fire år og således ikke har nogen erindring om hende, må han have noget til at sætte sig på sporet. Men så snart fotografiet har tjent sit formål og han har genkendt sin mor, spiller det ikke længere nogen rolle for ham. *Dyrkelsen* af billedet interesserer ham ikke. Og han bruger i stedet sin intuition til at undgå at miste den mor (virkelighed) han nu har fundet.

Wenders har tit beskrevet sine tidligere film som dokumentarfilm om Tyskland og han har givetvis også ønsket at lave sådanne dokumentariske beskrivelser af Amerika. Det er imidlertid ikke lykkedes før »Paris, Texas«, og det skyldes formentlig, at han førhen har været så forblindet af drømmelandet Amerika, at han ikke har kunnet se skoven for bare træer. *Dyrkelsen* har været vigtigere end selve det *at se*. Drømmeren har vundet over dokumentaristen.

På det billedmæssige plan afspejles denne udvikling nu i en langt mindre udpræget trang til at involvere fordums inspiratorer. I stedet har Wenders og hans fotograf Robby Müller holdt fast ved den billedstil, de tidligere – især i »Alice i byerne« og »Im Lauf der Zeit« havde fundet frem til og som især bestemmes af objektivet – vidvinklen – samt et heraf udspringende syn på mennesket og dets omverden: figurer i et landskab, skikkelser i konstant samspil med deres omgivelser. Hyperrealisterne er her det iøjnefaldende slægtskab – man mærkede allerede hvor det bar hen i »Den amerikanske ven« – og omsider er det således lykkedes for Wim Wenders at skære så meget fortid af, at der også bliver plads til fremtiden og nutiden.

Wim Wenders har – som Travis – lært at afvikle sine fortidsbindinger, komme overens med det faktum at tiden bevæger sig og acceptere sig selv. Derom handler »Paris, Texas«.

Paradise lost, genfundet. I hvert fald i det små.

NOTER:

- 1) Vedrørende problemerne under indspilningen af »Hammett« se min artikel i Kosmorama 163, marts 1983, p. 35. Navnet Fritz Munro er iøvrigt en »hilsen« til Fritz (Lang) og F. W. Murnau. – Munro er et anagram over den franske udtale af Murnau – da begge er tyske instruktører med bizarre oplevelser i det fremmede land.
- 2) Positif 283, sept. 1984, p. 10.
- 3) Idem.
- 4) Idem.
- 5) Idem.
- 6) Cahiers du Cinéma 360/361. 1984, p. 11.
- 7) »Country« er en film om et farmerpar spillet af Sam Shepard og Jessica Lange. Optagelserne har været meget problematiske. Blandt andet er

- instruktøren Richard Pearce med kort varsel hoppet ind i stedet for William Witliff og Sam Shepard har skrevet det meste af filmen om.
- 8) Cahiers du Cinéma 360/361. 1984 p. 12.
 - 9) »True West« p. 27.
 - 10) Revue du Cinéma okt. 1984, p. 73.
 - 11) Amerikansk fotograf.
 - 12) Amerikansk fotograf.

PARIS, TEXAS

Paris, Texas. Vesttyskland/Frankrig. 1984.

P-selskab: Road Movies Filmproduktion/Argos Film. I samarbejde med WDR, Channel 4, Project Film. **Ex-P:** Chris Sievernich. **P:** Don Guest, Anatole Dauman. **As-P:** Pascale Dauman. **P-samordner:** Dianne Lisa Cheek. **Instr:** Wim Wenders. **Instr-ass:** Claire Denis. **Manus:** Sam Shepard. **Efter:** Fortælling af L. M. Kit Carson, baseret på oplæg af Wenders og Shepard. **Foto:** Robby Müller (farve). **2nd unit-foto:** Martin Schär. **Klip:** Peter Przygodda. **Ark:** Kate Altman. **Dekor:** Anne Kuljian. **Kost:** Birgitta Bjerke. **Musik:** Ry Cooder. **Tone:** Dominique Auvray, Jean-Paul Mugel, Lothar Manckwitz, Hartmut Eichgrün. **Medv:** Harry Dean Stanton, Dean Stockwell, Aurore Clement, Hunter Carson, Nastassja Kinski, Bernhard Wicki, Sam Berry, Claresie Mobley, Viva Auder, Socorro Valdez, Edward Fayton, Justin Hogg, Tom Farrell, John Lurie, Jeni Vici, Sally Norwell, Sharon Menzel, The Mydollis. **Længde:** 148 min. **Udl:** Kærne. **Prem:** 5.10.84 – Grand + Øst for Paradis (Århus) + Cafebiografen (Odense).

RY COODER: FILMKOMPONIST

Den amerikanske sanger og guitarist Ry Cooder er en kunstner, som lige fra starten af sin karriere har høstet stor anerkendelse. Han har haft succes hos anmelderne og været respekteret af sine kolleger som en af de få virkelige »musikernes musikere« inden for rock'en. Hos publikum har han markeret sig, ikke blot ved hjælp af et stort antal solo LP'er, men tillige ved en omfattende turnévirkosomhed. I de senere år har han dog lagt en stadig større del af sin indsats i et andet medium, nemlig filmen.

Med en ganske vist noget anonym, men effektiv storby-rock'n'roll (»Streets of Fire«) og en yderst personlig fortolkning af country-blues (»Paris, Texas«) har Cooder givet de 2 nyeste eksempler på sin spændvidde som filmkomponist i en genre, der står i gæld til den musikalske »american folk heritage«.

Cooder (født Ryland P. Cooder i Los Angeles d. 15. marts 1947) var allerede i slutningen af 1960'erne etableret som studiemusiker i L.A. Ligesom de fleste andre hvide rockguitarister i sin generation søgte han i starten inspiration i den sorte bluesmusik, og snart beherskede han som få den såkaldte slide- (eller bottleneck-) teknik og var desuden en habil banjospiller. Fra ca. 1965 spillede han sammen med Taj Mahal i den legendariske bluesgruppe The Rising Sons og optrådte som solist i folkklubben The Ash Grove. Siden sluttede han sig til Captain Beefheart og medvirkede på de 2 første LP'er med dennes Magic Band. Som studiemusiker blev hans talent udnyttet på utallige indspilninger, bl.a. med The Rolling Stones (»Sticky Fingers«), Arlo Guthrie og Randy Newman.

Som solist pladedebuterede Cooder i okt. 1970, og han gjorde sig nu også gældende som sanger. Hans produktion er kendetegnet ved en integrering af så forskellige musikalske traditioner som: blues, folk, jazz og rock, dog har han med forkærlighed benyttet materiale fra depressionens USA som inspirationsgrundlag. I sin fortolkning af det hi-

storiske materiale undgår Cooder bevidst den autentiske rekonstruktion i korrekt instrumentering og vælger i stedet at forløse musikens inderste »feeling« med en for ham karakteristisk blanding af uskyld og indforstået ironi, ofte med et utraditionelt arrangement som grundlag.

Cooder's filmvirkosomhed startede i slutningen af 60'erne, da han sideløbende med sessionarbejdet via Jack (»Gøgereden«) Nietzsche blev involveret i tilrettelægningen af scores til filmene »Candy« og »Performance« (»Flip ud«). Efter en længere pause vendte han tilbage til filmen i 1978 med en enkelt sang til Jack Nicholson's »Med rebet om halsen« og den medrivende »Hard Workin' Man« skrevet sammen med Paul Schrader og Nietzsche til kreditsekvenserne i »Knive i ryggen«. Men det var Walter Hill, der fuldt ud opdagede og udnyttede Ry Cooder's fortolghed med en musiktradition, der strækker sig fra borgerkrigstidens folkemusik (»Jesse James' sidste skud«, 1980) via den mexikansk influerede bordermusic (»Manøvre med døden«, 1981) til 50'ernes rock'n'roll (»Streets of Fire«, 1984). Og senest har Wim Wenders (for hvem Cooder oprindeligt skulle have komponeret til »Hammett«) givet Cooder lejlighed til at vise endnu en side af sit talent: det minimale soundtrack, hvor den uakkompagnerede slide-guitars muligheder gennemprøves og bekræftes.

Ry Cooder discografi (solo LP'er – soundtracks er mærket med S):

70: Ry Cooder. **71:** Into the Purple Valley. **72:** Boomer's Story. **74:** Paradise and Lunch. **76:** Chicken Skin Music. **77:** Showtime. **78:** Jazz. **79:** Bop Till You Drop. **80:** The Long Riders S; Borderline. **82:** The Border S; The Slide Area; Live 6 Song Album. **84:** Streets of Fire S.

Endvidere kan fremhæves flg. soundtrackalbums, hvor R.C. har været involveret i produktionen:

70: Performance. **78:** Blue Collar.

Tim Voldsted