

Den genspejlede oprindelsesrejse

Af [RUNE BRUUN MADSEN](#) og [MARIA WIGGERS PEDERSEN](#)

En todelt odysse i spændingsfeltet mellem road movien og melodramaet: En analyse af Wim Wenders' film *Paris, Texas* fra 1984 med fokus på spejlmotivet

En mand dukker op af intetheden i den texanske ørken. Han er ikklædt en gammel, slidt habit. I hans beskidte ansigt med det utrimmede skæg står malet historien om en personlig deroute (fig. 1). Denne mand, filmens hovedperson Travis Henderson, får omsider stavret sig ind i en afsidesliggende bar, hvor han besvimer af udmattelse.

Sådan indledes *Paris, Texas*, en film, der skildrer hovedpersonens svære rejse, mod at genskabe de familieband, han nogle år tilbage selv har brudt i et udbrud af jalousi og vrede. Wim Wenders' road movie er således overordnet en malerisk beskrivelse af kampen for at genforene en splittet familie - og af Travis' civiliseringsproces undervejs.

Todelt genforeningsodysse

Efter at Travis er drattet om i baren, bringes han til en afsidesliggende klinik med en fortrukken læge, inden hans bror Walter flyver ind fra LA for at hente ham. Herefter følger to akter med hver deres rejse, hvoraf den første repræsenterer Travis' forsøg på at blive genforenet med sin søn Hunter, og den næste repræsenterer hans forsøg på at genforene mor og søn.

På den første rejse med Walter forholder Travis sig i lang tid stum, men ud fra dialogen mellem brødrene fremgår det, at Travis har været forsvundet i fire år, og at Hunter i mellemtiden er blevet adopteret af Walter og hans kone Anne. På bilturen mod Californien bløder Travis dog gradvist op og begynder at snakke. Hjemme hos Walter og Anne konfronteres Travis med den syvårige søn, han ikke har set i fire år. Langsomt vinder Travis Hunters respekt og tillid tilbage, blandt andet ved at se gamle familieoptagelser på småfilm, fra dengang familien var samlet og lykkelige.

Den anden rejse begynder således, da Hunter tager med Travis på en rejse, for at opspore Travis' kone og Hunters mor Jane i Houston. Travis finder Jane på en specialiseret peepshow-klub. Adskilt af en spejlrefleksrude, så han kan se Jane, men ikke omvendt (fig. 2), fortæller Travis Jane, hvad der er hændt i de forgangne år. Hun erkender langsomt, at det er Travis og ikke en almindelig kunde, der befinder sig på den anden side af ruden.

På et hotelværelse forenes mor og søn – og Travis kører derefter bort i natten. Han ved, at han ikke kan være sammen med Jane.

De to etaper af Travis' forsoningsprojekt kulminerer med hver deres nøglescene: Travis' genforening med sin søn, mens de ser småfilm sammen, og Travis' møde med Jane, som han har været adskilt fra i fire år.

Amerika set gennem en udlændings optik

Paris, Texas bevæger sig genremæssigt i grænselandet mellem road movien og melodramaet. Som titlen antyder, er tyskfødte Wenders' værk samtidig et udtryk for en sammensmeltning af europæiske og amerikanske filmtraditioner – en europæisk filmproduktion, der foregår i en hyperamerikansk kontekst. De fantastiske totalbilleder af ørkenlandskabet og den maleriske iscenesættelse af helt banale situationer, som Walter, der tanker benzin (fig. 3), kan ses som en tradition, der ligger i kølvandet på den postmoderne kunstfilm. Modsat den moderne Hollywood-produktion er de stilistiske virkemidler i *Paris,*



Fig. 1: Personlig deroute – Travis vandrer rundt i ørkenen.



Fig. 2: Travis' perspektiv gennem spejlrefleksruden – her i rummet, der skal forestille et motelværelse.



Fig. 3: Den purpurrøde himmel og det grønne skær ved tankstationen. Farverne er gennemgående i de fleste scener og understøtter splittelsen i Travis' sind.

Texas ikke forstærket kunstigt. Som Wenders selv rammende siger det på filmens kommentarspor, så er hver eneste sky, man ser, den ægte vare, og alt er optaget *on location*, for at sikre autenticitet og indlevelse. Men fortællingen foregår i en ærkeamerikansk kontekst, hvor ikonografiske lokaliteter langs vejene (moteller, tankstationer og diners) spiller en væsentlig rolle, og hvor bilen er det sande transportmiddel. (fig. 4) Den dvælende måde at lade historien udspille sig på – de lange indstillinger, den sparsomme tale – er en indikation af en europæisk tendens, et udefrakommende stilmønster. Amerika set gennem en udlændings optik.

To genrer krydser klinger

Umiddelbart fremstår *Paris, Texas* som en road movie, og mange af genrens kendetegn er da også en del af filmens mise-en-scene: De ikonografiske lokaliteter – der er obligatoriske pit-stops i en road movie – et handlingsplan, der langsomt udfoldes på landevejen, og mange af de tracking shots, der er karakteristiske for genren. Men selv om *Paris, Texas* flirter kraftigt med genrens umiddelbare kendetegn, vendes road moviegens tematikker og konventioner på hovedet. For hvor den klassiske road movie typisk omhandler et opgør med autoriteterne og en flugt fra samfundets konformitet og familielivets bindende og indskrænkende normer, lader *Paris, Texas* netop det tematiske omdrejningspunkt være en lang, todelt rejse tilbage mod familien og civilisationen. Derfor er filmen på handlingsplanet nært beslægtet med melodramaet.

Melodramaet, der på det hvide lærred fik en blomstringsperiode med instruktøren Douglas Sirks Hollywoodproduktioner i 1950'erne, er ofte centreret omkring en middelklassefamilies spændinger og (uforløste) konfrontationer, og det er de personlige følgevirkninger af sociale og økonomiske problemer, der er omdrejningspunktet i handlingen. Derfor vil det overordnede projekt typisk bestå i at samle og genopbygge en splintret familiesituation. Melodramaets mise-en-scene er vigtig i afkodningen, da der her kan ligge nogle symbolværdier, der ikke kommer til udtryk hos karaktererne. Hvad hovedpersonerne fortier, kan med andre ord ofte læses i filmenes opsætning og udsmykning. Samtidig er det karakteristisk, at karakterernes emotionelle spændinger akkompagneres af et følelsesladet soundtrack, og betegnelsen melodrama kan netop nedkoges til melos (musik) og drama. I *Paris, Texas* er det slide-guitaristen Ry Cooder, der står for at gøre især genforeningsscenen mellem Travis og Jane særlig følelsesladet med sit karakteristiske, melankolske score til filmen. Dette soundtrack er delt op i en rå, beskidt blues udgave, der knytter sig til den dystre og flygtende side i Travis, og så en mere ren, melodisk, spansk udgave, der knytter sig til de følelsesladede og familiære sider i både Travis og scenerne. Denne lydside placerer sig samtidig milevidt fra den tempofyldte rock'n'roll-musik, der traditionelt ledsager road moviegens hovedpersoner på landevejen, som det er tilfældet i den genrekonstituerende *Easy Rider*, hvor Steppenwolf-nummeret *Born to be wild* udgør lyd-tæppet til de to hovedpersoners rebelske rejse (fig. 5).

Genreteoretikeren Thomas Schatz har i sin stadieinddeling af en genres udvikling plæderet for, at enhver given genre først vil gennemløbe en eksperimenterende fase, hvor genrekonventionerne falder på plads. Herefter vil genren gennemløbe en klassisk fase, og altså samtidig den fase der så at sige bliver genrens ansigt udadtil. Herefter vil en genre videreudvikle sig til et selvrefleksivt, forfinet stadie, hvor de enkelte værker tematiserer sig selv og tager konventionerne og de gængse karakteristika op til revurdering. Og det er tydeligvis i dette stadie, *Paris, Texas* placerer sig. Set i denne teoretiske kontekst giver det mening, at Wenders' værk i kraft af at nytænke road moviegens traditionelle kendetegn samtidig krydser sporet til andre genremæssige nærområder.

Hvor spejlbilleder i traditionelle road movies eksempelvis er blevet anvendt som et simpelt, stilistisk værktøj til at lade hovedpersonen smelte sammen med sit køretøj, får spejlet i *Paris, Texas* en essentiel betydning i forhold til at afkode Travis' sindstilstand. Derfor vil der i det følgende blive sat fokus på spejlbilleders rolle i filmen.

Spejlet – en vigtig del af filmens mise-en-scene

Spejle og refleksioner kan benyttes til stilistisk at manifestere hovedpersonens selvrefleksive sind, understrege dobbelttydigheder og specifikt for road moviegen at lade den kørende og køretøjet smelte sammen til én organisme. I *Paris, Texas* bliver sådanne spejlinger anvendt i stor stil, som et stilistisk element, der bl.a. afslører Travis' sindstilstand.

Det første spejlbillede dukker op, da Walter har samlet Travis op. Fra Travis' point of view fra bagsædet ses Walters ansigt snævert indrammet i bakspejlet. (fig. 6) Det er tydeligt, at Travis stadig har



Fig. 4: Dineren – en af road moviegens genrespecifikke lokaliteter.

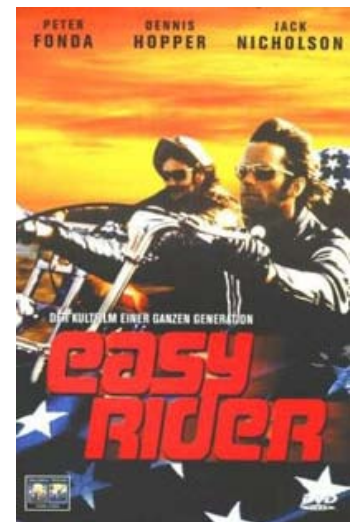


Fig. 5: Easy Rider - 1969.



Fig. 6

svært ved at se sin bror direkte i øjnene. Derudover er han endnu ikke parat til at sidde på forsædet med Walter – og være kulturel og civiliseret på samme niveau. Andet spejlbillede fremkommer på motellet, hvor Travis ser sig selv i badeværelsets spejl, tydeligvis for første gang i lang tid, og chokeres over synet. (fig. 7) Derfor vandrer han prompte af sted, med ryggen mod motellets skilte, der lokker med tv og værelser (civilisationen) og tilbage mod ørkenen. Herefter samles han for anden gang op af Walter, der lettere frustreret spørger Travis: *"You mind telling me where you're heading, Trav'? What's out there? There's nothing out there,"* og nu er det med al tydelighed understreget, at Travis ikke bevæger sig mod noget, men flygter væk fra noget – væk fra sig selv og sit eget spejlbillede.

Ved det tredje ser Travis sit eget spejlbillede på det næstfølgende motel, og her er hans civilisationsproces nået et skridt længere. Han er soigneret i form af nyt tøj og en barbering. Denne gang skræmmes han ikke af sit eget spejlbillede. (fig. 8) Fjerde spejlbillede dukker op, da Travis' ansigt ses i bakspejlet, her er han blevet bilens chauffør. (fig. 9) Samtidig ses hovedvejen ud gennem forruden fra hans point of view. I takt med at Travis husker mere af sin fortid og suppleres med oplysninger af sin bror, kommer man således længere ind i hans psyke ved stilistisk at se tingene fra hans perspektiv. Femte spejlbillede fremkommer hjemme hos Walter og Anne i LA. Her ser Travis sig igen i spejlet, mens husholdersken hjælper ham med at klæde sig som en elegant, nobel faderfigur. Nu ser Travis sig ligefrem i spejlet med oprejst pande og selvsikker mine. (fig. 10) På denne måde bruges disse spejlinger til at skildre Travis' civiliseringsproces, og denne sidste spejling viser tydeligt, at Travis er parat til det første mål for hans todelte genforeningsodyssé; at genvinde sønnen Hunters tillid.

Scenen med smalfilmsekvensen

Første del af Travis' rejse, hvor det dominerende projekt er at genvinde tilliden til hans søn, kulminerer i scenen, hvor Travis ser smalfilm med Hunter og hans plejeforældre. Det er under smalfilmseancen, at Hunter bevæger sig både mentalt og fysisk væk fra sin plejefamilie og mod Travis. Samtidig er scenen et tematisk vendepunkt fordi Travis, i takt med at fortidens lykkelige familietunder ruller igennem det knitrende smalfilmapparat, begynder at indse, at hans rejse har et uundgåeligt andet kapitel; at genforene søn og mor, Hunter og Jane.

Denne scene er en måde at lade Travis selv blive konfronteret med fortiden ved at bruge smalfilmmontagen som et spejl, der holder Travis' yngre jeg op mod ham selv. I de foregående spejlbilleder er Travis blevet overrasket over at stå *tête-à-tête* med den nedbrudte skikkelse, han er blevet til. Men ved at benytte smalfilmen til at spejle en lykkelig og svunden tid udstilles den skærende kontrast, og det bliver tydeligt for hovedpersonen, at han må foretage sig endnu en rejse, for at smalfilmens illusion atter kan blive til virkelighed.

I scenen er smalfilmen indrammet i selve filmens billede, og smalfilmens udseende er ridset, grovkornet og dårligt sammenklippet. (fig. 11) Stilistisk signaleres, at der er tale om ældre, private amatøroptagelser. Den non-diegetiske musik begynder synkront med smalfilmen og understreger den blandede stemning af nostalgi og melankoli. På smalfilmen ses hele Travis' familie samlet under lykkelige omstændigheder. Inden alt gik galt, og familien splintredes. Der er anvendt enkle kameraindstillinger gennem hele scenen. Mens smalfilmen kører, kigger Travis flere gange op på Hunter, der først virker uinteresseret, men siden smiler tilbage til sin far. Der er filmet hen over Travis op mod Hunter i et shoulder-shot, og der anvendes fokusskift mellem de to for at understrege det voksende følelsesmæssige bånd mellem dem. (fig. 12) Herefter ses Travis i profil. Efter at have set nogle smalfilmsklip af ham og Jane i kærlig omfavelse sidder han med hænderne knyttet mod hovedet. Det har været følelsesmæssigt udmattende for ham at blive konfronteret med fortiden (fig. 13), og følelserne må få udtryk gennem endnu en rejse, hvor Travis kan gøre det godt igen, han har ødelagt. Da smalfilmens midlertidige flashback til en lykkeligere tid afbrydes, sidder Travis alene tilbage i mørket. Men da lyset i stuen tændes på ny, viser det sig, at Hunter har bevæget sig helt tæt hen til sin far. Genforeningen mellem far og søn, som samtidig markerer afslutningen på første del af Travis' rejse, understreges, da Hunter siger: *"Goodnight, Dad,"* til Travis, inden han går. Scenen udgør en foreløbig kulmination af Travis' genforeningstogt og er på den måde ligeledes en følelsesladet modsætning til den klassiske road movies opbrud fra hjemlige og familiære forhold.

I ældre road movies brugtes montagen ofte som et stilistisk virkemiddel til at sætte fokus på de rejsende og deres passerende



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11: Smalfilmen: Et spejl til fortiden.



Fig. 12: Kameraets fokusskift forener far og søn.



Fig. 13: Smalfilmen konfronterer Travis med fortiden.

omgivelser. Men i *Paris, Texas*' tilfælde benyttes montagen således som et reflekteret spejlbillede i overført betydning, der fremmer filmens dramaturgiske projekt ved at udstille forskellen mellem fortid og nutid.

Den gennemgående og velovervejede brug af spejlinger til at vise Travis' udvikling fra naturen mod kulturen ved at fastfryse hans udvikling i spejlets ramme – er karakteristisk for mise-en-scéne i *Paris, Texas*. På denne måde bliver spejlingerne en slags delkonklusioner over Travis' udvikling.

På anden del af Travis' rejse, hvor han og Hunter kører mod Houston's højhuskæmper af stål og glas for at opspore Jane, ser vi også en række spejlbilleder, der er med til at forene far og søn. Men spejlingerne som stilistisk virkemiddel når et højdepunkt i slutscenen, hvor Travis' anden rejse kulminerer. Her konfronteres Travis med Jane i diner-kabinen på peepshow-klubben i forsøget på at genforene mor og søn – og her blandes spejl og vindue.

Gennem spejlet

I scenen taler Travis for anden gang anonymt med Jane i peepshow-kabinen. Det er her, at spændingen, der har holdt ved, siden Travis første gang sås vandre på prærien, udløses. I scenen, der spænder over nitten intense og dvælende minutter, afsløres årsagen til, at familien blev splittet.

I scenen kommer Jane ind og sætter sig smuk og forførende på stolen i det, der skal forestille en diner. Over for Jane sidder Travis, dog er de afskilt af en skærm, hvorigenem Travis kan se Jane, men ikke omvendt. Travis kan ikke klare at se på Jane, imens han fortæller sin historie og langsomt afslører sin identitet, så han vender stolen med ryggen mod Jane og begynder, "*I knew these people...*". (fig. 14) Herefter følger den tragiske fortælling om det forelskede par, der blev splittet af jalousi, depression og frustration, hvilket i sidste ende førte til Travis' deroute.

Melodramaets konventioner er tydelige i denne scene, hvor tempoet og følelsesudbruddene er i højsædet. Der dvæles flere gange ved den samme indstilling, og der klippes mellem nærbilleder af henholdsvis Jane og Travis, alt efter hvilken af disses reaktioner og blikke, der fokuseres på. Den melodiske underlægningsmusik, der ligeledes ledsagede småfilms scenen, understreger, at de rent mentalt ser tilbage på de gamle dage, følelserne blusser op og tårene presser på. På denne måde opretholdes intensiteten, inderligheden og det følelsesmæssige fokus i forsoningens kulmination, som det ligeledes var tilfældet i småfilms scenen og mere generelt gennem hele filmen. Som højdepunkter på de to delrejser bryder de med road movie-genrens ellers så tempofyldte dynamik.

Spejlinger bliver også her anvendt som stilistisk virkemiddel, men når i denne scene et højdepunkt. Umiddelbart efter, at Jane får fornemmelsen af, at det er Travis, der sidder på den anden side af spejrefleksruden, skifter kameravinklen fra Travis' perspektiv til Janes på den anden side af skærmeruden. (fig. 15) Her kan Jane kun se sit eget spejlbillede. Da hun kort efter bliver helt klar over, at det er Travis bag skærmen, nærmer hun sig langsomt ruden, og de to ansigtssilhuetter smelter sammen til én, som en manifestation af den fortid, de har delt med hinanden – og nu også med tilskueren. (fig. 16) Først herefter ser de på hinanden samtidig – og først da opnår de en gensidig forståelse. Indtil da har Travis siddet med ryggen til Jane og talt, og hun har kun set et spejlbillede af sig selv. For første gang i filmen bliver spejlet altså gennemskueligt fra begge sider, det er ikke længere blot en afspejling af Travis' sindstilstand eller en afspejling af fortiden, som småfilms scenen var et eksempel på. Fortiden kigger så at sige tilbage på ham her. Travis har indtil da set Jane som objekt, men her bliver hun subjektet, der kigger tilbage på ham. Det handler ikke længere om at se, men også om at blive set – at erkende sig selv som andet end subjekt.

Afslutningsvis kan man sige, at selve mise-en-scéne, ud over sammensmeltningen i ruden, er med til at knytte Travis og Jane sammen. Jane sidder i det, der skal forestille en diner, og i den første peepshow-scene, ved Travis' og Janes første møde, sidder hun i, hvad der skal forestille et motelværelse (se fig. 2). Disse rum er ikonografiske lokaliteter i road movien. Travis har også besøgt disse steder, dog er det her et konstrueret rum, hvilket igen bliver understreget, da kameraet skifter perspektiv fra Travis' side af ruden til Janes. På denne side kan man se den fysiske og konkrete isolering rundt om ruden, der ikke er blevet færdiggjort. Dette skaber en parallel mellem parret; de er begge fanget – Travis i sit sind og Jane i sit arbejde. Ved at Travis bringer Hunter til Jane, befrier han hende fra ensomheden og kabinen, der netop også på grund af skærmen og



Fig. 14: Adskilt af spejrefleksruden.



Fig. 15: Skærmen set fra Janes perspektiv. Bemærk den tydelige understregning af det ufærdige og kunstige rum, som Jane er fanget i.



Fig. 16: To ansigter smelter sammen til ét.

telefonrørene kan give associationer til en besøgselle i et fængsel.

Derved bliver det oplagt at se denne allegori som Travis' frigivelse af Jane ved at overtage hendes plads. Han frigiver Jane, men dømmes samtidig sig selv til at være fanget i ensomhed. Han er forsonet med sin fortid, men kan ikke se sig selv som del af familien. Melodramatisk forener han altså sin kone og søn i en lykkelig slutning, mens road moviens konventioner tvinger ham til at fortsætte sin færd. Man kan sige, at filmen slutter i det eksakte skæringspunkt mellem de to genrer. Dette understøttes af filmens sidste billeder, hvor Travis kører alene ud i mørket, ud i intetheden, hvor han i starten af filmen kom fra – nu badet i faretruende rødt lys: Han gør det rigtige, men det har sin pris. (fig. 17) Dermed, kunne man fristes til at sige, forlader vi Travis samme sted, som vi mødte ham – som en enspænder uden hold i tilværelsen. Men den Travis, der vandrede gennem ørkenen i filmens start, var ikke stolt af sin fortid. I kølvandet på Travis' køretur ud i natten befinder sig derimod nu et genoprettet bånd mellem Jane og Hunter – fortidens sår er helet.



Fig. 17: Filmens sidste billeder: Travis forlader sin sammenførte familie i skæret fra en faretruende ensomhed.

Fakta

Paris, Texas, Wim Wenders, 1984

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)