



Patricia Highsmith på film

Den nu 57-årige Patricia Highsmith har fødselsdag den 19. januar, samme dag som Edgar Allan Poe. Den lille snes romaner og novellesamlinger hun har skrevet siden 1949, da hun romandebuterede med »Strangers On a Train«, har alle tangeret kriminalromanen, men paradoksalt nok hævder hun, at hun absolut ikke bryder sig om genren. »Kriminalmysterier keder mig«, udtalte hun for tre år siden under et kort besøg i Danmark. Til gengæld synes især europæiske filmfolk at være begejstrede for Highsmiths

romaner som forlæg for kriminalfilm, og senest har Wim Wenders i Tyskland skabt filmen »Den amerikanske ven« efter romanen »Ripley's Game«, og i Frankrig har Claude Miller lavet filmen »Den søde syge« efter romanen »Sweet Sickness«. Tidligere Patricia Highsmith-film er bl.a. Hitchcocks »Strangers On a Train« efter romanen af samme navn (den blev i 1969 genindspillet under titlen »Once You Kiss a Stranger«) og René Clements »Kun solen var vidne« efter romanen »The Talented Mr. Ripley«.

Den amerikanske ven

Instruktør: WIM WENDERS

»Den amerikanske ven« er en klar genrefilm (en thriller), men det er samtidig en auteuristisk instruktørs (Wim Wenders) dunkle vision. Filmen beherskes af denne splittede mellem en genres generelle referencer og en original kunstners specielle referencer. Den kan for så vidt minde om film som Fassbinders »Liebe ist kälter als der Tod« og »Der amerikanische Soldat« og Godards »Le petit soldat« og »Bande à part«, der så at sige 'handler' om en europæisk kunstners (måske ikke altid lige harmoniske) møde med en amerikansk filmgenre. Den indledende fortæller-kommentar i »Le petit soldat« er kendetegnende: »Handlingens tid er forbi, eftertankens tid

begynder ...« – Det er den spontane amerikanske action-film, udsat for gusten europæisk refleksion!

Wenders, der debuterede med den bemærkelsesværdige Handke-filmatisering »Die Angst des Tormanns beim Elfmeter« (Målmandens angst ved straffespark) og siden bl.a. lavede en filmatisering af Hawthornes klassiske »The Scarlet Letter« (»Der scharlachrote Buchstabe«) og Goethes »Wilhelm Meister«, moderniseret af Handke (»Falsche Bewegung«), har med »Der amerikanische Freund« bevæget sig uden for den mest finkulturelle litteratur og baseret den på en thriller af den ganske vist højt estimerede amerikanske kriminalforfatter Patricia Highsmith (»Ripley's Game«, 1974, den tredje af tre romaner om svindleren Tom Ripley). Herfra henter Wenders et plot, som mere end af spænding og dynamik er præget af melankoli og misantropi.

Ripley – der er fortællingens koordinator mere end dens hovedperson – lever af dubøvs kunsthandel, der dog ikke – sådan som

det hævdes i mange referater (inklusive pressebogens!) – er baseret på forfalskning, men på noget meget mere udspekuleret: nemlig spekulation i, at en kunstners værker uvægerligt stiger i pris, når han er død. Maleren Derwatt (spillet af Nicholas Ray med klap for øjet) er blevet erklæret død, men lever videre i al hemmelighed og maler sine billeder, som Ripley afsætter. Det er altså ikke billederne, men forudsætningen for deres prisniveau, der er falsk!

Ripley kontaktes af sin mafia-forbindelse Minot, der søger en uplettet mand til at klare et par mord i underverdenen. Ripley får den idé at henvise til ramme-snedkeren Jonathan, der ikke har nogen tilknytning til kriminalitet, men som lider af fremskreden leukæmi og sikkert gerne vil kunne efterlade kone og barn nogen penge. Det lykkes Minot ved hjælp af forfalskede lægerapporter at overbevise Jonathan om, at han ikke har langt igen. Jonathan slipper heldigt fra det første mord i Paris' metro, men det andet – i München-ekspressen – er ved at gå galt, og Ripley træder hjælpende til. Mafia-folk

er imidlertid kommet på sporet af dem, og efter et blodigt opgør dør Jonathan.

Wenders tilføjer bevidst plottet mystificerende elementer. Handlingsingredienser, som er klare nok hos Highsmith, fremstår dunkle og uigennemskuelige i filmen. I filmen er det f.eks. temmelig gådefuldt præcis hvad mordene og det sluttelige opgør egentlig drejer sig om (manden i bandagerne, den vulgære kvinde – hvem er de??). Manden, Jonathan myrder i metroen, er ganske vist Daniel Schmid, instruktøren af Fassbinder-produktionen »Englenes skygger«, hvad der nok er et plausibelt motiv for mord, men måske ikke netop i denne sammenhæng! Bogen, derimod, har ingen uklarheder. Wenders satser – med ganske godt held – på, at dyrke atmosfære og den enkelte scenes intensitet og suspense på bekostning af et *straight* intrige-forløb. Thriller'ens traditionelle elemen-

billeder, Robert Cottinghams billeder af neon-skilte, Duane Hansons skulpturer – men måske mest til en europæisk pop art-kunstner som Guy Peellaert, hvis retoucherede 50'er-fotos også satte deres præg på billedstilen i Scorseses »Taxi Driver«.

Farverne – i Rubby Müllers i bogstaveligste forstand fantastiske fotografering – er stiliserede og grelle, glødende røde og dybe blå, der lyser neon-agtigt i de mørke storby-panoramaer, total-billeder af New York, Hamburg og Paris, fotograferet, så de knap er til at kende, som en fremmed klodes metropoler, illumineret i spøgelses-belysninger. Billedstilens filmiske forudsætning synes at være Douglas Sirks kulørte Technicolor-effekter i hans melodramer fra 50'erne, omend Wenders selv, temmelig vildledende, peger på Ozu og Anthony Mann som sine primære inspirationskilder (*Film Comment*, September-October 1977, p. 45).

som han selv mangler. Men da han ser, at Jonathan bliver draget ind i situationer, han ikke kan magte (og hvem ville ikke have problemer med at likvidere en body-guard gangster i et eksprestog?), træder han hjælpende til i erkendelse af sit medansvar, for derefter selv at komme i en situation, hvor han må trække på Jonathans hjælp. Med implicit reference til western-genrens lakoniske venskaber fremstilles de to mænds forhold som et broderskab – hvortil kvinder (her personificeret af Jonathans hustru) naturligvis ikke har adgang, et broderskab, der måske essentielt bundet i en fælles ensomhed, en fælles dødsdrift og defaultistisk afmagt over for virkeligheden.

I Wenders' andre film hersker ofte en lignende stemning. I »Alice in den Stätten«, Wenders' refleksion over den amerikanske road-film, rejser journalisten planløst omkring, prøver at bryde gennem uvirkelige-



Scene fra »Den amerikanske ven«

ter opløses så at sige i en atmosfære af intens fremmedfølelse og fascination: i effektfulde drømmeagtige action-scener – mordet i metroen (med referencer til Friedkins »The French Connection«) og mordet i toget (med referencer til Hitchcock – »The Lady Vanishes«, »Strangers on a Train« – og Melville – »Un flic«) og i de mange små-scener, der lige akkurat anslår et tema af utilpashed, uro, desperation – den depressive Ripley på den røde seng, Jonathans elektriske stød fra en defekt kontakt, hans destruktion af rammen, hans anspændte holdning til hustruen.

Billedstilen, specielt styret af lokalitets- og farvevalg, har overtaget plottets enhedsskabende funktion og karakteriseres af Wenders træffende som »une image proche de l'hyperréalisme américain« (*Positif* 198, p. 21). De i denne sammenhæng mest oplagte referencer er til Richard Estes by-

Filmens præg af selv-kommenterende *meta*-film understreges også af dens cineastisk bevidste rolle besætning: i hovedroller ses instruktør/skuespillere som Dennis Hopper (Ripley) og Gérard Blain (Minot), desuden har instruktørerne Nicholas Ray, Samuel Fuller, Peter Lillenthal (hvis »Hauptlehrer Hofer«, Filmmuseet har vist), Daniel Schmid og Jean Eustache små roller.

Tematisk lægger filmen, som titlen antyder, først og fremmest vægt på skildringen af det særlige forhold mellem Jonathan og Ripley; et venskab er der dog, som det præciseres til slut, ikke egentlig tale om, snarere en ambivalent følelse af skæbnefællesskab og gensidig ansvarlighed. Det er en hånlige bemærkning fra Jonathan til Ripley, der sætter spillet i gang. Som hævn vikler Ripley Jonathan ind i mordintrigen, måske også i jalousi over at Jonathan netop har de gode, ærlige menneskelige kvaliteter,

den og ensomheden og komme overens med virkeligheden, alt imens han manisk fotograferer den amerikanske virkelighedsdetaller. Haan kan ses som et forstadium af Tom Ripley, der fotograferer sig selv med polaroid-kameraet igen og igen, apatisk liggende, så at billederne daler lydløst ned over ham – et symbol på billedmagerens desperation og virkelighedsdistance.

»Der amerikanske Freund« har – gennem sit mystificerede plot, sine introspektive personer og sin intense stiliserede billedstil – præg af genre-refleksion, men filmen fremstår også som en refleksion overhovedet over film som medium for virkelighedsforståelse og for virkelighedsflugt: oplevelsen af virkelighedens fremmedhed og distance kommer til at ækvivalere virkelighedens forvandling til kunst ... (Der amerikanske Freund – Vesttyskland 1977). Peter Schepelern