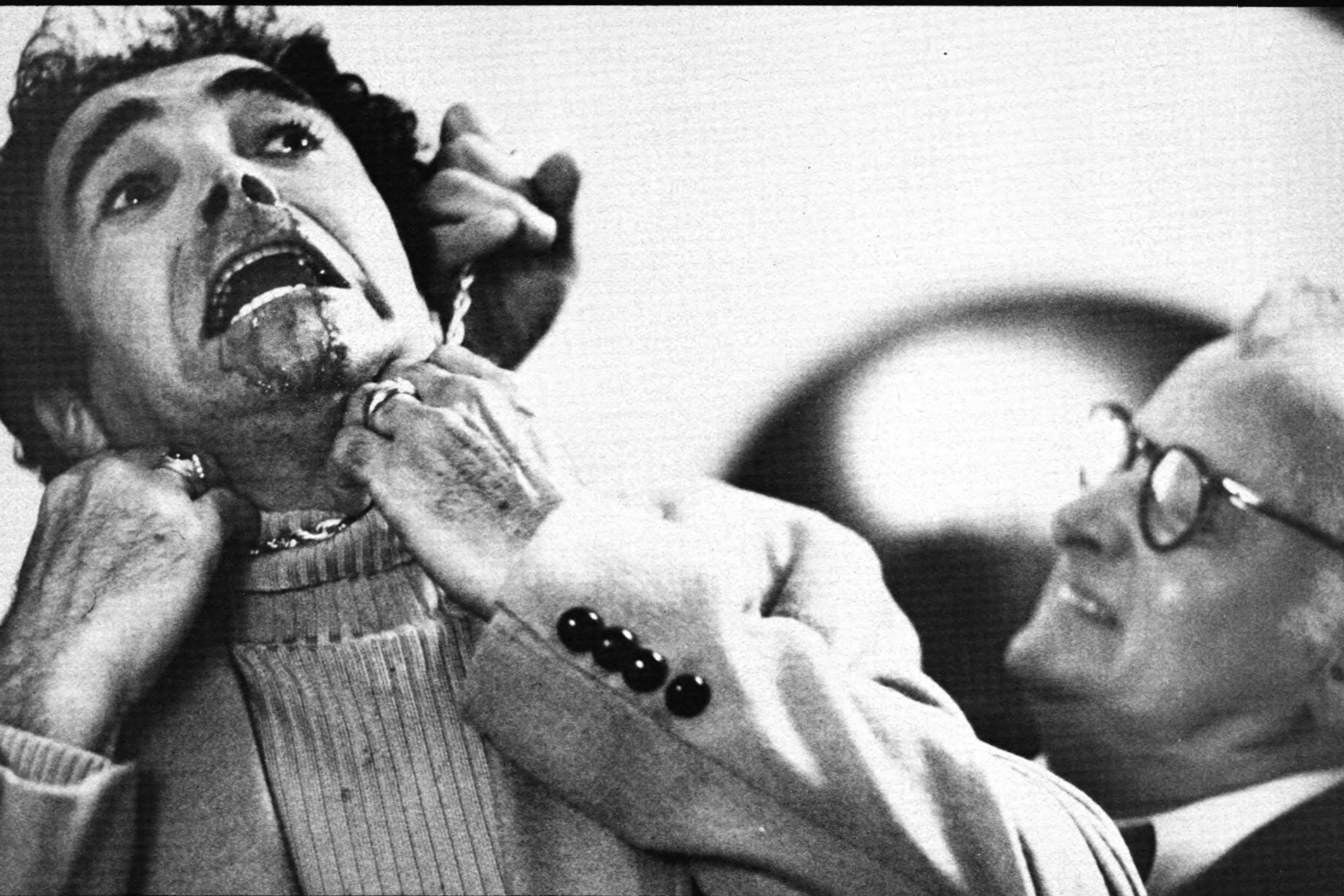


# Den gamle mand og traditionen

Jørgen Bonnén Oldenburg



Ira Wells, en privatdetektiv i tresserne, der endnu ikke helt har forvundet sin ubehagelige maveoperation, opsøges af sin kollega, Harry Regan, der er blevet skudt og som udånder på Iras seng. Ved begravelsen kontaktes han af en noget flosset bekendt, Charlie Hatter, som præsenterer ham for den eksalterede Margo. Margo vil engagere Ira til at finde den forsvundne kat, og han bliver først rasende over denne vurdering af sin kapacitet. Da han imidlertid erfarer, at det var selvsamme kats forsvinden, der førte til, at Harry blev dræbt, påtager han sig opgaven – for 25 dollars om dagen, plus udgifter. Sporet fører via Margos lyssky bekendte til storhæleren Ronnie Birdwell, der totalt afviser at kende noget til sagen. Margo ser dog instinktivt en forbindelse imellem ham og en bestemt drabssag, og flere lig senere viser det sig da også, at det er Birdwells patetiske

kærlighed til sin unge, men utro hustru, der har sat lavinen i skred.

## TRADITIONEN

Hvis handlingen i »The Late Show« forekommer temmelig bekendt, har det selvfølgelig sin forklaring i den omstændighed, at filmen ikke forsøger at være original, men tværtimod tilstræber total sammensmeltning med sine forbilleder: Raymond Chandlers romaner og Warners krimifilm fra 1940'erne. Det indledende drab er selvfølgelig stjålet fra den klassiske åbning på »Ridderfalken«, og som Sam Spade føler også Ira Wells en moralsk forpligtelse til at finde kollegaens morder. Wells' lidt sørgelige person og ringe økonomiske omstændigheder er gængse i beskrivelsen af næsten alle detektiver – sit mavesår har han tilfælles

med Hercule Poirot (selv om det angiveligt er Bentons far, der er modellen til denne del af Ira Wells' tilværelse). Den trivielle forbrydelse, der etablerer forbindelsen imellem detektiv og klient, og som bliver indledningen til ganske anderledes alvorlige misgerninger går tilbage til Sherlock Holmes' dage, og den kvindelige side-kick slog igennem som Nora Charles i filmene om »The Thin Man«, en tanke der også strejfer Margo, som dog, forstemmende nok, mindes TV-seriens Phyllis Kirk og Peter Lawford i rollerne og ikke Myrna Loys og William Powells inkarnationer i 1930' r-klassikeren. Den fatale blondine, Laura Birdwell, er selvfølgelig et lige så karakteristisk element fra le film noir, som hendes mand, Ronnies, dybe kærlighed – det eneste smukke karaktertræk i en ellers grundigt korrumperet sjæl. Der er ikke meget nyt, hvad angår personer og historie i »The Late Show«.

## DETEKTIVERNE PÅ FILM OG TV

Den indforståethed, de allusioner til genrens traditioner og mesterværker, der præger »The Late Show«, giver filmen et noget eksklusivt præg. Den henvender sig til et publikum af kendere, eller ligefrem entusiaster, og derved kan den minde om så mange andre af disse års amerikanske kriminalfilm, fra Altmans »The Long Goodbye« til Dick Richards' »Farewell, My Lovely«, fra Buzz Kuliks »Shamus« og J. Lee Thompsons »St. Ives« til Roman Polanskis »Chinatown« og Arthur Penns »Night Moves«. En sammenligning imellem de nævnte films hovedpersoner, de desillusionerede, idealistiske, ofte mørbankede, men hårdtslående detektiver (med Humphrey Bogart som arketyper) og TV-detektiver som Columbo, Kojak eller McCloud demonstrerer principielle forskelligheder imellem de to typer kriminalfilm, som går ud over den iøjnespringende kvalitetsafstand imellem de to grupper. For det første er TV-detektiverne alle ansat ved politiet, mens filmene handler om privatdetektiver, og denne forskel har bestået i en årrække, tilsyneladende uden nævneværdig påvirkning fra en ny genre som politifilmens opkomst, blomstring og død. Der synes at være noget om, at biografitilskuere måske gerne ser deres helte (og dermed sig selv) som selvstændige, snarere end som de funktionærer, TV-seerne identificerer sig med. Og mens filmene bevæger sig meget rundt i temmelig forskelligartede miljøer, og uden blusel demonstrerer økonomisk og følelsesmæssig råddenskab overalt (også inden for politiet), en råddenskab, der netop virker som et element, der forbinder de forskellige samfundsklasser, dér holder TV-filmene sig som oftest til et enkelt miljø, nemlig det bedrestillede, hvor forbrydelserne oftest sker ud fra økonomiske motiver, og uden komplicerede, næsten uudgrundelige følelsesmæssige implikationer. TV-filmene handler primært om en forbrydelse og dens opklaring, mens filmene i den grad koncentrerer sig om at skildre mennesker, følelser og spændinger, at selve spændingen går fløjten. Den berømte historie om Hawks, der spurgte Chandler, hvem der egentlig var morderen i »The Big Sleep«, og hvor Chandler i første omgang blev ham svar skyldig, er typisk for den holdning, den seriøse kriminalfilm har til sin historie: den er udgangspunktet, ikke målet. Hvor man derfor virkelig kan se kvalitetsforskel er i skildringen af bipersonerne, for mens TV-heltenes venner og modstandere fortaber sig i en fælles, anonym stereotypi, der gør de enkelte historier helt uskelnelige fra hinanden, er filmens konfrontationer imellem detektiven og hans omgivelser disse kriminalfilms hovedmotiv. Den suspense, der oprindeligt var uomgængeligt forbundet med genren, har efterhånden vejet pladsen til fordel for en accentuering af det psykologiske drama, som i mange tilfælde

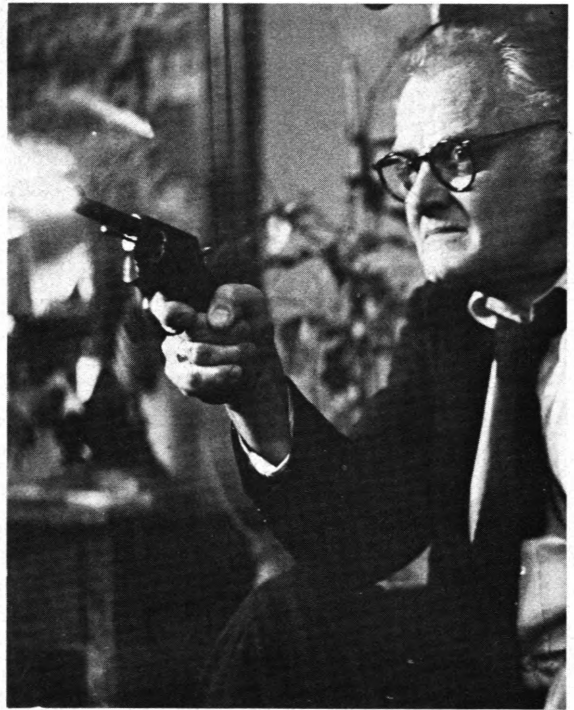
endda klinger ud som rendyrket klassisk tragedie i en sophisticated moderne udformning. Sådanne højder nås kun, når detektiven gennemlever en udvikling, hvis meningsfuldhed man lader sig overbevise om, fordi man selv som tilskuer berøres ved møderne med mennesker og miljøer, som skildres med fantasi og indsigt. Det er egenskaber, som i særlig grad savnes i TV-serierne, og som filmene til gengæld efterstræber så desperat, at figurer og scenerier til tider kan blive så originale, at det overskrider grænsen til det forskruede og selvforelsket hittepåsomme. Heller ikke »The Late Show« har helt undgået til tider at virke mere som kunstig ægthed end som ægte kunst.

## NOSTALGIEN

Af de førnævnte film forholder kun Altmans og Penns sig kritisk til genren og hovedpersonen i deres respektive film. Langt hyppigere træffer man den respektfulde dyrkelse af de klassiske konventioner, som også karakteriserer »The Late Show«, og som ikke bare kommer til udtryk i filmens menneskeskildring, men som også manifesterer sig i dens næsten atavistiske form. »The Late Show« er ikke så lidt af et nostalgi-flip.

I ydre henseende konstateres det nostalgiske præg først i Ken Wannbergs hæmningsløst 1940' r-dyrkende underlægningssmusik, hvis saxofonklange refleksagtigt får tilskueren til at indstille modtagerne med retning mod detektivens guldalder. Charles Rosher (ikke at forveksle med MGM-fotografen af samme navn) har i samråd med Benton holdt sin fotografering i Bogart-filmens Warner-stil, d.v.s. enkel, funktionel med hang til det skumle i indendørs-scenerne og det kontante, modsætningsfyldte i de få eksteriør-scener, der foregår i fuldt dagslys. For »The Late Show« foregår – som en ægte film noir – mest om aftenen og om natten. Der er ikke mange lyriske billedvirkninger i denne film, billedsiden følger dialogen, angiver miljøerne, men fabulerer ikke frit og med egen, uhåndgribelig styrke.

Allerede titlen har jo i øvrigt slået tonen an, diskret antydet såvel genren (for så vidt som de amerikanske TV-stationers sidste aftenlige spillefilm – der jo præsenteres under denne fællesbetegnelse – næsten altid er en kriminalfilm af en art) såvel som hovedpersonens fremskredne alder, men bevarede evne til at yde en præstation. Det er faktisk en meget god, suggestiv titel, »The Late Show« bærer rundt på, ikke ligefrem følsomt gengivet i den danske »Godt skudt, du gamle«, hvis joviale friskhed over for Ira Wells harmonerer dårligt med filmens høflige beundring for sin hovedpersons indsats. De fleste detektiver er modne mænd med Jack Nicholson i »Chinatown« og George Segal i »The Black Bird« som nogle af de yngste, men dog stadig væk mænd som er eller virker ældre end heltene i actionfilm, som f.eks. Dustin Hoffman i »Marathon Man«, Richard Dreyfuss i »Jaws« eller Beau Bridges i »King Kong«. Der synes at være en forestilling om, at detektiver skal være erfarne mænd, deres kynisme er ikke en tilfældig attitude, men et særgeligt produkt af deres mangeartede erfaringer. Deraf følger, at deres grundliggende hæderlighed og integritet er så meget større tegn på deres menneskelige kvaliteter. Ira Wells er en af veteranerne, en mand, der har prøvet meget i sin tid, og som nu næsten kun har sin selvrespekt tilbage at leve af. Ifølge filmen er det ikke nogen ringe kapital, og »The Late Show« demonstrerer også herved sin idealistiske holdning. Den tror på, at retfærdigheden sejrer, at de gode overlever, og at de oven i købet kan fortsætte tilværelsen sammen (i en ny film?). Slutningen hvor Ira vil flytte hen til Margo virker lidt utilfredsstillende, vi er ikke helt overbeviste om, at Ira virkelig er faldet så meget for Margos



Tre scener fra »The Late Show«. Øverst til venstre: Eugene Roche, Bill Macy og John Considine. Nederst til venstre: Joanna Cassidy og Lily Tomlin. Billedet herover: Art Carney som den ældre, men stadig effektive privatdetektiv.

charme, eller at han er så ked af tilværelsen som enlig, men selv om den er utilfredsstillende, er den interessant. Det er traditionen fra 1940'erne, den følger op, en tradition, som ikke bare foreskriver en stabil mand-kvinde kontakt som konklusionen på historien, men som også sætter tingene på plads, bringer orden i kaos. Den almindelige slutning i disse års (kriminal-)film er jo ellers åben: vi har fulgt et menneske i en periode i hans liv, og så forlader vi ham igen på et tidspunkt, hvor han måske nok har fået løst nogle problemer, men hvor han ellers sidder tilbage med mindst lige så mange og må fortsætte sin ensomme, trøstesløse tilværelse. »The Late Show« foregår holdningsmæssigt i en helt anden og bedre tid end de 70'ere, den tilsyneladende udspilles i, nemlig i en tid, hvor bevidstheden om at være på retfærdighedens side kan give vor 60-årige helt kræfter og teknik til at slå en trænnet body-guard i gulvet og gå sejrrig ud af en pistolkamp. Og Wells' partnerske, det forstyrrede kvindemenneske, Margo, der med sin intuition slår ned på løsningen af et centralt problem i den udviklede sag, men som ellers kun demonstrerer, at hun har et mildt sagt romantisk forhold til sin egen håbløst forkludrede tilværelse – denne Margo viser sig også i nødens stund at have et temmeligt formidabelt talent som chauffør, et talent, der virker ret uforeneligt med hendes evner og karaktertræk i øvrigt. I den situation er Margo ikke længere en kvinde, men en heltinde i en Hollywood-film. Det er ikke kun stilistisk, filmen bekender sig til 40'erne; i hele sin tankegang, i sin beskrivelse af mennesker og motiver refererer den til 40'ernes, langt mere end til 70'ernes erfaringer og forhåbninger. Nutiden skildret som om den fandt sted for 30 år siden – det kunne være en perspektivrig, omend noget forenklet provokation, i »The Late Show« fremtræder det som den maksimale nostalgi.

#### BENTONS KARRIERE

Robert Benton slog sit navn fast straks fra debutén: det manuskript, han havde skrevet sammen med David New-

man om et gangsterpar fra depressionstidens USA, som allerede et par gange tidligere havde figureret i filmhistorien, altså Bonnie Parker og Clyde Barrow. Da Arthur Penn accepterede Bentons og Newmans manuskript var det angiveligt forinden blevet forkastet af Gud og hvermand, inklusive Godard og Truffaut. Penn så dog kvaliteter i forfatterparrets arbejde, som han kunne bygge videre på og indlægge sine egne synspunkter i, og »Bonnie and Clyde« blev som bekendt en skoledannende succes, af Pauline Kael beskrevet som amerikansk på en spændende, amerikansk måde.

Benton, som nu er i midten af fyrrerne, er født i Texas, men er skolet i New York, hvor han studerede kunst ved Columbia University, siden arbejdede som illustratør og endte med at blive art director ved Esquire, hvor han traf Newman, der var redaktør samme sted. I et interview i Film Comment (januar 1977), hvori han fortæller om sin karriere og »The Late Show«, skildrer han sit samarbejde med Newman som værende præget af mange og grundige diskussioner om manuskriptets struktur. Der er da også over deres manuskripter – efter min mening – fra »Bonnie and Clyde« over Mankiewicz' »There Was a Crooked Man« og Bogdanovich's »What's Up, Doc?« til Bentons instruktørdebut i 1972 med »Bad Company« et præg af flittigt arbejde, af fortræffelige elever, hvis indsats i den grad bygger på lærebøgenes forskrifter, at man kan savne et mere personligt standpunkt, en kraftigere meningstilkendegivelse end den lækre dygtighed, den behagesyge mondænitet, som ofte løber af med dem, og som kun Arthur Penn har kunnet bygge videre på.

#### BENTON SOM AUTEUR

Robert Bentons mangeårige samarbejde med David Newman gør det vanskeligt at bestemme karakteren af hans

egen indsats på deres fælles projekter. »Bad Company« havde manus af såvel Benton som Newman, mens Benton alene varetog instruktionen af denne beretning om nogle drenge, der af frygt for at blive indkaldt som soldater flygter ud på prærien og ender som lovløse. Skal man se lighedspunkter imellem »Bad Company« og »The Late Show« og ane en forbindelse bagud til de tidligere produkter, synes filmene fortrinsvis at beskæftige sig med mennesker, som står i et modsætningsforhold til det samfund, de lever i – og det tema gennemspilles med større eller mindre fremhævelse af de komiske træk ved den udenforståendes tilværelse. I sin anmeldelse af »Bonnie and Clyde« fremhæver Pauline Kael et træk, som jeg synes går igen i de senere film, nemlig at personerne »are acting out forbidden roles and to relish their roles«. Der er noget meget bevidst over Newmans og Bentons outsiders, de er ikke tvunget ud af kollektivet, de har selv valgt at gå deres egne veje, og de finder da næsten også altid en beslægtet ånd at følges med. Filmene handler om par, ofte to ret forskelligartede typer, som i løbet af filmen finder ud af, at de har mere til fælles, end de først troede. Er denne konstruktion ikke just ny, så er den dog – som også »The Late Show« demonstrerer i

sine bedste scener – stadig virkningsfuld. Bentons kompetence som manuskriptforfatter er betydelig, den synes virkelig at være baseret på grundige analyser af Hollywood-filmens historie, og han serverer de gamle numre, så man næsten tror, de er nye.

Når de virker sådan, må det også for en stor dels vedkommende tilskrives skuespillerne. Art Carneys kontante og lidt aggressive figur folder sig ud i smukt medspil med Lily Tomlin, der spiller Margo, og som i øvrigt var producenten, Robert Altmans forslag. Det var et lykkeligt indfald, for Tomlins uglamourøse ydre og stærke udstråling giver substans til en temmelig klichéagtig figur, en af disse skøre piger, som Hollywood fra flapperens tid og Benton selv (i »What's Up, Doc?«) har præsenteret i mere end rimeligt mål. Men de støttes fint og veloplagt af Bill Macy som den lurvede Charlie og Eugene Roche som den energiske hæler Ronnie Birdwell. Truer dialogen periodisk med at blive lidt for koket holder skuespillerne dog det meste af tiden gejsten oppe, så man villigt accepterer helheden. Den er måske lidt syntetisk, men den er underholdende. Og den egenskab er – som trofaste biografgængere vil vide – lidt af en mangelvare.



Art Carney, Eugene Roche og Robert Benton

## Benton om »The Late Show«

En af de film jeg altid har kunnet lide er »Ride the High Country« (De red efter guld). Den danner basis for »The Late Show«, som jeg først kom på i 1967. Jeg tager sådan noget frem og bruger det på en detektiv – tager en mand, som er gået bagud af dansen, en mand, som historisk set har overlevet sig selv, og sætter ham lidt længere frem i tiden hen mod slutningen af hans liv.

Historien var oprindeligt henlagt til New York, men senere ændrede jeg det til Californien – simpelthen fordi den største privatdetektiv-litteratur faktisk foregår i Los Angeles og San Francisco. Jeg kan ikke komme i tanker om en eneste betydningsfuld detektiv fra New York ... måske Nick Charles. Men Lew Archer og Philip Marlowe og de andre opererede først og fremmest i Californien, så det var grunden til ændringen.

Jo ... jeg kendte Art Carney – ikke personligt, men jeg kendte hans arbejde fra »The Rope Dancers« på Broadway – han var fantastisk. Og »Harry and Tonto«. Jeg synes han er en utrolig dygtig skuespiller – ham valgte jeg som den første. En af de ting der tiltrak mig ved Art var, at det ville blive en fordel, at han aldrig havde lavet sådan noget her før. Jeg havde bare på fornemmelsen, at han ville passe virkelig godt til det.

Lily var Bobs (Robert Altman) idé. Da Bob læste manuskriptet, sagde han: »Det her er lige noget for Lily«. Det medførte en hel del omskrivninger, men jeg har altid elsket hende som kunstner, og i »Nashville« synes jeg bare hun var strålende. Bortset fra at hun er iøjnefaldende i den film, er der noget i hende, som gør hende til en slags moralsk centrum i den film, ihvertfald for mig.

En af de ting jeg har lært af Bob er, at dét en skuespiller lægger i en rolle er utroligt værdifuldt, at en skuespiller ikke bare er der for at personificere det man har skrevet, men faktisk at ligegyldigt hvad de føjer til rollen skal det tages alvorligt. Skuespillere er nemlig lige præcis ikke bare kvæg. Den rolle man får frem til sidst er ikke nødvendigvis den samme som den manuskriptforfatteren skrev, men den er resultatet af en slags samarbejde, som opstår mellem forfatteren, instruktøren og skuespilleren. Ingen af dem skaber hele rollen, de arbejder alle sammen på at få den til at fungere. Jeg er virkelig kommet fra den skole, der mener, at der er skuespillerne, der skal sætte prikkerne over i'erne og indsætte alle kommaerne. Så det var fantastisk for mig at se, hvad der skete, når de ikke gjorde det. Af og til fik Lily og Art noget mere sandt frem i rollen eller udelod noget, som var forkert. En af de store fordele med prøver havde ikke noget at gøre med at ændre fortolkning, men med at ændre det skrevne forlæg, dele af det eller sætninger eller ting som kunne udelades, fordi de ikke lød rigtige.

I »Bad Company« (Westens Vilde Drenge) aftalte jeg virkelig hele filmen på forhånd. Jeg udarbejdede filmen billede for billede sammen med Gordy Willis (fotografen) på optagelsesstederne, før vi fik skuespillerne med. Til »The Late Show« udarbejdede jeg det hele i hovedet natten før. Denne gang fulgte jeg i højere grad mit instinkt. Jeg ville også gerne have filmen ligesom løsere i det. På »Bad Company« arbejdede jeg med meget usmidige begrænsninger, og det er jeg glad for, at jeg gjorde. Men denne gang ville jeg se, hvad der skete, når jeg gik i den modsatte retning og ikke udtænkte tingene på forhånd og bare ligesom lod tingene ske.

(Citeret fra »Film Comment«, januar-februari 1977. Oversat af Nicki Næsted).