



Forstadsforbrydere: Barbara Stanwyck og Fred MacMurray i *Double Indemnity* (1944, *Kvinden uden samvittighed*, instr. Billy Wilder).

Paradis Noir

Los Angeles, film noir i forstæderne

Af Bo Tao Michaëlis

Los Angeles var bare et stort tørt sted med grimme hjem og ingen stil, men hjertelig og fredsommelig. Den havde det klima, de nu alle sammen så begejstret snakker om. Folk kunne sove ude på verandaen. Små grupper, som mente de var intellektuelle, plejede at kalde byen for Amerikas Athen. Det var den ikke, men den var heller ikke en neonbelyst slum.

(Cit. in Chandler 1975: 180)

Byen med stier, som deler sig. ”Jeg kan se byen vokse i løbet af natten,” siger Dick Powell alias Philip Marlowe i Edward Dmytryk’s *Murder, My Sweet* (1945, *Far-*

vel, min elskede), der er en filmatisering af Chandlers roman *Farewell, My Lovely*. Den by, han taler om, er den sydcaliforniske storby Los Angeles, Englestad, *City*

of Angels. Byen med Sunset Boulevard, Beverly Hills, Mulholland Drive, Wilshire Boulevard, Melrose Place – listen over Los Angeles' berømte steder, stræder og pladser kunne blive ved. Frem for alt er LA dog verdensberømt for Hollywood, filmbyen og de store hvide blokbogstaver på bjergskrånningen af Mount Lee. Egentlig blot et reklameskilt for udstykning i Hollywoodland. Men 'land' er forsvundet for længst, og med over 80 år på bagen er skiltet nu mest af alt et sindbillede på realiserede og tabte illusioner om at slå igennem som noget stort og succesfyldt i Los Angeles i almindelighed og i Hollywood i særdeleshed. Skiltet er faktisk, siden dets opsættelse i 1923, blevet et vartegn for Los Angeles parallelt med, hvad Eiffeltårnet er for Paris og Big Ben for London. Over hele verden er det blevet læst som indbegrebet af glamour og glimmer, et vartegn for netop denne del af verden, hvor man arbejder i Hollywood og bor i Beverly Hills, filmbyens velhaver-villakvarter, 'the Home of the Stars'. Sådan har det været siden 1910'erne, hvor filmbranchen rykkede ud i forstaden, som dengang mestendels bestod af grønne områder, frugtplantager og små olieselskaber, hvis karakteristiske pumper snildt kunne stå gemt væk i baghaver eller parker og derfor endnu ikke skæmmede forstadens paradisisagtige fred og idyl. Selv om Hollywood i sin tid var en af de syv forstæder, som ifølge den engelske forfatter Aldous Huxley forgæves søgte et centrum, en city, er Hollywood blevet et sindbillede på hele Los Angeles og dens grænseoverskridende, dynamiske udvikling som storby.¹

Alt dette ændredes af en kaotisk mangel på sammenhængende byplanlægning, udbredt korruption og stigende kriminalitet, som allerede i 1930'erne gjorde Los Angeles til noget særligt, hvad angår storby-

kriminalitet, selv for amerikanske forhold. Men i modsætning til Chicago og New York, hvis organiserede kriminalitet var kendt i hele USA, ikke mindst takket være 1930'ernes mange gangsterfilm, var Los Angeles stadigvæk i det brede publikums øjne evig solskin i det Sydcalifornien, folkeviddet havde døbt 'Southern Cafeteria'. Det var et sted, hvor man kunne sove på stranden og spise gratis af træerne. Ganske vist blev filmbyen og omegn jævnligen rystet af en skandale eller to, gerne i form af en berømt skuespillers mord eller selvmord, såsom blondinen Thelma Todds mystiske død i egen garage i 1935. Eller en celeber skilsmisse, som antydede orgier, druk og hor. Los Angeles var således også 'Sin City' med ulovlige spillekasinoer på skibe lige ude i Santa Monica-bugten og politiske rævekager omkring områdets vandforsyning. Sidstnævnte kriminelle skandale blev siden til hovedplottet i Roman Polanskis *Chinatown* (1974).

I 1997 havde kunstmuseet Louisiana en udstilling om byen, som signifikant hed 'Sunshine & Noir' – en titel 'hugget' fra Mike Davis' bog om byen, *City of Quest – Excavating the Future in Los Angeles*. LA er nemlig også kendt just for sin tilknytning til noir-genren, og det både i skrift og på film. Det skyldes frem for alt Raymond Chandler, der ikke blot formåede at hæve



She was cute as lace pants.

Mike Mazurki alias Moose Malloy i
Murder, My Sweet



sin egen status fra krimiforfatter til kano-niseret skønlitterær forfatter, men også leverede romanforlæg til to af 1940'ernes helt skelsættende films noirs – henholdsvis



Philip Marlowe (Dick Powell) på kontoret i *Murder, My Sweet* (1945, *Farvel, min elskede*, instr. Edward Dmytryk).

Murder, My Sweet og Howard Hawks' *The Big Sleep* (1946, *Sternwoodmysteriet*). Også andre af hans romaner blev filmatiseret i 40'erne, eksempelvis *Lady in the Lake* (1947, *Kvinden i søen*), Robert Montgomerys ikke særlig vellykkede subjektive-kamera-instruktion, hvor man kun ser Philip Marlowe, når han spejler sig. Endelig og nok så signifikant for genrens brug af Los Angeles som noir-kulisse, arbejdede Raymond Chandler sammen med instruktøren Billy Wilder på genrens nok mest berømmede film, *Double Indemnity* (1944, *Kvinden uden samvittighed*) – af mange anset for at være den første rigtige og gennemførte film noir.

At Raymond Chandler kendte sin storby, stod klart fra forfatterskabets start. Ikke nok med at han havde boet i byen

allerede før Første Verdenskrig og op igennem 30'erne og 40'erne. Han og hans kone flyttede i løbet af små 30 år over 30 gange rundt i Los Angeles.² Raymond Chandler og frue var imidlertid ikke de eneste, som på én gang følte sig stedligt og geografisk hjemme og samtidig eksistentielt og menneskeligt fremmedgjort i den ekspanderende storby.

To skildringer af Los Angeles' omkalfatringer i det 20. århundrede, Otto Friedrichs *City of Nets – A Portrait of Hollywood in the 1940's* (1986) og især Mike Davis' allerede nævnte *City of Quartz – Excavating the Future in Los Angeles* (1993), peger på en forbindelse mellem de tilflyttede europæiske intellektuelle og noir-genren. Ikke mindst byens falske idyl med eksotiske 'spanske' eller hjemligt 'engelske'



Noir eller romantisk melodrama? Humphrey Bogart og Lauren Bacall i Howard Hawks' *The Big Sleep* (1946, *Sternwoodmysteriet*).

villakvarterer, det prangende historistiske bybillede med vekslende facader for gader, som førte ned i slum, ghetto og kriminalitet, ramte det europæiske blik som amerikanske Potemkin-kulisser. En illusionernes by, hvor dagdrømme bliver til mareridt ved mørkets frembrud.

I det følgende vil jeg med udgangspunkt i klassiske og mere moderne films noirs give et rids af brugen af Los Angeles som gerningssted og 'place of action' og demonstrere, hvordan 1940'ernes films noirs i kraft af deres udspring i byen meget hurtigt blev til metafilm om genren selv, dens sætstykker og virkemidler. Film noir er således en genre, som artikulerer sin egen konstruktion som film, endog tit med Hollywood som manifest eller latent omdrejningspunkt for plottet. Hvor de films

noirs, der er lavet andre steder og i andre sammenhænge, ofte har et skær af socialt indigneret realisme, så er de egentlige LA-films noirs i langt højere grad eksistentielle/eksistentialistiske melodramaer – såvel i formsprog som i indhold.

Præcis fordi det centrumløse Los Angeles breder sig tåget ud i uendelighedens ingenting, spejler byen det moderne menneskes egen råvilde rute i forsøget på at fægte sig frem igennem en porøs og uigenkennelig modernitet. LA's urbane landskab ligner Deleuzes, Guattaris og Ecos rhizomatiske labyrint: den forgrenede netværkslabyrint, som hverken har periferi, udgang eller centrum.³

Man kan godt strukturere Los Angeles i solskinet, finde vej i lyset. Men som Philip Marlowe erkender det i *Murder, My Sweet*

om natten i sit kontor på sjette sal (nummer 615) i Cahuenga-bygningen på Hollywood Boulevard, så viser den nocturne udsigt, at byen bevæger sig om natten og farligt udvider sin labyrint.

Storbyens sorte hjerte. Såvel *Murder, My Sweet* og *The Big Sleep* som *Double Indemnity* blev drejet inden for et spand af tre år, fra 1944 til 1946. De var b-film og absolut lavet på et skrabet budget uden de helt store stjerner i rollerne.

The Big Sleep fra 1946 må dog siges at være næsten en a-film, fordi Humphrey Bogart på baggrund af *Casablanca* (1942) var blevet en opstigende og højt betalt filmstjerne. Selv om *The Big Sleep* har genrens nok mest udviklede plot – adspurgt af filmens manuskriptforfatter, William Faulkner, kunne ikke engang Raymond Chandler holde rede på, hvordan mordene egentlig hang sammen – er den i mine øjne også den mindst noir-agtige, fordi den minder mere om de mand-møder-kvinde screwballkomedier, Hawks var allerbedst til. Ikke nok med, at filmen fraviger princippet om en konstant *voice-over*, romanernes jeg-fortæller, den har også en af genrens mest eksplicitte *happy endings*. Og slutning og stil er tæt på grænsen for det tilladelige inden for genrens sorte, delvis nihilistiske dekorum og selvforståelse.

Vi taler her om den endelige og officielle version fra 1946, som havde større fokus på Bogart-Bacall-affæren end 1945-udgaven, der dengang kun blev vist for amerikanske soldater uden for USA, og som sådan set for en plotmæssig betragtning er langt mere noir, end den er et romantisk melodrama. Ændring og omredigering med nye scener skete på baggrund af succesen med Bogart-Bacall som forelsket og flirtende makkerpar i Hawks' forrige film, *To Have and Have Not* (1944, *At have og ikke have*).

Således krævede producenterne, at den version, der skulle vises hjemme i USA, blev gjort mere lys og romantisk. Ja, at parret simpelthen skulle have hinanden i enden! Nok er der klare noir-træk, sadisme og kynisme, tragiske små skæbner, som dør, og en morderisk *femme fatale*, der ganske vist mestendels nonverbalt sukker og stønner sig igennem sin rolle som den nymfomane lillesøster Carmen. Men den anden, 'uskadelige' fatale kvinde, som spilles af Lauren Bacall, omkalfatres i filmen til en typisk Hawks-heltinde: drengepigen, som anerkender og efterlever et maskulint kodeks om mod og tapperhed.

Langt mere noir er *Murder, My Sweet*. Dmytryk beholdt det litterære forlægs lakoniske og kuldslående jeg-fortæller – det meste af filmen er et langt flashback, hvor Marlowe beretter historien til politiet. Filmen var også drejet på et langt mindre budget med skuespillere, som ikke var helt store stjerner, og med en ung instruktør, som indspillede filmen på blot 44 dage, hvilket var noget af en bedrift. Crooneren Dick Powell ville skifte fra musical til mere seriøse roller og blev filmens, i Raymond Chandlers øjne, fremragende udgave af Philip Marlowe.

Samme karrierespring lå bag Fred MacMurrays inkarnation af den uheldige forsikringsagent Walter Neff i Billy Wilders *Double Indemnity* fra året før. MacMurray kom også fra lystspilgenren og ville forsøge sig med noget nyt. Og *Double Indemnity* er ligeledes et langt tilbagesyn, hvor en hårdt såret Walter Neff fortæller sin triste historie om forsikringssvindler, sex og dobbeltmord til en diktafon.

Selv om de er yderst studiebundne, er alle tre film i glimt historien om en by, hvor skellet mellem konstruerede kulisser og virkelighedens konkrete bygninger glider over i hinanden. Et eventyrligt drømme-



Dietrichson-bungalowen i *Double Indemnity* (1944, *Kvinden uden samvittighed*, instr. Billy Wilder).

landskab med egne riddere, drager, engle og dæmoner i form af smukke kvinder, der som borgfruer sidder i hver sit slot. Walter Neff møder Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), netop som hun er steget ud af badet i sin spansk-californiske bungalow tæt ved kysten. Og i begge Marlowe-film befinder historiens fatale kvinder sig i villaer 'lidt mindre end Buckingham Palace', som det hedder med en typisk Raymond Chandler-overdrivelse i *Murder, My Sweet*.

Det er således langt mere villakvarterer af vekslende velstand, der karakteriserer 40'er-film noirens Los Angeles, end de smalle gader og høje boligkomplekser, der typisk ses i andre amerikanske storbyer. Her er det endnu muligt at se stjernehimlen for skyskrabere. Som det gang på gang er blevet beskrevet, ligger Los Angeles

som en stor varm og pulsende organisme mellem havet og ørkenen. Dynamisk, hele tiden på vej og hele tiden i vækst, mestendels drevet af energien fra Hollywood, der som en gigantisk magnet tiltrækker og frastøder individer fra nær og fjern.

Raymond Chandler var ikke den første. Forfattere såsom Nathanael West og Francis Scott Fitzgerald havde allerede skildret Hollywood som byens sorte hjerte. Men det synes at være Chandler, der som den første klart tolkede filmbyen som roden til næsten alt ondt i Los Angeles – og overførte det til disse skelsættende sorte film.⁴

En bil og en blondine. Dick Powell og Fred MacMurray er i deres film tidstypiske mænd, 'men about town', ungersvende, der synes at beherske deres omverden, fordi

den er deres, og fordi de øjensynligt kan læse storbyens farer og fælder. Det gælder mest for Philip Marlowe – og mindre for Walter Neff, der dømmes for dobbeltmord. Alligevel er der flere fællestræk end signifikante forskelle. Både Marlowe og Neff synes på hjemmebane i LA, og begge lever mestendels i deres bil, hvor de gennemlever genrens centripetale plot: At rejse rundt i byens områder og forstæder for i sidste ende, både tematisk og endog geografisk, at slutte ved sagens/historiens udgangspunkt. I noir-genren er 'dannelsesrejsen' altid en anti-dannelsesrejse – den bedrevidende dannelse og indsigt, (anti)helten muligvis ender op med til slut, kan han ikke bruge til noget, enten på grund af spegede omstændigheder, eller også – som her – fordi han er døende!

Pudsigt nok begynder *Double Indemnity* med et skilt for en 'railway'. Men alle ved, at man er *lost* i LA uden en bil. Byen har så godt som aldrig haft et sammenhængende offentligt trafiksystem. Hvor metro og sporvogne gerne inddrages som udtryk for urban modernitet i andre films noirs, er disse ikke-eksisterende i Los Angeles-noirs. Ganske vist dræbes H.S. Dietrichson i *Double Indemnity* på et tog, men det er jo netop et tog ud af byen!

I Los Angeles' mange forstæder er historien gerne fortalt af hovedpersonen bag rattet. På vej til en blondine, der gemmer sig bag en tilsyneladende prangende eller pæn facade. Når det ofte er blondiner, der i disse films noirs optræder som farlige kvinder, er det Hollywoods egen ikonografi: For tidens amerikanske mænd signalerer den kunstige platinblonde kvinde netop Hollywood. Og filmbyens feminine farlighed. Blondinen er ikke just ægte i denne sammenhæng. Synes man, at Barbara Stanwycks platinblonde paryk er for meget i *Double Indemnity*, er det faktisk menin-

*Yes I killed him, killed him for money
and for a woman.
I didn't get the money and
I didn't get the woman.*

Fred MacMurray, alias Walter Neff i
Double Indemnity



gen! Uægheden er gennemført redundant, fra kvinde til bygning. I en art anakronistisk postmodernisme, hvor forstadskvarterernes store villaer med intertekstuelle citater indskrevet i deres arkitektur fortrylles mennesker ind i en anden verden end den moderne.

Typisk for film noir-antihelten i så hen-seende er, at han – i egen selvforståelse – kan skelne det uægte fra det ægte, gennemskue og gennemtrænge denne forstilte og farlige glamourverden. Men selv privatdetektiven kan blive blind for realiteterne. Endnu med øjnene forbundet, bogstaveligt talt forblændet af ild fra pistolskud, ender Marlowe i *Murder, My Sweet* i filmens sidste billede med at kysse pigen. Og i skikkelse af Lauren Bacall, der forvandler sig fra at være *bad* til *good girl* på den Howard Hawks'ke facon, får Humphrey Bogarts Marlowe i *The Big Sleep* faktisk en guide til at finde rundt i byen og plottet. Mens den tragiske ironi i *Double Indemnity* er, at Neff ikke kunne gennemskue 'kvinden uden samvittighed' – for nu at bruge den danske titel. Selv en dobbelt forsikring er ingen sikring mod den sorte skæbne!

Mondæne forstæder. Signalementet af Los Angeles i 40'ernes noir accentuerede storbyens rigdom og overflod, især for et amerikansk publikum, som på grund af krigen levede på smalhals og rationering. Anden Verdenskrig eksisterer kun i glimt i disse i

virkeligheden ret så mondæne krimifilm, hvor selv den usle privatdetektiv har råd til en rimeligt stor bil.

Byens virkelige kriminalitet var rystende høj og langt mere organiseret, end disse film lader ane. På grund af en række raceuroligheder under krigen turde man i *Murder, My Sweet* ikke vise, at romanens natklub, 'Florian's, var gået til i slum, efter at farvede var flyttet ind i kvarteret. At byen bestod af forskellige etniske forstæder, blev om ikke forbigået, så dog næsten udeladt til fordel for skildringer af villakvarterer og dyre strandhuse – som i denne film, hvis klimaks udspiller sig i et overdådigt luksusøst funkis-hus i Santa Monica-bugten.

I *The Big Sleep* foregår handlingen også i velstandskvarterer, men et antikvariat, der oser af finkulturel fims, sælger porno under disken. Urbaniteten er mere skin end virkelighed, men der er stadigvæk en rigtig boghandel på samme gade, så kulturen er ikke helt væk endda. I samme film ser vi Lauren Bacall synge sammen med vennerne på gangsteren Eddie Mars' kasino oppe i bjergene, som om det drejede sig om en sommerlejr og ikke et gustent sted i en film noir. Filmens mest vaskeægte noir-scene foregår i et tomt kontor i en mørk etagebygning, hvor lejermorderen Cantino (Bob Steele) forgifter Harry Jones (Elisha Cook jr.), uden at Humphrey Bogart griber ind. Og også slutscenen, hvor Bogart skyder Cantino ned bagfra på en parkeringsplads foran en benzinstation, er ret så sort.

Men overordnet var Los Angeles-noiren i 1940'erne mere mondæn og forstadsagtig end decideret 'à place gone wrong' som i Chandlers forfatterskab, der ikke lægger fingrene imellem med hensyn til storbyforråelse, forurening og forarmelse og byens mere og mere klasse- og racedelte net af gader og boulevarder, fra kinesiske kvarterer til spansk-talende ghettoer. Walter

Neff og Phyllis Dietrichsons konspiration om mordet på hendes husbond er designet som et forstads-melodrama. På et tidspunkt mødes parret i et supermarked, og med deres solbriller ligner de mere et par, der er deres ægtefæller utro, end skæbne-styrede personer i en dystre film noir.

Sons of noir. Med genrens renæssance i 1960'erne ændres synet på Los Angeles og dens personer. I Jack Smiths *Harper* (1966, *Harper – privatdetektiv*), der har Paul Newman i titelrollen og er drejet over en roman af en af Chandlers elever, Ross MacDonald, er forandringen tydelig. Newmans privatdetektiv er så fattig, at han må genbruge et kaffefilter, og Los Angeles er blevet et virvar af grimme bygninger med en blanding af rige og mindre rige beboere. I Paul Bogarts filmatisering af Chandlers *Marlowe* (1969), der har James Garner i titelrollen, bliver detektiven udsat for de senmoderne tider i form af karatespark og en synligt organiseret mafia i filmbyen. Men stadigvæk er Marlowe en mand, som ikke falder ud, er aparte eller virker fattig. Tværtimod kører han hjemmevant rundt i cabriolet og synes ikke at være tæt på bistandsgrænsen. Garners rolle gik da også videre som detektiv i campingvogn i den succesfulde tv-serie *The Rockford Files* (1974-80), klart et *spin off* af hans sofistiske og tidstypiske fortolkning af en mand, som må gå ned ad de onde gader i et kakofonisk Los Angeles alene.

Men en ny erkendelse af film noirens latente brod mod et korrumpet samfund og af genrens mere og mere derouterede personer var undervejs. Raymond Chandlers romaner blev læst som 'rigtig litteratur' om Los Angeles' transformation fra olie- og frugtby til en opskydende og akkumulerende filmby, et sikkert refugium for de nyrige – og lige så sikker slum for etnisk



Paul Newman som LA-privatdetektiv i *Harper* (1966, *Privatdetektiven Harper*, instr. Jack Smight).

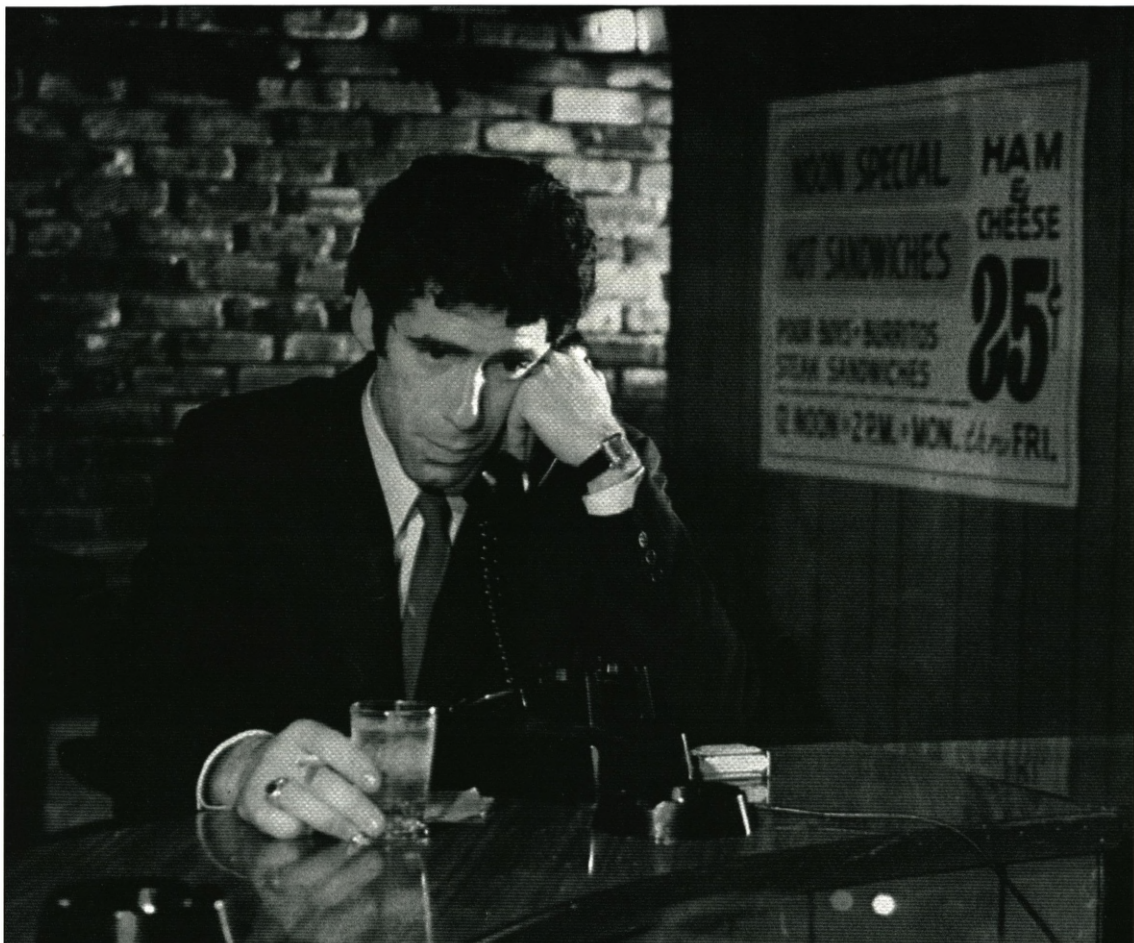
anderledes indvandrere, som levede på byens brutale skyggeside. Los Angeles var med USA's indtræden i krigen i vinteren 1941 blevet flådebase med farvet arbejdskraft fra syd og øst.

Englænderen Dick Richards' genindspilning af Chandlers *Farewell, My Lovely*, der tidligere havde dannet forlæg for *Murder, My Sweet*, bevarede den oprindelige titel, *Farewell, My Lovely* (1975, *Farvel, min elskede*) og havde både dette farvede aspekt med og i øvrigt også mere af romanens organiserede kriminalitet. Men til gengæld sentimentaliserede den slutningen og hele historiens kuldslåede intention. Filmen gav nok et realistisk billede af en detektiv og hans by, men var samtidig helt uinteresset i verdenskrigens gang: Her i sommeren

1941, hvor Nazityskland invaderer Sovjetunionen, er Marlowe mere engageret i baseballspilleren Joe DiMaggios karriere.

Chandler med Gucci-striber! En af de få Chandler-romaner, som endnu ikke var filmatiseret, var hans næstsidste og i manges øjne bedste, *The Long Goodbye* fra 1953, der nok åbner op for en romance for Marlowe, men samtidig er den mest desillusionerede og trøstesløse i serien.

Instruktøren Robert Altman blev udvalgt til at filmatisere *The Long Goodbye* (1973, *Det lange farvel*), fordi hans filmselskab, United Artists, fandt, at han var tidens bedste og mest hotte amerikanske instruktør. Altman var på det tidspunkt mestendels kendt som en original, genre-



Elliott Gould som kæderygende 70'er-Marlowe i Robert Altman's *The Long Goodbye* (1973, *Det lange farvel*).

overskridende og antinostalgisk filminstruktør, hvis største hit var antikrigsfilmene *M*A*S*H* (1970) om Koreakrigens militærlæger.

Altman's filmatisering var problematisk fra start til slut og løb ind i problemer i opfattelsen af sin hovedperson. Ikke mindst fordi instruktøren var uenig med filmens manuskriptforfatter – Chandler-eleven og Hawks' medskribent på *The Big Sleep*, forfatteren Leigh Brackett – om, hvordan Marlowe og Chandlers sprog skulle gøres og behandles. Da filmen endelig havde premiere i 1973, efter flere redigeringer i

Altman's oprindelige version og efter først at være blevet markedsført som rigtig film noir og siden som parodisk krimikomedie, blev den modtaget med udbredt skuffelse verden over – den blev opfattet som en fuser, der ikke respekterede romanforlægget. Og filmen floppede faktisk på verdensplan. Romanen *The Long Goodbye*, der foregår i begyndelsen af 1950'erne med Anden Verdenskrig som nær fortid, var i Altman's hænder blevet opdateret til 1970'ernes velhavende Sydcalifornien med et Los Angeles præget af udenlandske bilmærker og mennesker med dyr, men *casual dress*

code. Borte havde taget de gamle amerikanske øser af mærker såsom DeSoto, Oldsmobile, Packard og Cadillac.

I 1972 var Vietnamkrigen noget, som foregik langt væk, men her og der er der flyttet hippier ind med hashkager og alternativ livsstil. Marlowe er katteelsker – ligesom sin forfatter, men ikke som i bøgerne – og plottet sættes i gang, da han er på jagt efter et bestemt mærke kattemad i et supermarked. Bogens plot om et venskab mellem privatdetektiven og en anløben playboy er stort set solidarisk skildret, indtil Marlowe nede i Mexico skyder vennen! Plus at filmens *femme fatale* overlever og kan køre videre i sin luksusbil. Dertil kom, at Marlowe blev spillet af en kæderygende Elliott Gould, der fremførte ham som en anakronistisk olding, fjumremikkel og nørd, en slags 'Rip van Marlowe' i 50'ernes bedemandskostume, sort jakkesæt, med en nærmest søvngængeragtig fremfærd. Men ikke nok med dét: Gould var jo samtidig en slags ikon på den intellektuelle jødiske newyorker, alt andet end den californiske mellemting mellem en cowboy og en playboy.

Robert Altman vidste imidlertid, hvad han gjorde. Han kunne sin Chandler og var klar over, at hvis filmen skulle illudere at foregå dengang i starten af 1950'erne, ville det ende i jazzet nostalgi og kastrere Chandlers iboende civilisationskritik af USA i almindelighed og Los Angeles i særdeleshed. Hollywoods guldalder og Chandlers samtid er således kun bibeholdt i en irriterende dørvogter, der kan imitere og parodiere alle de store stjerner fra dengang. Bl.a. selveste Barbara Stanwyck i *Double Indemnity!*

Boulevarderne og palmerne er der stadigvæk. Men Altmans film om det lange farvel er et langt farvel til det Los Angeles, som var engang, dengang Chandler skrev

sine bøger. Så filmens bybillede består af en række smagløse forstæder, hvor mere eller mindre grimme og afstumpede mennesker færdes uden det romantisk eksotiske islæt, som trods alt gjorde Chandlers datidige charlataner til skurke større end livet. Los Angeles ligger i kulturel dvale, tendenserne fra Chandlers tid er forstærket, og nu mere end nogensinde gælder det den perfekte solbrændthed, de dyreste mærkevarer og et liv i lediggang med *surfriding* og *cocktail hour* – Chandler med Gucci-striber!

Vi befinder os i Richard Nixons Amerika og guvernør Ronald Reagans republikanske Californien, hvor de rige er ligeglade, så længe de bliver rigere. Samtidig murer de sig mere og mere inde i fashionable rigmandsghettoer, fjernt fra gadeplanets offentlighed og almene pladser, omgærdet og bevogtet af private vagtværn. Selv gangsterne ligner almindelige borgere, iklædt samme delvis hæslige fritidstøj, brogede hawaii-skjorter og tilfældig meningsløs vold. Blondinen i midten af plottet, spillet relevant og aristokratisk af danske Nina van Pallandt, er en katalyserende komatøs luksusdulle, som forfører mænd mere med en aura af ubetalelig (over)klasse end farlige kurver og sexede øjne. Vi er hos Altman milevidt fra Roosevelt-æraens socialliberalisme og tolerance, hvor der var plads til både John Wayne og Bert Brecht – en kulturel rummelighed, som forsvandt med mccarthyismen i 50'erne.

Typisk for Altman er filmen reelt en ensemblefilm ligesom *M*A*S*H* og den senere *Nashville* (1975). Og Gould er blot én karakter blandt mange og samtidig en taber blandt vindere – en gæst, som egentlig ikke er inviteret med til festen. Dét artikuleres højlydt og arrogant til sidst af vennen, som svigter og siger, at Marlowe er en taber, som gud hjælpe mig tror på venskabets ubrydelige love! Trods romanforlæg-



Privatdetektiven J.J. Gittes (Jack Nicholson) i Roman Polanskis *Chinatown* (1974) om vandskandaler, korrupsion og incest i 1930'ernes LA.

get skyder Marlowe ham koldt ned. Filmen toner dernæst ud til sangen "Hooray for Hollywood", mens Gould nærmest stepper ud ad vejen, og rulleteksterne fortæller, hvem der spillede hvad.

Sådan kan Altmans Chandler-film på sæt og vis tolkes som en art forstudie til hans anden mesterlige forfatterfilmatisering, det desillusionerede og misantropiske signalement, han giver af LA i sin Raymond Carver-film fra 1993, *Short Cuts*.

Selv om mange Chandler-fans i første omgang var skuffede over Goulds fremmedgjorte privatdetektiv i altmodisch tøj – den skuffelse gjaldt også undertegnede – så vokser filmen ved hvert gensyn. Altmans film er på mange måder en delvist afmy-

tologiserende fortolkning af privatdetektivgenren og dens tilhørsforhold til et Los Angeles, hvis urbane udvikling er blevet værre og værre siden Chandler.

Denne desillusionerede opfattelse af Los Angeles på baggrund af 70'ernes kuldslæde og kyniske amerikanske politik fortsatte i to *spin offs* over Raymond Chandlers privatdetektiv, der i begge tilfælde var blevet flyttet til samtiden: Francis Ford Coppolas *The Conversation* (1974, *Aflytningen*) og Arthur Penns lille sorte perle af en privatdetektivfilm, *Night Moves* (*Skakmat*) fra året efter. Interessant nok begge med en moden Gene Hackman i hovedrollen som detektiven, den sidste romantiker i en anti-romantisk tid.

Både fjernsyn og film havde længe og meget nostalgisk (mis)brugt 1940'ernes og 1950'ernes Los Angeles som netop privatdetektivens og film noirens Mekka. Bløde hatte, lange frakker, lommelærker og skulderhylster med revolver. Seje mænd i stangtøj og hvid skjorte og slips i epokens kølernæsedede dollargrin. Over for farlige, forførelseriske kvinder med røde læber, tung mascara, damehat på sned, Chanel no. 5 bag ørerne – og en stumpnæset Colt 32 i tasken fra Vuitton.

Chinatown. På den baggrund er *Chinatown*, Roman Polanskis pastiche fra 1974, ganske exceptionel og decideret i en klasse for sig. Den gør det fra starten klart, at den er en historisk krimifilm fra slutningen af 1930'erne og reelt funderet i de politiske skandaler og den udbredte korrupsion omkring storbyens vandforsyning.

Manuskriptforfatteren Robert Towne havde hentet inspiration hos Dashiell Hammett, og filmens protagonist, den privat praktiserende undersøger J.J. Gittes, spillet uforligneligt af Jack Nicholson, var mere en variant af Hammetts kyniske detektiv Sam Spade end af Chandlers romantiske Philip Marlowe. Ganske vist har Gittes en baggrund som politimand i netop Chinatown. Men hans privatdetektivbureau er, i skarp og etisk modsætning til Marlowes foretagsomhed, præcist og



Forget it, Jake. This is Chinatown!

Jack Nicholson alias J.J. Gittes i
Roman Polanskis *Chinatown*



profitsøgende baseret på skilsmissegager og har en mindre stab af medarbejdere.

Filmens plotmæssige kerne er da også netop en eftersøgning af en forsvunden ægte mand, men jagen udvikler sig i flere lag og rinder ud i både økonomisk kriminalitet og et familiemæssigt opgør med blodskam som motiv. Chinatown, som Gittes forlod som betjent, bliver alligevel hans skæbne som privatperson. Et symbol på den sump af råddenskab, forvirring og kaos, Los Angeles er her i 1937. Og det kinesiske står for både det enigmatisk-labyrinthiske ved Los Angeles, men også for sminkede facader, bag hvilke slum og korrupsion har til huse, og hvor magten regerer skjult, men hensynsløst.

Chinatown dekonstruerer sin egen nostalgi som periodefilm med epokens kvinde- og mandebilleder i tidens kostumer. Ingen kan udtale hovedpersonens efternavn, Gittes, korrekt, og kvinden i filmens plot, Evelyn Mulwray (spillet af Faye Dunaway), er på én og samme tid både mor, datter og elskerinde! Som et pust fra den klassiske film noir spilles hendes far af selveste John Huston, der i rollen som patriarken Noah Cross er indbegrebet af alt det onde. Han er magnaten, som fuldstændig udmanøvrer kommune og amt. Og samtidig både voldtager og dræber sine egne børn!

Polanski har mere end nogen anden instruktør formået at rekonstruere Los Angeles' ufatteligt grænseløse 'indavl', dens væren-sig-selv-nok som en stat i staten, den rigeste by dengang og nu i hele USA – byen, hvor 'anything goes', og intet bliver opklaret, endsige bragt for retten. Det er dette Los Angeles, Philip Marlowe skal forstås ud fra. Ligesom Robert Altmans Marlowe-film, *The Long Goodbye*, er Roman Polanskis og Robert Townes *Chinatown* en intertekstuel hyldest til og en original udvidelse af den klassiske film noir og dens by, LA.

*LA is a great big freeway –
put a hundred down and buy a car.*

Burt Bacharach, "Do you know the way to San José?"



Sol over noir. Postmoderne tænkere og kunstnere med franskmændene Jean Baudrillard i spidsen har længe set Los Angeles som en lang diskursiv storby, der netop ingen begyndelse, afslutning eller midte har. Som i Bacharachs slager "Do you know the way to San José?", sunget af Dionne Warwick, er LA en stor og enestående motorvej, hvor du skal køre i bil med benzin på egne drømme om at blive en stjerne i byens mest berømte forstad, filmbyen Hollywood. En forstad, som på mange måder blev og var hele verdens kulturelle hovedstad fra midten af 30'erne til slutningen af 40'erne. At tænke sig, at man kunne møde Thomas Mann og Bert Brecht på strøget ud til Santa Monica, og i den anden ende af dette urbane landskabs brede boulevarder støde ind i den franske filminstruktør Jean Renoir eller den tyske filosof Theodor W. Adorno.

At den amerikanske film noir var nok så meget præget af europæisk filmstil, periodens eksistentialisme, antifascistiske kulturradikalisme og civilisationskritiske sortsyn, er oplagt – således som Friedrich og Davis fremhæver i deres respektive bøger om byen – og evident på baggrund af genrens fødsel og modtagelse. Den mentale og ideologiske bagage, emigranterne distribuerede frit og kvit blandt filmbyens unge kunstnere, skuespillere og ikke mindst de ærkeamerikanske, venstreorienterede intellektuelle, der så gerne ville dreje film på en ny og anderledes måde. Men byen, Los

Angeles, lignede hverken Berlin eller Paris, London eller for den sags skyld New York.

For europæisk sindede kunstnere, fra unge Billy Wilder til modne Fritz Lang og hurtigt ældede Raymond Chandler, blev Los Angeles med sine grænser uden ende, sin smagløse forbrugerisme og historistiske blandingsstil til et modernitetens mareridt. Men samtidig også en mageløst mystisk buffet med netop det modernes lækkerier i form af dyre biler og villige kvinder og mænd, luksus fra væg til væg, vareæstetik på snart sagt alle hylder og allerede i mellemkrigstiden en moderne komfort, som andre nationer først skulle kende langt senere, nogle endnu ikke.

Men hverken gamle eller nye films noirs om Los Angeles lader sig entydigt forblænde af solen over noir. De viser igen og igen et såkaldt paradis, asfalteret sort med både det ene og det andet.

Noter

1. Søren Pold har i sin bog *Ex Libris, Medierrealistisk Litteratur. Paris, Los Angeles & Cyberspace* en glimrende gennemgang af Los Angeles' bymæssige udviklinger i relation til filmbyens opvækst, byens forfattere og mytologi: "Los Angeles Kinematografi – romanen i filmvirkeligheden", s. 189-245.
2. I *The Long Embrace* tolker Judith Freeman denne rastløse og rodløse omflakken som et sindbillede på en moderne nomadetilværelse netop knyttet til en by, som kviksølvagtigt og chokerende, med kriminalitet, ghettoisering og jordskælv, ændrer sig som kulisser, der rulles ind og ud på den urbane scene.
3. I *Efterskrift til Rosens navn* (1984) inddeler Umberto Eco krimihistorier i tre former for labyrinter. Den omtalte Rhizo-labyrint mangler en Ariadne-tråd og er derfor både åben og lukket. Man går i ring. Denne aura af udvejsløshed skildres utroligt fint i Dmytryk's *Murder, My Sweet*, hvor en torteret og narkotiseret Marlowe surrealistisk går igennem en række døre, som aldrig hører op.
4. Samarbejdet mellem unge Billy Wilder og ældre Raymond Chandler på filmen *Double Indemnity* var mildt sagt katastrofalt på grund af deres ulige syn på Los Angeles.

Europæeren Wilder så nærmest på byen som Weimar-republikkens Berlin – nu med solskin og swimmingpool – mens den anglofile Chandler opfattede Los Angeles som Sodom og Gomorra – nu med biler og neonlys (Moffat 1977).

Litteratur

- Chandler, Raymond (1975). *The Little Sister*. London, Penguin Books.
- Conard, Mark T. (2007) (red.). *The Philosophy of Film Noir*. Lexington, University Press of Kentucky.
- Davis, Mike (1993). *City of Quartz – Excavating the Future of Los Angeles*. New York, Vintage Books.
- Freeman, Judith (2007). *The Long Embrace*. New York, Pantheon Books.
- Friedrich, Otto (1986). *City of Nets. A Portrait of Hollywood in The 1940s*. London, Headline House.
- Gross, Miriam (1977) (red.). *The World of Raymond Chandler*. London, Weidenfeld and Nicholson.
- Irwin, John T. (2006). *Unless The Threat Of Death Is Behind Them. Hard-Boiled Fiction and Film Noir*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Marling, William (1995). *The American Roman Noir*. Athens, Georgia, University of Georgia Press.
- Michaëlis, Bo Tao (2008). "Chandler på bio". In: *Jury* nr.140. Bromma.
- Moffat, Ivan (1977). "On The Fourth Floor of Paramount – Interview with Billy Wilder". In: Gross, Miriam (red.): *The World of Raymond Chandler*. London, Weidenfeld and Nicholson.
- Pold, Søren. (2004). *Ex Libris. Medierealistisk Litteratur. Paris, Los Angeles & Cyberspace*. Odense, Syddansk Universitetsforlag.
- Philips, Gene D. (2000). *Creatures of Darkness – Raymond Chandler, Detective Fiction, and Film Noir*. Lexington, University Press of Kentucky.
- Ward, Elizabeth og Silver, Alain (1987). *Raymond Chandler's Los Angeles*. New York, The Overlook Press.