

privatdetektiven

PETER NØRGAARD



Humphrey Bogart tager et kig på Peter Lorre i »The Maltese Falcon«.



Det er efterhånden helt klart, at der er opstået en fornyet interesse for den genre indenfor den amerikanske kriminalfilm, der har den professionelle privatdetektiv som centralfigur. Således har vi i løbet af det sidste års tid herhjemme kunne se (i kronologisk rækkefølge) Jack Smight's „Harper“, Gordon Douglas' „Tony Rome“, John Guillermin's „Sidste advarsel“ og Blake Edwards' „Gunn“, og der er mere i vente.

Denne underholdende og sommetider perspektivrige genres første blomstringstid var årene 1940–50, hvor den udgjorde en væsentlig bestanddel af det, man har kaldt „Den sorte amerikanske film“ – en serie gysere, melodramaer, kriminal- og gangsterfilm, der besidder iøjnefaldende stilistiske fællestræk og alle er præget af – og beskriver – moralsk ambivalens, misogyni og fatalisme.

Privatdetektiven, „the private investigator“, „private eye“, „shamus“ eller „gumshoe“, er et helt igennem amerikansk fænomen, og forsøg på at få figuren til at ekspatriere har kun haft pastiche eller ren imitation til resultat. Denne den mest litterære af filmskikkelser dukkede første gang op i udviklet form i John Huston's „Ridderfalken“ fra 1941 – men da var det elleve år siden, at Dashiell Hammett havde udgivet den bog, filmen var bygget over – „The Maltese Falcon“. Ejendommeligt nok synes det som om man i Hollywood først fik øjnene op for de filmiske kvaliteter, skikkelsen rummede, da Hammett-eleven Raymond Chandler begyndte at få succes med sine romaner. Det var nu ikke første gang, at en af Hammett's bøger blev brugt som filmforlæg – tværtimod havde han i midten af trediverne haft stort held med en række film bygget over „The Thin Man“, hvor den urbane William Powell spillede hovedrollen. Denne serie havde dog kun lidet at gøre med genren, som den manifesterede sig i krigsårene. Snarere var den en udløber af 30'er-lystspillet med dets vittige dialog og nedtonede kammerspil, og „gentleman-detektiven“ uden pekuniære bekymringer virkede mest som et levn fra den angelsaksiske tradition – helt uden forbindelse med den amerikanske *brutto stil nuovo*, hvor realisme og spænding afløste den pertentlige deduktion. Den økonomiske afhængighed af omverdenen er et vigtigt træk i „private eye“-romanen og anvendes blandt andet til at understrege detektivens selvstændighedstrang og retfærdighedssans, når han – uden en øre på lommen – må sige nej til et job, der forekommer ham nedværdigende eller mistænkeligt.

Netop forfatterne Hammett og Chandler har betydet mest for den definitive udformning af „private eye“-romanens og -filmens typegalleri og etiske normsystem. Næsten alle deres romaner er filmatiserede, og de har begge virket som manuskriptforfattere i Hollywood. Hammett var den første, der gjorde den „hårdkogte“ kriminalroman til kunst, og Chandler var den

første, der gjorde den respektabel. Udviklingen fra Hammett til Chandler er en bevægelse fra det fænomenologisk beskrivende til det psykologisk analyserende – dvs., det er ikke detektivten, der i større grad end tidligere anvender psykologisk indsigt, men læseren, der får indsigt i detektivens psyke, specielt ved hjælp af den metaforiske stil, der efterhånden mere beskriver detektivens „jeg“ end de fysiske forhold, der skulle gives oplysninger om. Lykkeligtvis følges denne udvikling ikke op af filmen som helhed – og hvor det sker, ligger der et manuskript over en Chandler-roman til grund for det; det er således tilfældet med Edward Dmytryk's „Murder, My Sweet“ (1944), hvor ekspressionismen florerer, og „montagen“ stikker sit Medusa-hovede frem, og med Robert Montgomery's „Lady in the Lake“ (1946), der udelukkende betjener sig af subjektivt kamera.

De mest interessante privatdetektiv-film fra den store periode er sikkert førnævnte John Huston's „Ridderfalken“ og Howard Hawks' „Sternwood-mysteriet“ fra 1946 (efter Chandler's „The Big Sleep“), der begge har det fælles træk, og det store plus, at detektiven inkarneres af den uovertræffelige Humphrey Bogart, hvorved den filmiske udformning af den centrale skikkelse i genrens personregister straks kom til at ligge fast. Detektiven er altid af hankøn, hvid og omkring 40 år gammel. (Er han af anden hudfarve, skyldes det i hvert fald i genrens første tid ikke så meget interracialt hensyn som et ønske om at give handlingen et stænk eksotisme – f. eks. kan nævnes „Mr. Moto“ og „Charlie Chan“). Endvidere er han – med Raymond Chandler's ord – „en mand af ære, instinktivt, uundgåeligt, uden tanke på det, og naturligvis uden at sige det“. Han er ensom og stolt, har humor og psykologisk sans, foragter præntion og lever for retfærdighed. Ofte har han været politimand eller tilknyttet en „district attorney“, men, som det hedder i „Lady in the Lake“: „Politi-arbejdet minder en hel del om politik. Det kræver den højeste mennesketype, og der er intet i det, der kan tiltrække den højeste mennesketype“. I det hele taget skildres politiet i den „sorte“ film som korrupt og brutalt, således at detektiven må føre kampen på to fronter på en gang: mod forbryderne og lovens håndhævere. Fra samfundets side i øvrigt kan han ikke vente nogen hjælp. „He is the hero, he is everything“ (Chandler). Han er en gralsridder, og hans placering i et realistisk miljø understreger netop hans mytiske karakter.

Grupperet omkring denne figur står som regel følgende: En krøsus-skikkelse – en *tycoon*, der er opgavens formidler eller genstand, indtil mordet bliver begået, og detektiven kun adlyder den abstrakte retfærdigheds bud, rigmandens familie og bekendte og disses familie og bekendte, en samling pittoreske gangstere og korrupte politifolk (måske med en enkelt ærlig und-

tagelse). Birolle-besætningen i de klassiske detektiv-film er af uvurderlig betydning; hvad ville de vel være uden den overmåde fede og høflige Sydney Greenstreet, den neurotiske Peter Lorre med det pludselige, smukke smil og øjne som pocherede æg, og den evige prügelnabe Elisha Cook Jr.

Det ovennævnte persongalleri går igen fra den klassiske „Sternwood-mysteriet“ til de tre nye „private eye“-film, der skal behandles i det følgende: „Harper“, „Tony Rome“ og „Sidste advarsel“. De er alle film på et pænt budget, i farver og bredformat og med anerkendte stjerner i hovedrollerne. En detektivfilm bliver vel næppe mindre detektivfilm af at være i farver frem for sort-hvid, men det synes dog som om det klæder genren bedre at være grafisk end koloristisk. Den klassiske detektivfilms clair-obscur må man i nogen grad give afkald på; selv i dag kan farvefilmen ikke klare de samme belysningskontraster som sort-hvid uden at misfarves, og der opstår det blålige mørke, som man kender så godt fra de tidlige Technicolor-film. Endvidere betyder bredformatet, at den dynamiske klipning fra genrens første tid må sættes væsentlig ned i tempo for ikke at give tilskueren hovedpine; desuden er den form for klipning ikke længere så nødvendig, da den optimale dybdeskarphe- der fremherskende i dagens realistisk orienterede film. På det formelle plan har genren da allerede ændret sig en del. Hvordan står det så til på det indholdsmæssige? Hvis man betragter „Harper“, instrueret af den unge Jack Smight, kan man først fristes til at tro, at alt er ved det gamle; filmen er næsten en studie i nostalgi. Foruden at være bygget over Ross Macdonald's roman „The Moving Target“ fra den klassiske tid – 1949 – har den Lauren Bacall (fra bl. a. „Sternwood-mysteriet“) i en vigtig rolle. I den gode tradition er også birollerne fordeling: Her finder vi navne som Julie Harris, Janet Leigh og Shelley Winters. Men trods alt beror, ifølge genrens karakter, det meste på detektiven, der i dette tilfælde spilles af Paul Newman. Omend han virker lidt grøn til rollen, og hans ironi snarere er en ungdommelig vrængen end udtryk for en erfaren mands skepsis, har han dog indlevet sig i rollens ånd, og specielt giver han godt udtryk for en tyggegummi-tyggende, underlæbehængende nonchalance. De fejl, der måske kan spores i rollen, ser snarere ud til at stamme fra manuskriptet. Således får vi straks i filmens indledningssekvens særdeles håndfast demonstreret, at detektiven skal skildres som *menneske*: Vi ser ham med alle tegn på afsky gå hen og samle gårdsdagens filterkaffepose op af skraldespanden til endnu et opkog. Denne bastant-hed får endda være. Men slutningen forekommer katastrofalt fejlplaceret: Harper har fundet ud af, at det er hans bedste ven, sagføreren Graves, der har myrdet den forsvundne millionær, Sampson. Han vil holde ham tilbage, men Graves går blot

sin vej, og vil Harper standse ham, må han skyde ham i ryggen. Det gør han ikke. Sampson var en meget ubehagelig person, morderen er hans ven... Paul Newman trækker tvivlrådig på skuldrene og billedet fryses.

Vælger man at udtrykke sig indenfor en veldefineret genre, må man enten overholde de gældende regler, eller besidde et så stort talent, at man med de fornyselser, man måtte være i stand til at føje til genren, kan skabe et overbevisende, nyt sæt regler.

I det foreliggende tilfælde forekommer det ikke velmotiveret med en sådan afvigelse fra privatdetektivens fastlagte etiske normer, som „Harper's slutning er udtryk for. Man tænke blot på „Ridderfalken“, hvor situationen er meget nær den samme: Sam Spade opdager, at den kvinde, han elsker, har myrdet hans kompagnon i detektivbureauet. Men „when a man's partner is killed he's supposed to do something about it. It doesn't make any difference what you thought of him“. Og Spade overgiver Brigid O'Shaughnessy til politiet og straffen. Det hører til figurens karakter, at den jordiske retfærdighed betyder mere for ham end et venskab, og hvis dette forhold ændres, ændres hele figuren. Så har vi ikke længere en ufejlbarlig, mytisk skikkelse foran os, men et almindeligt menneske, behæftet med dettes fejl, og vi forventer en hel anden behandling af figuren, når den opfattes udelukkende på det realistiske plan. Så må man kræve en langt større psykologisk nuancering, end rollen ellers bliver gjort til genstand for, og så må handlingens og typegalleriets skematik ophæves – og vi befinder os i et helt andet univers.

Gordon Douglas' „Tony Rome“ med Frank Sinatra i titelrollen vækker ikke de samme bekymringer som „Harper“ og heller ikke de samme forhåbninger, hvad angår instruktøren. Douglas er en erfaren, habil håndværker og har også før instrueret film i den „sorte“ genre, således „Kiss Tomorrow Goodbye“ fra 1950 og „Come Fill the Cup“ fra 1951, begge med James Cagney. Der er et par nye træk: Handlingen foregår i det solbeskinnede Miami, og detektiven er ivrig sejl sportsmand. Endvidere er der et rart afslappet forhold mellem detektiven og hans udvalgte dame, Jill St. John, hvad der får en scene, hvor Sinatra intolerant spotter et par lesbiske piger, til at synes endnu mere malplaceret. Filmens største fejl er Sinatra's totalt uengagerede spil: Det synes som om rollens nonchalance har smittet af på ham selv.

Med de westerns, europæiske instruktører har lavet i USA in mente, går man med de værste forudanelser til den engelske John Guillermin's „Sidste advarsel“. Man bliver da heller ikke skuffet: Resultatet er så slet, at det ikke ville være værd at inkludere filmen her, hvis det ikke var for det perspektiv for genren, der ligger skjult i filmens slutning. Detektiven får nemlig kvalme af sit job og opgiver det. Alt i alt

ikke så mærkeligt, efter den behandling, han har været igennem under manuskriptforfatterens hænder. Selv de mest lumre skilsmisssager har han måtte tage, en ting, der var anathema for Chandler's Philip Marlowe. Hele filmen er primitivt anti-amerikansk, og man må vel formode, at instruktøren har fundet det logisk at lade selv den mytiske helt give op over for det amerikanske samfunds vildnis. Imidlertid lever filmen slet ikke op til den slags spekulationer, da både instruktion og spil er helt uden indfølelse.

Guillermín burde nok have kastet et blik på sin landsmand, John Boorman's „Point Blank“, hvor en anden af den „sorte“ films genrer, gangsterfilmen, bliver pudset op på udmærket vis – specielt er Lee Marvin's figur som den hævnende gangster godt tegnet fra både manuskriptforfatterens og skuespillers side: Helt uden forståelse for, at tiderne har ændret sig, og at hans gangsterkolleger nu er pæne forretningsmænd med fast kontortid og tegnebogen fuld af kredit-kort i stedet for de kontanter, han efterstræber. Måske kunne også detektivfilmen nyde godt af denne måde at betragte helten på: Som en mand, hvis principper ikke længere er i overensstemmelse med den tid, han lever i; ikke en gralsridder, men ridderen af den bedrøvelige skikkelse.

Efter denne første opblussen af en glemte genre kan man stadigvæk sige, som forfatteren til „Panorama du film noir américain“ gjorde det i 1955: „Man kan sige, at den sorte film i dag er død, helt død; den giver nu kun matte resultater“.



Øverst: Paul Newman som »Harper, privat-detektiv«. Nederst: Frank Sinatra alias »Tony Rome« i afslappet konversation med Jill St. John på Miami Beach.