

3 klassiske gangsterfilm

Søren Kjørup



og deres baggrund



Skal man tale om en »klassisk« periode i gangsterfilmens udvikling kan der ingen tvivl være: den klassiske periode er den ganske korte fra 1930 til 1932, og periodens hovedværker er tre film, en fra hvert år, nemlig Mervyn LeRoys »Little Caesar« fra 1930, William Wellmans »The Public Enemy« fra 1931, og Howard Hawks' »Scarface« fra 1932.

Naturligvis var der lavet gangsterfilm før 1930 – og netop disse tidlige gangsterfilms forsøg på at finde frem til en markant form til behandling af et centralt aspekt af gangsterfilmens specielle emne, vort eget århundredes organiserede forbrydelse, er naturligvis baggrunden for den afklaring og dermed »klassik« man finder i de bedste gangsterfilm fra de tre store år i begyndelsen af trediverne. Om man vil, kan man såmænd søge gangsterfilmens rødder helt tilbage til omkring i hvert fald Griffiths »The Musketeers of Pig Alley« fra 1912, eller for den sags skyld i de danske slavehandelsfilm fra omkring 1910, og som tidlige mesterværker inden for genre som helhed kan man meget vel regne Fritz Langs »Die Spinnen« fra 1919 og hans Mabuse-film fra 1922. Men selv om man f. eks. allerede i de danske slavehandelsfilm lod »gangsterne« køre i store sorte biler, og selv om en film som »The Musketeers ...« (i modsætning til de danske

Still/ Den stærke stilisering i »Scarface« forhindrer ikke en klar inspiration fra tyvernes pressefotos af den virkelighed, som gangsterfilmene mest direkte handlede om. Det er yderst sjældent, at Hawks bruger kameravinkler, som den man ser på dette billede – hvori man i øvrigt genfinder korset og skyggen over den dræbte – mens det må have været ganske almindeligt for pressefotografer at kravle op på de altid forhåndenværende brandtrapper for at få overblik.

film) foregår i et moderne bymiljø, så er det dog først fra midten af tyverne at filmene om den moderne organiserede forbrydelse bliver virkeligt genkendelige for os der har set de vigtigste af de senere. Allerede i sin kombinerede filmhistorie og -æstetik fra 1929, »The Film till now«, kunne Paul Rotha således skrive om Josef von Sternbergs »Underworld« med George Bancroft fra 1927 at det var »den bedste af de gangsterfilm som var så populære for ikke så længe siden« – men som altså for Rotha repræsenterede en genre, der nærmest atter var uddød. Men selv om »Underworld« (skrevet af Ben Hecht, der også var med til at skrive »Scarface«) vitterligt har en stor del af de træk, som er karakteristiske, for hvad jeg vil kalde de klassiske gangsterfilm – de sorte biler, maskinpistolerne, et afsluttende shoot-out, o. s. v. – kan man dog næppe regne den med til den egentligt klassiske periode. Den handler f. eks. ikke om overtrædelser af spiritusforbudet, men om røverier (hvorved den i øvrigt ligner »Little Caesar«), og den er ligesom Lewis Milestones »The Racket« fra 1928 (der dog faktisk handler om spritsmugleri) mere interesseret i gangsteren som menneske end som type; den bruger altså så at sige gangstermiljøet som »tilfældig« baggrund for historien om et menneske i en moralsk konflikt og ikke som primært emne. Snarere end som egentligt klassiske gangsterfilm må man nok regne disse film som tilhørende en anden af de mange gangster subgenrer, gangstermelodramaet, der i øvrigt også overlevede ind i lydfilm-tiden, f. eks. i Rouben Mamoulians »City Streets« fra 1931 eller i sidehistorier i de egentligt klassiske gangsterfilm som f. eks. i historien om danseren Joe Massara (Douglas Fairbanks, Jr.) i »Little Caesar«.

Men naturligvis var ikke mindst lyden med til at skabe den klassiske periode i gangsterfilmen – og det jo på en sådan måde at vi i dag dårligt nok kan anerkende en stumfilm som hørende med til genren overhovedet, fordi vi her må undvære de skrappe replikker, de knaldende maskinpistoler, de larmende biler, lyden af splintret glas, de tudende politi-sirener og politi-fløjterne. Lydens betydning rakte dog meget længere, end til at man nu kunne høre, hvad man før måtte nøjes med at se eller at læse. Lyden så at sige tvang tempoet i filmene op, fordi man nu kunne undvære en mængde omstændelighed i fortællingen i almindelighed og i dialog-redegørelsen i særdeleshed, og samtidig blev lyden en ansporing for manuskriptforfattere og instruktører til i højere grad at redegøre for de ydre, lydledsagede aktiviteter end til gangstermelodramaets indre sjælelige konflikter. Den klassiske gangster er følgelig skildret som fuldstændig følelsesmæssigt afstumpet, kun besat af tanken om magt og dens symboler som penge, tøj og (endda ikke overalt) piger – plus måske med et enkelt, dødbringende blødt punkt som hos Rico i »Little Caesar« i forholdet til Joe eller hos Tony i »Scarface« i forholdet til søsteren (og i begge tilfælde jo tydeligt nok bløde punkter der skal opfattes som »udtryk for »unaturlige tilbøjeligheder«).

Men naturligvis var det ikke bare lyden, der fremkaldte denne særlige tematik og stil i den klassiske gangsterfilm, en tematik og en stil jeg skal vende tilbage til i forbindelse med gennemgangen af de enkelte film. Som ikke mindst tressernes film har vist os så tydeligt, kan lyden bruges helt omvendt af den måde, den blev brugt på i den klassiske gangsterfilm, nemlig netop til dybtgående psykologiske studier af enkeltpersoner og i en alt andet end hårdtslående, »udvendig« stil. Den dybere begrundelse for den klassiske gangsterfilms særlige tematik og stil må søges andetsteds end i filmens egen historiske udvikling, nemlig naturligvis i den amerikanske samfundsudvikling. Og her springer det i øjnene, at den klassiske gangsterfilm er skabt i tiden mellem det store krak på New Yorks børs og dermed i U.S.A.'s (og senere hele den vestlige verdens) økonomi i september-oktober 1929 og Franklin D. Roosevelts tiltræden som præsident i 1933. Og det springer i øjnene, at den klassiske gangsterfilm ikke blot er et direkte udtryk

for den sindsstemning, der prægede U.S.A. i perioden mellem disse to begivenheder, men at den også er en slags samtidshistorie. I modsætning til film indenfor genrer som lystspillet og melodramaet, der nok afspejler det tidspunkt, hvorpå de er produceret, men som ikke direkte handler om bestemte samfundsforhold, og i modsætning også til westerns og andre bevidst historiske film, der afspejler det tidspunkt, hvorpå de er lavet og samtidig handler om en anden epoke, så beskriver gangsterfilmen praktisk talt den tid, den også er udtryk for. Den typiske klassiske gangsterfilm handler om illegal produktion, distribution og salg af alkoholiske drikke, og den er lavet inden spiritusforbudet blev ophævet. Den typiske klassiske gangsterfilm skildrer altså, åbenlyst, organiseret kriminalitet, som finder sted, mens den laves, og mens den ses af dens primære publikum.

Spiritusforbud

Lad os kigge lidt nærmere på dette spiritusforbud, som i så udpræget grad virkede mod sin hensigt, og som skabte de praktiske muligheder for tyvernes enorme opblomstring af gangsteruvæsenet – og dermed også en del af baggrunden for den klassiske gangsterfilm.

En af de ting, man må huske på i denne forbindelse, er, at dette forbud ikke var et specielt amerikansk bizarreri. Det kendes jo da også fra Skandinavien, f. eks. I Norge var der forbud 1916–27, i Finland 1919–32, i Sverige faldt et forslag om spiritusforbud lige netop ved en vejledende folkeafstemning i 1922, og også her i Danmark har vi jo haft stærke forbudsbevægelser.

I U.S.A. var forbudet kun muligt, fordi adskillige stater på forhånd var tørlagt. Maine havde allerede indført forbud – som den første stat – i 1857, op til 1914 gjaldt forbudet 9 stater, men i 1916 var man allerede oppe på 19. Forskellige indskrænkninger i spiritussalget i 1917–18 banede så vejen for det 18. tillæg til U.S.A.'s forfatning, som fra og med den 17. januar 1920 – et år efter vedtagelsen – forbød »fremstilling, salg, eller transport af berusende drikke indenfor, import deraf til, eller eksport deraf fra De forenede Stater og ethvert område under disses jurisdiktion«. Der blev altså i og for sig ikke noget direkte forbud mod at drikke spiritus, således som det ofte hævdes.

De nærmere omstændigheder blev

fastlagt i en forordning (»act«), der bærer Rep. Volsteads navn, og hvori det blev fastslået, at en drik er berusende, hvis den indeholder mere end en halv procent alkohol, hvorved selv en lys Faxe ville være omfattet af forbudet. Og forbudet søgtes gennemført ved hjælp af »Forbudsbyureauet« med dets mellem 1500 og 2300 »agenter«, der betaltes mellem 1200 og 1300 dollars om året for at holde en befolkning på 106 millioner i 1920 (123 millioner i 1930) borte fra de »berusende drikke«. Når man tager i betragtning, at en families minimale levnedssomkostninger i 1929 beregnedes til 1800 dollars om året, kan man forstå noget om, hvor nemt det måtte være at bestikke disse agenter – specielt jo for gangsterledere med en årlig indkomst, der gik op i hundredtusinder af dollars om året. Forbudet blev ophævet med virkning fra den 5. december 1933 ved den 21. tilføjelse til forfatningen.

Som alene sammenligningen med de skandinaviske lande viser, er det alt for nemt at overvurdere betydningen af spiritusforbudet i almindelighed og som baggrund for gangsteruvæsenet i særdeleshed. I grunden var forbudet blot det måske mest spektakulære udtryk for den specifikke kapitalistiske samfundsformation i U.S.A. i tyverne, »normaliteten«s periode som den ironisk nok blev kaldt af sine politiske ledere. Det mest spektakulære, også fordi det i en vis forstand var et paradoksalt fænomen, et generalindgreb i den enkeltes frihed i et tiår der ellers repræsenterer liberalismen for fuld og højst afskrækkende udblæsning. Men kun for en overfladisk betragtning var forbudet paradoksalt; for en dybere ses det som det betrængte gamle småborgerskabs, de små selvstændige erhvervsdrivendes sidste politiske triumf – en politisk luns kød kastet ud til dem netop før de blev endeligt kvalt økonomisk.

Spiritusforbudet er det mest spektakulære udtryk for den enorme reaktion, der fra omkring 1920 væltede ud over U.S.A., det proletariserede småborgerskabs reaktion, fremkaldt af dets forvisning om dets snarlige undergang (og dermed overgang til det ny småborgerskab, funktionærstanden, »the white collar people«), og udtryk for dets desperation som det sad fanget i dets egen ideologis mest åbenlyse modsigelse: den liberalisme, den fri konkurrence, som den lille selvstændige erhvervsdrivende altid havde bekendt sig til

officielt, men aldrig havde praktiseret og altid ubevidst havde frygtet, var nu ved at klemme ham ud, for hvordan skulle han kunne hamle op med industrialiseret landbrug, storindustri og kædeforretninger?

Reaktionen havde alle den småborgerlige reaktions mest utiltalende træk, og er naturligvis en klar parallel til den strømning, der i Tyskland førte til nazismen. Det begyndte med hadet mod tyskerne og alt tysk lige efter krigen, inklusive mod amerikanere af tysk afstamning og mod de (mange!) elementer i amerikansk kultur, som kan føres tilbage til den oprindeligt stærke tyske indflydelse. Og det fortsatte med hadet mod bysamfundet og »det moderne liv«, mod kommunister og negre. På trods af at senatet i 1919 med nød og næppe afholdt sig fra at besvare en række tilsyneladende kommunistiske bombeattentater med et forbud mod kommunistpartiet lod statsadvokaten alligevel politiet storme CPA's kontorer overalt i landet nytårsdag 1920, og seks tusinde personer blev arresteret. Og det genopstandne Ku Klux Klan nåede en tilslutning og en indflydelse som aldrig før: fem millioner medlemmer og politisk dominans i fem stater i 1925.

Den sociale og økonomiske baggrund for denne reaktion er helt klar, for selv om (eller rettere: netop fordi) den store amerikanske økonomiske historie i den republikanske »normalitet«s tid fra depressionen 1921–22 til krakket og den fornyede depression i 1929 er historien om et kæmpemæssigt boom, en enorm opgangs- og koncentrationsperiode for storkapitalen, så var det langt fra en tilsvarende opgangsperiode for hele befolkningen, og for mange var det enentydig nedgangsperiode. Selv om de republikanske politikere, præsidenterne Harding (1921–23) og Coolidge (1923–29), handelsminister Hoover (senere præsident 1929–32) og finansminister Andrew W. Mellon (der, i parentes bemærket, selv var en af U.S.A.'s rigeste mænd på det tidspunkt – og en af dets største kunstamlere) førte en politik, der bidrog til at omskabe U.S.A. til et på overfladen rigt samfund (med stadig flere silkekjoler, stadig flere radioapparater, stadig flere biler – netop bilindustrien og de dertil knyttede industrier, olie-, stål- og bygge- og anlægsindustrierne var tidens vigtigste investeringsobjekter og den vigtigste betingelse for det store boom), så var dette netop kun overfladefænomen-

er. Den republikanske politik – efter slogan'et om at politik ikke skulle blande sig i forretningsverdenens forhold, men at der skulle så meget »business« som muligt ind i politik – bestod i opretholdelsen af forholdsvis høje toldsætter (med et højt prisniveau til følge), frihed for monopolskabende prisaftaler, frihed for de store korporationer til at gro endnu større, og skattelettelser for de høje indtægter. Og realiteten i befolkningen var en arbejdsløshed af et omfang svingende mellem en og to millioner mand (hvor den skjulte arbejdsløshed naturligvis ikke er medregnet), en gennemsnitsindtægt for industriarbejderne på 1500 dollars om året i 1929 (da, som nævnt, 1800 dollars blev betragtet som minimum for, hvad en familie kunne leve tåleligt af), et drastisk fald i landbrugets indtægter med massevis af tvangsauktioner til følge (halvdelen af alle landbrug producerede i 1929 for mindre end 1000 dollars om året, inklusive familiernes eget forbrug), og enorme vanskeligheder for den lille selvstændige erhvervsdrivende.

På trods af disse realiteter bekræftedes Marx' ord om de herskendes tanker og de herskende tanker endnu engang: den fremherskende ideologi, ikke mindst i mellemstanden, hvilket igen vil sige blandt biografpublikummet, vedblev at være liberalismens, troen på hver enkelts reelle mulighed for i det fri konkurrencesamfund at sætte noget i gang og »hit it rich«. Og selvfølgelig var det heller ikke umuligt at starte ny firmaer, tværtimod: fire-fem millioner ny firmaer blev sat i gang i tyvernes Amerika – men praktisk talt lige så mange lukkede igen. Men kun praktisk talt, og jo ikke altid de samme – og opstigningen lykkedes faktisk for tilstrækkeligt mange til at myten kunne holde sig i live.

Det er ikke mindst denne myte, de klassiske gangsterfilm handler om og gives deres vrængbillede af. Når Caesar Enrico Bandello (Edward G. Robinson), alias »Little Caesar«, i en billig kaffebar i en lille vestlig flække erklærer til sin ven Joe Massara at en fyr som »Diamond Pete Montana, han behøver ikke spilde sin tid på billige benzintanke. Han er i den store by, og han tager sig af sager i den store stil!« – ja, så er det ganske vist den lille lokale landsbygangster, der taler. Men det kunne lige så godt have været den tankpasser, han lige har skudt ned for at tømme hans slunkne kasse. »Dette var vores sid-

ste optræden i denne stad, Joe,« erklærer Rico, »vi trækker os tilbage!« »Men hvor tager vi hen?«, spørger den troskyldige Joe. »Tja – østpå ...« svarer Rico, »ja, østpå! Hvor det hele er slået stort op!«

Little Caesar

»Little Caesar«, instrueret af den ofte undervurderede Mervyn LeRoy, er produceret i 1930 af Warner Bros. Pictures Inc. – et af de mindre Hollywood-selskaber, der netop specialiserede sig i korte, billige, hårdtslående film trediverne igennem, men dog ikke mindre end at det siden sin grundlæggelse af de to tidligere slagtere Harry B. Warner og Jack Warner, havde opslugt to andre selskaber i løbet af tyverne, Vitagraph og First National: de almindelige monopoliseringstendenser i amerikansk erhvervsliv gik jo ikke udenom filmindustrien. Og netop »Little Caesar« nævnes også oftest som den første egentlige gangsterfilm, det første eksempel på en film der entydigt hører til i den klassiske periode, på trods af at den altså – som allerede antydet – har en tydelig forbindelse bagud ved ikke at handle om »the beer racket« og ved at have en melodramatisk sidehistorie. Om den faktisk er den første, skal jeg i øvrigt ikke kunne sige, for allerede i 1929 skal der være produceret en halv snes lyd-gangsterfilm, og »Little Caesar« er kun en ud af adskillige snese fra 1930, af hvilke jeg som de fleste andre ikke har set en eneste, hvorfor jeg ikke har kunnet fastslå, om de alle er entydige melodramaer. Men så meget må i hvert fald stå fast, at »Little Caesar« har været et helt klart forbillede for »The Public Enemy«, der også er produceret af Warner, og for »Scarface«, produceret uafhængigt af de store selskaber af Hawks selv i samarbejde med den mystifistiske flyver- og filmmillionær Howard Hughes (der også producerede »The Racket« og i øvrigt senere selv instruerede et par film).

Hvad der på trods af forbeholdene entydigt gør »Little Caesar« til et eksempel på en klassisk gangsterfilm er ikke mindst dens historie, som også går igen med variationer i de to andre film. For det er den kendte om en lille tough gangster, der målbevidst arbejder sig op i hierakiet ved at rydde overordnede af vejen, men alligevel kun når at nyde magtens sødme i kort tid førend han ender på stenbroen med en kugle i livet. Men selv om Rico er den perso-

nificerede gangster, modelleret over Al Capone (hvad jeg vil komme tilbage til i forbindelse med den endnu mere Capone-inspirerede »Scarface«), er han dog ligesom Tom Powers (James Cagney) i »The Public Enemy« og Tony Camonte (Paul Muni) i »Scarface«, en gangster med en vis selvstændig personlighed. Rico drives af sit kolde begær efter magt og penge. Han vil ikke som vennen være danser; han vil være den, der får de andre til at danse, som han siger. Og hans begær udtrykkes i hans ønske om at komme til at ligne den Diamond Pete Montana, som han læser om ude i Vesten, at få lige så store og flotte (og ægte) diamanter som han, og at komme til at holde lige så store banketter for sig selv som han. Og det lykkes.

Til gengæld interesserer Rico – i modsætning til de fleste andre filmgangstere – sig ikke for kvinder. »Kvinder ... dans ... hvor fører det hen?«, spørger han vrængende sin ven Joe, og netop Joe er den eneste, han er følelsesmæssigt knyttet til. Overfor alle andre fører han sig hid-sigt og fuldkommen ubehersket frem; han udnytter den mindste svaghed eller tøven hos sine overordnede til at mase sig ind foran dem, han nedskyder uden tøven ikke blot bandens unge chauffør, som er blevet »soft«, men også en anden bandeleder som har fornærmet ham, og den nyudnævnte, distingverede leder af byens »crime commission«, der netop har lovet pressen at få grebet hårdt ind overfor gangsteruvæsenet. Men selv om han skuffes og irriteres voldsomt over Joes svigten, vedbliver han med at forsvare ham overfor de andre. Og da han til sidst tilbyder Joe chefstillingen i sin ny organisation, og Joe afslår, bl. a. af hensyn til sin veninde og partner Olga (Glenda Farrell) må Rico opdage, at han ikke kan skyde ham. Når det drejer sig om Joe er selv Rico »soft«, som mexicaneren Otero klart ser det – og som Rico også bringes til at indse det til sidst. Hans had til Olga er klar jalousi: »Hun og mig kan ikke begge to have dig. En af os må tabe – og det bliver ikke mig! Der er måder at standse den tøs på ...!«, siger han til Joe. Og da hans »softness« har berøvet ham hele organisationen, og han fattig jages af politiet, erkender han det selv: »Dette er, hvad jeg får for at holde for meget af en fyr!« Bemærk: ikke den fyr, men en fyr – det er ikke specielt Ricos kærlighed til Joe, men kærlighed overhovedet,

Forskellen mellem de sene tyveres og tidlige trediveres kærlighedsfilm eller melodramer i gangstermiljø og de egentlige gangsterfilm viser sig allerede i selve filmenes visuelle stil. Sammenlign således disse seks billeder (der naturligvis for det første, med undtagelse af billedet fra »Underworld«, er stills, og for det andet bl. a. er valgt netop for at gøre forskellen klar, men som dog hver for sig forekommer repræsentative for den visuelle stil i hver enkelt af filmene).

1. George Bancroft og Evelyn Brent som Bull Weed og Feathers McCoy i Josef von Sternbergs stumme »Underworld« (1927), fotograferet af Bert Glennon. Det diffuse lys, de maleriske effekter, glæden ved de usædvanlige teksturer, og følelsernes højtryk er karakteristiske træk ved Sternbergs stil her som i hans øvrige film.



2. Gary Cooper og Sylvia Sidney som The Kid og Nan i Rouben Mamoulians »City Streets« (1931), fotograferet af Lee Garmes. Det er Nan, der er fængslet, nemlig for ikke at ville røbe sin gangster-far. The Kid er blevet rig ved at hjælpe gangsterne, og har følgelig fået råd til at anskaffe sig en frakke med en stor pelskrave, der dog ikke mindst udnyttes for sin visuelle tekstur i kontrast til gitteret og f. eks. den sribede fange-kittel i forgrunden. Situationen med de elskende der er adskilt uden dog at være adskilt på hver sin side af et gitter er velkendt fra utallige melodramer eller melodramatiske situationer i andre film.



3. Douglas Fairbanks, Jr., og Edward G. Robinson som Joe Massara og Enrico Caesare Bandello i Mervyn LeRoys »Little Caesar« (1930), fotograferet af Tony Gaudio. Selv om en indstilling som denne – i en kaffebar fra »prologen i Vesten« – er særdeles velgennemtænkt, og selv om der f. eks. er kælet for belysningen, viser billedet også den ligefremme, simple Warner-stil.



4. James Cagney og Eddie Woods som Tom Powers og hans barndomsven i en episode før forbudstiden i William Wellmans »The Public Enemy« (1931), fotograferet af Dev Jennings. Det lave belysningsniveau plus en enkelt stærkt lampe, en mur, helt få, men præcist valgte og placerede rekvisitter og to gennemtænkt påklædte skuespillere (hvoraf den ene er væsentlig bedre til at posere for still-fotografen end den anden!) er nok til at skabe et umiskendeligt gangsterfilmbillede, som hverken handler om dekorative effekter eller følelser, men kun om spænding og action.



5. Paul Muni (i lyst tøj) som Tony Camonte i Howard Hawks' »Scarface« (1932), fotograferet af Lee Garmes. Via Warners eksperimenter – der nok var en dyd fremtvunget af nødvendigheden – med den skrællede, rene gangsterfilmstil er genren blevet bevidst om sine virkemidler. Der arbejdes atter med mere komplicerede billedkompositioner og belysningseffekter, men stilen er hverken det furiose melodramas eller den sentimentale kærlighedsfilms. Vi er i et mandligt univers hvor velpressede hatte skaber små iltre rytmer over et forholdsvis roligt billede, og hvor klart mørke og klart lyse fladers teksturer blandes med mørke blanke og lyse nubrede, mens en mellemgrunds skarphed kontrasteres med forgrundens og baggrundens uskarphed.



6. Muni og Ann Dvorak som Tony og hans søster Cesca i slutscenen af »Scarface«. Her har stilen atter nærmet sig Sternbergs i slutscenen fra »Underworld« (se billede 1). Ekspressionistisk udnyttelse af lys- og skyggevirkninger fortæller at festens slutning er nær. Cesca er dødeligt såret, hvilket understreges af korset i højre øverste hjørne af billedet, der peger mod hende som en pilespids. Skyggen over Tony antyder samtidig hans kommende endeligt. Selv om Cesca faktisk kun er såret af en enkelt rikochetterende kugle, har de små blomster på hendes kjole en fremtoning, der for os nu må genkalde de maskingevær-gennemhullede mennesker, vi kender fra film som »Bonnie and Clyde« og »The Godfather«.

eller måske kærlighed mænd imellem, Rico opfatter som ødelæggende.

På et enkelt punkt er »Little Caesar« i øvrigt som social skildring interessantere end de to andre film, for selv om den længe lader os forstå, at gangsterhierakiet standser med Diamond Pete Montana, afslører den pludselig, at der over Pete sidder en »Big Boy«, hvis navn karakteristisk nok ikke nævnes, men som Rico har en samtale med, og som tydeligt nok er en fyr fra den legale del af forretningsverdenen. »Scarface« er – typisk nok, som jeg senere skal vise – helt fri for sådanne antydninger, og »The Public Enemy« har kun en enkelt mere »uskyldig« påpegning af en forbindelse mellem de anerkendte forbryderiske gangstere som politiet dog ikke (eller kun som sluffeffekt) kan få ram på, og så de »respektable« folk som politiet slet ikke prøver at få ram på, idet filmen viser at gangsterne opretter et syndikat med en overklasse-bryggeriejer fra før forbudstiden.

I en film som Rowland Browns »Quick Millions« fra 1931 med Spencer Tracy er forbindelsen mellem gangsterne og de respektable imidlertid en langt mere væsentlig del af historien, idet der dels insisteres på, hvordan den legale forretningsverden tvinges ind under gangsternes herredømme, dels på den ledende gangsters ønske om selv at tage springet over i legaliteten (hvor hans talenter i lige så høj grad vil komme til deres ret som i gangsterverdenen, fortælles det), og endelig på byens ledende politikere og administratores fortid i gangsterverdenen og dermed afhængighed af denne. »Quick Millions« er altså langt mere dybtgående i sin analyse af disse forhold end nogen af de tre andre film fra perioden, idet den ved sin bredde i påpegningen af disse forbindelser i hvert fald tilnærmelsesvis hæver sig ud over det subjektive plan til en kritik af det kapitalistiske økonomisk-politiske system som sådant, snarere end begrænser sig til en tandløs kritik af bestemte psykopatiske eller korrupte enkeltpersoner.

Mervyn LeRoy fortæller historien om Rico på 80 minutter i den karakteristiske Warner-stil, der er – eller netop herved blev – lige så karakteristisk for hele den klassiske gangsterfilms epoke. Billederne er mørke og slørede (fotografen er en af Warners cheffotografer, Tony Gaudio) – for atmosfærens skyld og for at få de knappe dekorationer til at tage sig

bedst muligt ud. Og dekorationerne er mildest talt knappe: simple, mørke, halvtomme rum for gangsterne, der som eneste ekstravagance af produceren Darryl Zanuck har fået tildelt et blinkende neonskilt, »Club Palermo Dancing«, udenfor vinduet af deres snuskede hovedkvarter; lidt større, endnu tommere, blank-lyse rum for »The Big Boy« og den store restaurant. »Little Caesar« er i øvrigt den eneste film, hvori jeg husker at have set egentlige soffitter, altså disse kulisser der hænger ned fra oven og på trods af deres lodrette position ofte (som her) skal markere lofter. Men ellers bevæger man sig med stor fornøjelse udenfor og filmer, gerne om natten, på virkelighedens gader.

Hvad »Little Caesar« lever på – og leve gør den – er udover de stemningsmættede billeder dog først og fremmest knapheden i fortællingen. Der skal ikke mange billeder til for at etablere en situation, ofte på stumfilmvis præsenteret med nogle nærbilleder til at vække nysgerrigheden: hvor mon vi nu er henne? Og der skal heller ikke mange billeder til for at køre en scene igennem og få den afsluttet. LeRoy synes f. eks. ikke at være generet det fjerneste af lyden; kun sjældent får vi disse totaler af fortabte skuespillere spredt rundt på en stuelignende scene, som ellers ofte dukker op i de tidligste lydfilm. Og der er fantastisk gode dialoger (skrevet af Francis Faragoh og Robert N. Lee), pisket frem af skuespillerens mønsterskabende replikbehandling, f. eks. mellem et par personer i two-shot, rytmisk accentueret af deres hovedbevægelser, der yderligere understreges på billedfladen af deres bløde grå hatte. Men selvfølgelig havde man også allerede i 1930 samlet godt med erfaringer med brugen af lyden på Warner, dette lille firma der overhalede alle de andre i 1927 ved ikke blot at være først med lyden men også ved at have sat sig på det bedste system.

The Public Enemy

»The Public Enemy« ligner, naturligt nok, på mange punkter »Little Caesar«. De relativt mørke billeder, knapheden, replikbehandlingen genfindes her, men nægtes kan det ikke, at Wellmans film som helhed virker ældre end LeRoys. Den er trods alt noget tungere, har flere af de stivbenede total-scener, og har – om muligt – endnu billigere dekorationer end »Little Caesar«. Hvor den tidli-

gere film dog for det meste havde to-tre vægge i sine rum, har »The Public Enemy« ofte kun en eller to, og man griber sig i at frygte at ikke blot møblementet, men også væggene skal knuses, når stole og personer kastes omkring foran kameraet.

Men selv om »The Public Enemy« har en mere primitiv lydfilmstil end »Little Caesar«, er dens historie væsentligt mere »moderne«. Hvor »Little Caesar« endnu har tilknytning til gangster-melodramaet har »The Public Enemy« allerede tilknytning til den sociale gangsterfilm fra slutningen af trediverne, altså f. eks. William Wyllers »Dead End« fra 1937 eller Michael Curtiz' »Angels With Dirty Faces« fra 1938 (den sidste også med Cagney). For »Little Caesar«s ganske korte prolog til den egentlige historie om »The Rise and Fall of Rico Bandello« er her udskiftet med en lang indledning, der går helt tilbage til hovedpersonernes tidlige smårapende barndom (filmen begynder i øvrigt med en række fremragende dokumentariske gadescener fra omkring 1910).

Historiens forfattere, John Bright og Kubec Glasmon, havde været Chicago-journalister førend de gik til filmen, og det var tydeligt nok deres hensigt med »The Public Enemy« at få sagt noget om miljøets og den politiske udviklings indflydelse på den enkeltes udvikling til forbryder og på gangsteruvæsenet som sådant. Der gøres i filmen meget ud af at vise, at det er forholdene i et lavere middelklassehjem, der gør Tom Powers og hans ven til småforbrydere, at det er kontakten med de ældre slumgangstere, der gør dem til professionelle, og at det er spiritusforbudet, der skaber grobunden for den store gangsterorganisation. En enkelt indstilling der viser frenetisk spiritusindkøbende borgere, betitlet 16. januar 1920, lægger det klareste snit ind i historien og er i sig selv et effektivt billede af den kendsgerning, at enorme mængder af alkohol blev hamstret af private i de første par uger af 1920.

Alligevel er »The Public Enemy« ikke særlig klar i sin kritik af gangsteren og herigennem af samfundet. Et er, at filmen, som enhver anden gangsterfilm, kritisk eller ukritisk, ikke kan frikendes for en dyrkelse af gangsteren som figur. Noget andet og nok så karakteristisk er imidlertid, at Tom Powers kontrasteres med sin retskafne storebror, der tydeligt nok har samme temperament som gang-

steren, men som foretrækker at forsøge at komme frem i verden ved at læse bøger. Herved får filmen for det første yderligere sat gangsterens romantiske og glamourøse liv i relief (Tom har råd til en masse ting, som broderen ikke har: tøj, biler, spiritus, piger), og for det andet får den svækket angrebet på miljø og samfund. Når gangsteren – ligesom i de senere sociale gangsterfilm – stilles overfor retsrafne personer med samme baggrund som han selv, må konklusionen næsten nødvendigvis blive, at det ikke er miljøet, der har gjort ham til gangster, men enten en medfødt forbrydernatur eller et frit valg af den lyssky løbebane. Bevares – ingen har vel nogensinde hævdet at slumforhold gør enhver til forbryder, men hvis tesen at gangsteren skabes af de sociale forhold skal udtrykkes i den fiktive fortællings form, kan det næppe nytte, at man ikke blot lader en række personer i de vagere omgivelser af gangsteren være retsrafne på trods af en lignende baggrund, men ligefrem insisterer på en retsrafne parallelfigur til hovedfiguren.

Hvad der yderligere svækker den vage, men givetvis velmente sociale kritik i »The Public Enemy« er de psykopatiske træk ved Tom Powers – som ved Rico og Tony »Scarface« Camonte. Ja, man kunne med en vis ret sige, at Tom Powers er væsentlig mere psykopatisk tough end Rico, for mens Rico dræber af indre eller ydre nødvendighed – snart af hidsighed, snart af kold beregning – så udøver den voksne Tom Powers tydeligt nok sin vold og terror af ren og skær lyst; f. eks. glæder han sig næsten som et lille barn til første gang, han skal ud og indhente ordrer på ølleverancer fra små barer. Og det samme træk finder man i hans grove terrorisering af kvinder, både når han vil erobre dem med sin fremstormende »charme«, og når han vil skille sig af med dem igen: en scene hvor Cagney tværer en halv grapefrugt ud i ansigtet på Mae Clark nævnes ofte med en gysen som et højdepunkt af sadisme; jeg må indrømme, at jeg ikke er mere hærdet, end at mange af de andre voldsscener i disse maskinpistolglade gangsterfilm forekommer mig nok så skrappe.

I modsætning til »Little Caesar« og »Scarface«, der begge er inspireret af Al Capone, er »The Public Enemy« inspireret af den mindre berømte gangster fra Chicagos North Side, Hymie Weiss, hvilket i sig selv er et udtryk for Bright og Glasmons forsøg

på at undgå den alt for idealiserende opfattelse af gangstere (betegnelsen »offentlighedens fjende« gik i øvrigt oftest på Capone). Den rigtige Weiss nåede ganske vist i en periode at blive leder af hele North Side-organisationen, nemlig fra O'Bannion blev skudt ned i sin blomsterbutik i 1922 til han selv blev skudt ned på fortovet foran samme butik i 1926, men forfatterne har ændret dette til at ikke Tom Powers, men hans barn-domsven bliver kaldet ned på fortovet fra lejede værelser overfor, mens Powers selv dør kort efter af sår fra et shoot-out i et forsøg på at hævne sin ven. Tom Powers når altså – i modsætning til Rico og Tony – aldrig helt til tops i organisationen, men kun til at blive dens første-morder. Filmens O'Bannion-figur dør i øvrigt slet ikke, men forlader i filmens slutning gangsterverdenen i forfærdelse over Toms skæbne (igen en af de antydninger af homoseksuelle relationer mellem gangsterne, som disse film er så fulde af), og selv om denne beslutning på filmens egne præmisser tager sig absurd sentimental ud, så er den dog på sin vis i overensstemmelse med virkeligheden: Capones umiddelbare forgænger, Johnny Torrio (i »Little Caesar« Sam Vettori, i »Scarface« Johnny Lovo) trak sig faktisk tilbage i 1925, træt af gangsterlivet og svækket efter et attentat.

Scarface

»Scarface« følger Al Capone-historien så tæt, at Bjørn Rasmussen har kunnet slippe heldigt fra at angive både fiktionens og virkelighedens navne i personlisten til filmen i sin »Verdens bedste film«. Som »Little Caesar« antyder, var Capone ikke indfødt Chicago-borger; han var født på Sicilien, men blev som lille af sine forældre taget med til New York, hvor han også startede sin karriere som gangster og i øvrigt fik sig de to ar på venstre kind, der gav ham tilnavnet »Scarface«, »Manden med arret«. Først 1921 blev han hentet til Chicago som Johnny Torrios mest betroede bøddel, så det var næppe ham, men snarere den noget billigere lejemorder Frank Yale, der udførte mordet på Torrios foresatte, den gammeldags, diamantglade forbryderboss Big Jim Colosimo den 11. maj 1920 – det mord som »Scarface« åbner med at lade Tony Camonte udføre (i »Scarface« hedder Big Jim Big Louis Costello, i »Little Caesar«

svarer figuren nærmest til Diamond Pete Montana).

Formodentlig var det til gengæld Capone, der arrangerede mordet på O'Bannion i blomsterbutikken (i »Scarface« sørger Camontes højre hånd, Gino Rinaldo – virkelighedens Frank Rio, spillet af George Raft – for den konkrete udførelse af mordet på en kun omtalt O'Hara), som North Side-folkene under ledelse af Weiss forsøgte at hævne ved det fantastiske maskingevær-overfald fra 11 biler på Hawthorne Hotel den 11. september 1926, mens Capone sad og spiste frokost. I filmen er dette overfald meget effektivt skildret, men det vises som arrangeret af Gaffney – virkelighedens Bugs Moran, spillet af Boris Karloff. Og Camontes hævn bliver ikke nedskydningen af Weiss, men The St. Valentine's Day Massacre, 14. februar 1929, hvor Capones folk lokkede hele North Side-bandens ledelse i en fælde og plaffede dem ned, også med de altperforende maskingeværere (plus, for en sikkerheds skyld, to gammeldags skud hagl). Moran selv gik fri, fordi han ved et tilfælde kom nøjagtigt så meget for sent, at han først kom gående hen imod mødestedet netop som de fem mordere, hvoraf tre i politi-uniformer, steg ud af deres politibil. I filmen nedskydes Gaffney kort efter i en bowlinghal, mens virkelighedens Moran levede til 1957. Virkelighedens Capone undgik i øvrigt ligesom Moran den skæbne, som gangsterfilmen altid har tiltænkt sine hovedpersoner. Han blev fængslet i 1931 for skattesvind, løsladt igen i afkræftet og sindssyg tilstand – han havde syfilis – i 1939 og døde i 1947.

Samtidig med at »Scarface« således er den film, der tydeligst følger virkelighedens personer og begivenheder, er det den, der har mindst med virkeligheden at gøre, hvilket igen hænger sammen med, at det er den kunstnerisk mest fuldendte af de tre film. Hvor »Little Caesar« og især »The Public Enemy« er forholdsvis primitive skildringer af en samtidig eller næsten samtidig virkelighed, virker »Scarface« snarere som et tidløst kunstværk, der mere »tilfældigt« udnytter et emne fra en næsten samtidig virkelighed. På trods af at netop »Scarface« er den, der mest trofast følger en virkelig persons gangsterkarriere, er den dog det første eksempel på en bevidst gangsterfilm, en film der ikke med sit realistiske stof og sin stil er med til at skabe en genre, men som udnytter en alle-

rede eksisterende genre med dens faste stil, intrigemønster og ikonografi til et specifikt kunstnerisk formål. Når Rico og Joe i begyndelsen af »Little Caesar« sidder i kaffebaren med deres bløde hatte på hovedet, eller Tom Powers og hans ven på et vist tidspunkt udskifter deres kasketter med bløde hatte (og senere bowlere), så fornemmer man, hvorledes Mervyn LeRoy og William Wellman udnytter realistiske elementer til at skabe visse billedvirkninger; men når de menige gangstere i »Scarface« optræder med sorte bløde hatte, mens overgangsterne (Tony og Johnny Lovo) har hvide bløde hatte, fornemmer man den samme trofasthed mod en på forhånd givet genre som igen i f. eks. Roger Cormans »The St. Valentine's Day Massacre« fra 1967 udarter til en hatte-manér, som jo også Jean-Pierre Melville er kendt for at dyrke. Når Rico eller Tom Powers henter deres kaliber 38 revolvere frem fra skulderhylstrene, fornemmer man den skrækblandede fascination ved virkelighedens U.S.A.'s alt for mange små handy skydevåben; når Tony hiver sin revolver frem, f. eks. for at skyde Gino, så ved vi, at han ikke ville være en rigtig filmgangster, hvis det ikke havde været en kaliber 38. Når LeRoy i »Little Caesar« bruger den smallæbede, kølige Thomas Jackson som den irske politiinspektør Flaherty og lader ham udtrykke at »hvis det er Rico, så vil jeg skyde først og stille spørgsmål bagefter« – altså lader ham hade forbryderen til et punkt hvor politi og gangster viser sig at være to alen ud af et stykke (for, som en anden betjent kommenterer, »det er sådan Rico altid ordner sagerne«), så fornemmer man en social kritik af en perverteret samfundsorden; når Hawks i »Scarface« bruger en skuespiller, som oftest ses netop i skurke-roller, C. Henry Gordon, som politiinspektør Guarino, der erklærer, at han ville give en hel måneds løn for at få ram på Tony, og som er visuelt (og etnisk) uskønelig fra gangsterne, er ligheden mellem gangstere og politi blevet en intern filmkunstnerisk sag.

Og mens de andre film ikke er strammere, end at de kan tillade sig svinkækærinder i historien, som dansescener i »Little Caesar« (eller en meget charmerende scene hvor George Raft – selv tidligere danser – stepper i »Quick Millions«) eller nogle stivbenede scener mellem Toms broder og broderens veninde (ingen ringere

end Louise Brooks) i »The Public Enemy« og dog slippe hæderligt fra det, falder den eneste »uvedkommende« scene i »Scarface«, scenen med nogle bekymrede borgere og en veltalende redaktør der diskuterer gangsteruvsænet og pressens rolle, til jorden med et brag (den er i øvrigt næppe instrueret af Hawks selv), fordi den øvrige del af filmen udgør en så præcis, tæt sammenknyttet struktur, hvor der ikke er plads til nogen verden udenfor gangsterverdenen.

Og det samme bekræftes igen af, at mens Rico og Tom Powers trods individualiseringen forbliver en slags typer, altså er eksempler på bestemte samfundselementer og er placeret i visse sociale omgivelser, er Tony Camonte en stærkt individualiseret person. Hvor »Little Caesar« og »The Public Enemy« i større eller mindre grad er sociale og realistiske film, er »Scarface« en klart psykologisk og kunstnerisk film.

Man skal ikke se mange minutter af »Scarface« for at være overbevist om, at den i langt højere grad end de to andre – Mervyn LeRoys fremragende talent til trods – er lavet af en fuldstændig suveræn filmkunstner. Faktisk behøver man kun at se den første scene, en lang uklippet indstilling bygget op som en lang panorering (man mindes begyndelsen til Max Ophüls' »La Ronde«), hvori vi får fortalt en umådelig mængde om miljø og figurer og bliver præsenteret for de vigtigste motiver: »Scarface« åbner med et billede af rodet efter en kæmpemæssig fest – altså, om man vil, med et slutbillede, en første påmindelse om at også fester har en ende – hvorefter kameraet følger en fyr, der skal til at feje det hele sammen, finder Big Louis midt i lokalet i samtale med et par fyre, følger Louis hen til en telefon, afslører skyggen af en mand (og det må være ham – nemlig Tony Camonte – der fløjter temaet fra sekstetten fra »Lucia de Lammermoor« med teksten »Chi mi frena?«, »Hvad holder mig tilbage?«); manden skyder Big Louis ned, hvorefter kameraet lader fejemanden finde liget, gribe sit overtøj og flygte bort.

Alle de gennemgående træk ved filmen er samlet og præsenteret her: De mørke, stemningsfulde rum, inspireret af Warner, men skabt med langt større artisteri (og omkostninger) af Harry Oliver og fotograferet af Lee Garmes, blomsterne der dukker op ved de fleste af de følgende mord, korsene eller krydserne der er puttet

ind overalt i billederne, specielt i de voldsomme scener som mærke på eller over de dødsdømte personer (selv Capones to parallelle ar på kinden er hos Camonte overkors), frygten, rigdommen, festen, døden – og den artistiske ironi i Camontes fløjten, der endda er en dobbelt ironi: den operaflytende morder fløjter oven i købet en melodi til en tekst, der handler om at en person holdes tilbage af sin svigtende viljestyrke fra at begå den bloddåd, der ellers ligger lige for; Camonte holder intet tilbage.

Et gennemgående eksempel på det overlegne artisteri i »Scarface« er den måde, hvorpå det lykkes Hawks konsekvent at skildre gangsterne både som gangstere og som børn. Især insisteres der på Tony Camontes naive barnlighed, hans selvglæde, overdrevne manerer, ureflekterede glæde ved tøj og våben og damer og kropslig udfoldelse. Overfaldet med maskingeværer på restauranten – et overfald der er nær ved at koste ham og hans medarbejdere livet – tager Tony som en mægtig spøg: huh hvor det går! Jo mere der splintres, jo flere projektiler, glasstumper og møbeldele der flyver rundt i luften i alle retninger, jo morsommere! Men også adskillige af de andre personer karakteriseres ved barnlige eller komiske) træk: Big Louis praler beruset-naivt af sine rigdomme, herunder piger og biler, Gino Rinaldo klipper papirdykker og muntrer sig med at gribe mønter, Tonys søster Cesca synger barnlige sange om futtog og gebærder sig som Lolita-agtig forførelse, Johnny Lovo er et komisk lille nussehovede, og »sekretæren« Angelo er en forvokset, Harry Langdon'sk baby. Man forstår at Robin Wood i sin fortrinlige analyse af filmen i sin Hawks-bog placerer den blandt Hawks komedier: På mange punkter realiserer »Scarface« slet og ret tendenser i farcen, som man kender den fra Hawks eller f. eks. fra Marx Brothers før 1935.

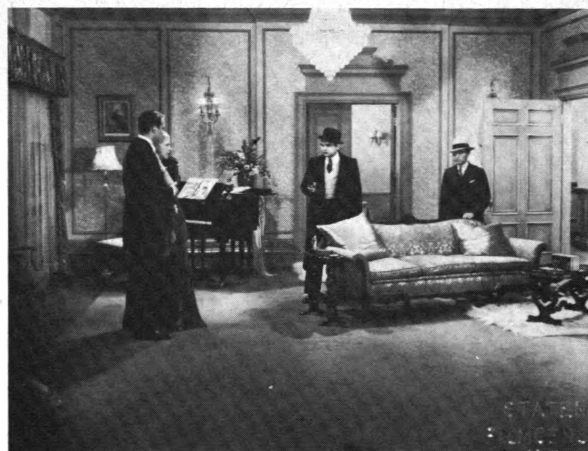
Men netop denne insisteren på barnligheden og farcekviteterne midt i grusomhederne er baggrunden for styrken i slutscenen, hvor Tonys frenetiske temperament tvinges ud over kanten, og filmens spektakulære dynamiske stil samtidig drives til det yderste. Den abelignende skygge, der i begyndelsen nedskød Big Louis, er nu selv nået til festens slutning – og den fejres med et enormt fyrværkeri af knaldende ma-

skingeværer, fejende projektører og tåger af tåregas, og midt i det hele en hvinende sindssyg Tony, der må se sin elskede søster (som han vogter jaloux over med mere end en broders kærlighed) bliver dræbt af en kugle, der rikochetterer mod netop de stålskodder, der skulle beskytte Tonys tilholdssted til det sidste imod ethvert angreb, (mærkeligt som virkeligheden kom til at efterligne kunsten, da Hitler gik til bunds i bunkeren i Berlin i 1945).

»Scarface« handler ikke om gangstere som et samfundsproblem (eller rettere: som symptomet på et samfundsproblem), om den nok så mange gange bærer undertitlen »The Shame of a Nation«, men den handler om et moralsk problem, amoralitetens problem, uansvarlighedens problem – og ved ligesom Hawks' komedier at negere uansvarligheden ved at vise dens selvdestruerende konsekvenser lægger den sig på linie med de karakteristiske positive New Deal-komedier eller -lystspil som f. eks. Frank Capras »Mr. Deeds Goes to Town« fra 1936 eller »Mr. Smith Goes to Washington« fra 1939.

Den klassiske gangsterfilm i dens »rene« form, centreret om gangsteren som gangster, og omhandlende hans seje opstigning og bratte fald, fik kun en kort levetid, fra 1930 til 1932, ialt tre år. Men dette betyder naturligvis ikke at filmen om den moderne organiserede forbrydelse og med den knappe, hårdtslående, brutalitetsdyrkende stil hermed forsvandt med et slag – og ret beset er der heller ikke noget usædvanligt i, at den klassiske gangsterfilm-genre som sub-genre af gangsterfilmen som helhed fik en så kort levetid. Den klassiske gangsterfilm efterfulgtes af en række andre typer gangsterfilm, der hver for sig ikke fik en stort længere levetid. Fra i hvert fald 1935 er det f. eks. FBI-agenterne, G-mændene, og ikke gangsterne, der er hovedpersonerne, og herefter følger så slag i slag alle de andre gangster sub-genrer med deres hurtige introduktion, kulmination og afmatning: den sociale gangsterfilm (1937–39), privatdetektiv-filmen (1941–46), den landlige gangsterfilm midt i fyrerne, den halvdokumentariske gangsterfilm, thrilleren, gangsterorganisationsfilmene – og derefter de forskellige revival-genrer vi er stødt på i tresserne og nu i halvfjerdserne.

Og naturligvis kan denne hurtige veksel ikke undre. En udpræget konsumvare som B-filmene, hvortil



Stills/ De store, halvtomme, sceneagtige rum med ikke altid lige klart placerede personer dukker op både i »Little Caesar« (fra venstre Fairbanks, Glenda Farrell, Robinson og George E. Stone) og – især – i »The Public Enemy« (Jean Harlow, Woods, Cagney). Begge billederne er fra sent i filmene, hvor gangsterne er kommet til tops og følgelig er klædt i overensstemmelse med de samfundsklasser, de forsøger at komme til at tilhøre, den højere middelklasse eller (for Ricos vedkommende) overklassen.



Still/ Little Caesar på toppen af sin karriere, poseerende for fotografen ved den banket han holder for sig selv. Bemærk soffitten og i øvrigt at der ikke er ofret én dollar mere på denne dekoration – som dog er tænkt som antydende noget overordentlig opulent – end allerhøjst nødvendig. Man har end ikke nået at stryge dugen!



Still/ Woods og Cagney som velklædte, effektive øl-agenter i »The Public Enemy«. Bemærk forskellen mellem Tom Powers' og vennens salgsmetoder. Den sortklædte, psykopatiske Tom foretrækker den korporlige konfrontation, den forsigtige, lysklædte ven vil ikke have sit tøj krøllet e'ler plettet og holder sig følgelig til et mere fjerntvirkende, men nok så effektivt argument.



gangsterfilmene jo har hørt lige til tresserne (og til dels stadig hører) er naturligvis underkastet den kapitalistiske markedsførings almindelige lov om stadig fornyelse af produktet, om så fornyelsen kun kommer til at bestå i emballagens usædvanlige layout – eller altså i at ikke gangsteren, men politi-manden bliver den voldsdyrkende hovedperson. Publikums tålmodighed med en bestemt form er kort, eller den formodes i hvert fald at være det af producenterne og deres finansielle bagmænd fra Morgan- og (i Warners tilfælde) Rockefeller-koncernerne.

Men naturligvis dræbtes den klassiske gangsterfilm med dens forholdsvis usminkede billede af den kapitalistiske samfundsjungle ikke blot af noget så abstrakt som de skiftende moder. At moderne i B-film (ligesom i A-film i øvrigt) netop skiftede omkring 1932–33, ligesom retningen for dette skift, hang sammen med en større sindelagsændring i U.S.A., således som det tydeligst viste sig i skiftet fra republikansk til demokratisk styre. På filmens eget område viste denne sindelagsændring sig ved, at det endelig i 1933 blev muligt at gennemtrumfe overholdelsen af de ny interne moralbestemmelser. »Hays' Office«, tidligere Hoover-postministeren William H. Hays' »kontor« – dette den Hollywood'ske selvcensurs over-jeg – var ganske vist oprettet allerede i 1930 for at kontrollere overholdelsen af den bl. a. af jesuiten Daniel A. Lord forfattede »Motion Picture Production Code«, der forsøgte at imødekomme krav fra U.S.A.'s mest fremtrædende borgerlige pressionsgrupper (kirkelige foreninger, kvindeforeninger o. s. v.) for at undgå boycot af filmene (således som det var sket i 1920 og igen i 1922, altså under den foregående depression) – men først efter nogle år lykkedes dette forehavende altså. Herefter var det så til gengæld sket med at vise mange af de ting, som den klassiske gangsterfilm netop havde levet på: brutale mord (og detaljeret redegørelse for andre drab); tyveri, røveri, brandstiftelse, samt bombeattentater på tog, miner, bygninger o. lign.; detaljeret redegørelse for brug af skydevåben; smugleri; nydelse af spiritus; forførelse, vold, vellystigt kysseri, »unormale tilbøjeligheder«, o. s. v., o. s. v.

Og i en lidt anden forstand kan man sige, at den klassiske gangsterfilm blev dræbt af den demokratiske »New Deal«-politik – eller måske ret-

tere af New Deal-stemningen, denne naivt-optimistiske tro på at hvis bare alle de små i samfundet står sammen og er flittige og venlige og altid taler sandt, så skal alle problemer nok blive løst. Fra 1933 er det denne stemning, der helt kommer til at dominere amerikansk film, ikke blot, som måske naturligt, problemfilmen og, som allerede antydnet, gangsterfilmen og lystspillet, men også de mere usandsynlige genrer som musical'en og tegnefilmen: Mervyn LeRoy og Busby Berkeleys »Gold Diggers of 1933« tager med nummeret »Remember My Forgotten Man« direkte et Roosevelt-slogan (»The Forgotten Man«) op, og Walt Disney giver i »Three Little Pigs« (også fra 1933) med sangen »Who's Afraid of the Big Bad Wolf« en munter melodi, som alle kan nynne med på, når tanker ikke kan holdes væk fra depressionen, fascismen eller storkapitalen.

Og når man nynnede med, kunne man næsten glemme at svælget mellem den officielle optimisme og realiteten var endnu større i tredivernes demokratiske New Deal-periode end under tyvernes republikanske »normalitet«. For realiteten var, at i hele perioden 1933–40 nåede arbejdsløsheden i U.S.A. ikke en eneste gang ned under 14 % eller 7,5 millioner, og i adskillige år var den oppe på 10–11 millioner eller over 20 %. De spæde forsøg som Roosevelt-administrationen gjorde for at få sat hjulene i gang igen efter det store krak og depressionen, og som den er blevet så berømt for, var langt fra tilstrækkelige. I 1939 var man ganske vist oppe i nærheden af et statsligt forbrug på 20 % af nationalproduktet (17,5 milliarder dollars), men pengene blev ikke placeret, der hvor det virkelig nytter noget i en kapitalistisk økonomi. Først verdenskrigen, og dermed de enorme militærbudgetter, fik udryddet depressionen og arbejdsløsheden, et faktum som man siden unægtelig har taget ved lære af.

Selv om den klassiske gangsterfilm i første række afspejler tyvernes forvredne form for optimisme, troen på den enkeltes chance takket være »friheden« og den stærkeres og mere initiativrige ret – »Do it fast, do it yourself, and keep on doing it«, som Tony Camontes valgsprog lyder – får denne genre for den tilbageskuende et sært profetisk indhold. For nok er de mange våben i disse film i første række en metafor for det moderne samfunds mange mindre åbenlyst

voldelige magtmidler; de bliver dog alligevel set fra vort synspunkt endnu en påmindelse om det perverterede i et politisk-økonomisk system, der kun kan holde sig i live gennem investeringer i udviklingen og fremstillingen af midler til destruktion og drab.

Vigtigste litteratur:

D. K. Adams, *America in the Twentieth Century: A Study of the United States since 1917* (Cambridge, England: The University Press, 1967).
Kenneth Allsob, *Gangsterkrigen i Chicago* (Gyldendal, 1963).
Paul A. Baran & Paul M. Sweezy, *Monopoly Capital: An Essay on the American Economic and Social Order* (Penguin, 1968).
John Baxter, *The Gangster Film* (London: Zwemmer, 1970).
John Baxter, *Hollywood in the Thirties* (London: Zwemmer, 1968).
Colin McArthur, *Underworld USA* (London: Secker & Warburg, 1972).
C. Wright Mills, *White Collar* (London: Oxford University Press, 1951).
Robin Wood, *Howard Hawks* (London: Secker & Warburg, 1968).

■ LITTLE CAESAR

USA 1930. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P:** Darryl F. Zanuck. **Instr:** Mervyn LeRoy. **Manus:** Robert N. Lee. **Adapt/Dialog:** Francis Edwards Faragoh. **Efter:** roman af W. R. Burnett. **Foto:** Tony Gaudio. **Medv:** Edward G. Robinson (Caesar Enrico Bandlello), Douglas Fairbanks, Jr. (Joe Massara), Glenda Farrell (Olga Strassoff), William Collier, Jr. (Tony Passa), Ralph Ince (Diamond Pete Montana), George E. Stone (Otero), Thomas Jackson (Tom Flaherty), Stanley Fields (Sam Vettori), Armand Kaliz (DeVoss), Sidney Blackmer (»Big Boy«), Landers Stevens (Gabby), Maurice Black (Arnie Lorch), Noel Madison (Peppi), Nick Bela (Ritz Colonna), Lucille La Verne (Ma Magdalena), Ben Hendricks, Jr. (Kid Bean), Al Hill (Tjener), Ernie S. Adams (Kasserer), Larry Steers (Restaurationsgæst), George Daly (Mand med maskinpistol). **Længde:** 80 min., 2170 m. Udsendt i Danmark under titlen »Chicagos underverden« med premiere i Colosseum 14.12.31.

■ THE PUBLIC ENEMY

USA 1931. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P:** Darryl F. Zanuck. **Instr:** William A. Wellman. **Manus:** Harvey Thew. **Efter:** fortælling af Kubec Glasmon, John Bright. **Foto:** J. Devereux »Dev« Jennings. **Klip:** Ed McCormick. **Tema-musik:** »I'm Forever blowing Bubbles«. **Medv:** James Cagney (Tom Powers), Jean Harlow (Gwen Allen), Edward Woods (Matt Doyle), Joan Blondell (Mame), Beryl Mercer (Ma Powers), Donald Cook (Mike Powers), Mae Clarke (Kitty), Leslie Fenton (Samuel »Nails« Nathan), Robert Emmett O'Connor (Paddy Ryan), Murray Kinnell (Putty Nose), Rita Flynn (Molly Doyle), Snitz Edwards (Hack), Ben Hendricks, Jr. (Bugs Moran), Frank Coghlan, Jr. (Tom Powers som dreng), Frankie Darro (Matt Doyle som dreng), Robert E. Homans (Pat Burke), Dorothy Gee (Nails' veninde), Mia Marvin (Jane), Clark Burroughs (Dutch), Adele Watson (Mrs. Doyle), Helen Parrish, Dorothy Gray, Nancie Price (piger), Ben Hendricks III (Bugs som dreng), George Daly (Mand med maskinpistol), Eddie Kane (Overtjeneren Joe), Charles Sullivan (Gangster), Douglas Gerrard (Skrædder), Sam MacDaniel (Overtjener (neger)), William H. Strauss (Pantelåner). **Længde:** 83 min.

■ SCARFACE (Scarface, Shame of the Nation)

Arb.titler: Shame of a Nation; Racketters. USA 1932. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** The Caddo Co., Inc./Atlantic Pictures. **Ex-P:** Howard Hughes. **P/Instr:** Howard Hawks. **Instr-ass:** Richard Rosson. **Manus:** Seton I. Miller, John Lee Mahin, W. R. Burnett, Fred Pasley. **Adapt:** Ben Hecht. **Efter:** roman af Armitage Trail: »Scarface« (1930). **Foto:** Lee Garmes. **Kamera:** L. William O'Connell. **Klip:** Edward Curtis, Douglas Biggs (Sup). **Ark:** Harry Oliver. **Musik:** Adolph Tandler, Gus Arnheim. **Tone:** William Snyder. **Medv:** Paul Muni (Tony Camonte), George Raft (Guido Rinaldo), Ann Dvorak (Cesca Camonte), Karen Morley (Poppy), Os-good Perkins (Johnny Lovio), C. Henry Gordon (Ben Guarino), Vince Barnett (Angelo), Henry Armetta (Pietro), Inez Palange (Mrs. Camonte), Harry J. Vejar (Louie Costillo), Tully Marshall (Chefredaktør), Edwin Maxwell (Detektiv), Boris Karloff (Tom Gaffney), Bert Starkey (Epstein), Purnell Pratt (Garston), Paul Fix (Gangster), Hank Mann (Arbejdsmand), Charles Sullivan (Sprit-smugler), Harry Tenbrook (Sprit-smugler), Maurice Black (Sullivan, Gangster), Howard Hawks (Mand på seng). **Længde:** 99 el. 90 min.