

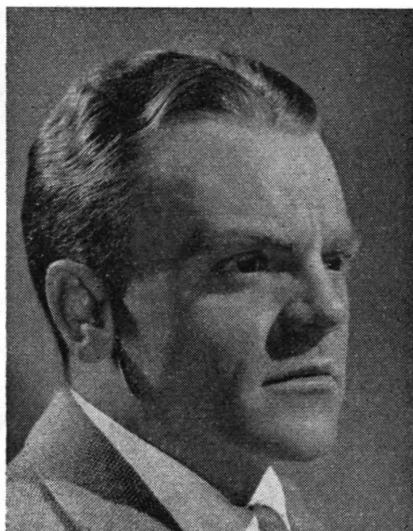
JAMES CAGNEYS SYNDEREGISTER

Af Kenneth Tynon.

For 25 år siden skabte James Cagney i sin første film en helt ny type. I et halvt hundrede senere roller har han afsløbet og kompliceret den, men typen er i det store og hele forblevet den samme, og tiden må nu være inde til nærmere at behandle den overordentlig store betydning, den har haft. Man kan hævde, at Cagneys codex og manerer både moralsk og psykologisk blev fremherskende i det amerikanske melodramas tradition.

Før Cagney tværede en grapefrugt ud i hovedet på *Mae Clark* i „Public Enemy“ havde Hollywood holdt sig til et sæt strenge moralske principper, der blev anset for rimelige af alle. Filmen er ikke nogen undtagelse blandt de populære fortællende kunstarter: I sin barndom klynger den sig til et ret groft og overdrevet etisk system, der kun opererer med sort og hvidt. I teaterhistorien domineres denne periode af moraliteterne, og den afløses af Marlowe, hvis helte på een gang er ædle og onde, fromme og svigefulde, idealistiske og grusomme. I romanens historie endte denne overdrevent forenklende periode med romantikerne, og i filmens endte den med Cagney.

Hermed være ikke sagt, at amerikansk film før 1930 aldrig var umoralsk. Nødvendigheden af oprettelsen af et Hays Office beviser det modsatte. Men det umoralske fremførtes som noget underordnet, hvor iøjnefaldende det end var: En sheik kunne f. eks. piske sine koner til glæde for de nyfigne, men ville da ganske givet blive trådt ihjel, stegt eller spiddet i sidste spole. Han var altid åbenlyst ond og ofret åbenlyst uskyldigt. I de tidlige westerns er der ingen tvivl om, hvem der er skurken. Han står henne ved baren i sort diplomat, og hans overskæg er



Cagney — »en af de mest direkte skadelige impulser, vi har modtaget fra Hollywood«.

påmalet. Han er morder, charmeforladt og kedelig, og lider frygteligt ved sammenligning med den gyldenbrune helt på den hvide hest. Hans rolle er yderligere langt *mindre* end stjernens. I tyverne var der ikke blot en meget tydelig forskel på de gode og de onde, der var også numerisk balance mellem repræsentanterne. Lasten og dyden proklameredes uigenkaldeligt i løbet af filmens første hundrede meter, ellers havde instruktøren misforstået sit job.

Cagney ændrede alt dette. I „Public Enemy“ præsenteredes for første gang en helt, der var forhærdet og ond og dog var udstyret med charme, mod og sans for humor. Endnu mere karakteristisk: Som modspiller havde han ikke en alvorlig ung politimand til at pågribe sig, men et skrappt pigebarn til at slå på. Resultatet var, at Cagney med eet slag afskaffede både den konventionelle rene helt og den næsten numeriske ligevægt mellem ondskab og dyd. Denne mindre revolution manifesterede sig endeligt i perioden 1942—47, hvori *Ladd*, *Widmark*, *Dureya* og *Bogart* kunne leve højt på Cagneys

pionerindsats. I dag er det fængslende at efterspore stadiene i den udvikling, der har ført fra skurken Cagney (elsker, umenneske, humorist og morder) til helten Bogart (elsker, umenneske, humorist, men ikke-morder). Det er en indviklet historie.

Den begynder sandsynligvis med Cagneys fysik. Det er svært at tage en så lille mand alvorligt. Hvordan kan en rødhåret gavtyv på 172 cm være en lastens konge? Man kan roligt påstå, at hvis Cagney havde været 10 cm højere, ville hans popularitet have været langt mindre. Skurke før hans tid skulle helst være store: De dukkede truende op, sjokkede af sted, brølede og savlede — man kunne se dem komme. Cagney var — og er — elegant, væver og munter. Når han slår en kammerat over øret med skaffet på sin revolver, gør han det lige så nonchalant, som når han trykker på elevator-knappen på vej ned. Ved hele tiden at medbringe sit frække lille smil forårsager han en varm og smilende reaktion og ikke kold rædsel. Ingen ville i 1930 — året efter St. Valentine Day's blodbad i Chicago, hvorunder Capones løjtnanter slagtede ni mænd i en gammel garage — have tålt en romantisering af begivenhederne. Da *Muni* to år senere spillede „Scarface“ for *Howard Hawks*, gengav han bandederen som en usund, kejtet lømmel — en opfattelse, der var helt i overensstemmelse med den tids smag. Ubevidst banede Cagney vejen for den smarte, romantiske gangster, der skulle blive typisk for slutningen af trediverne. Han formildede den offentlige mening ved at snige sig ind på den gennem et glemmt og ubevogtet smuthul. Han var ikke selv nogen romantisk skikkelse — det kan man ikke være med hans statur — og heller ikke sentimental — det er en Cheshire-kat aldrig — men han ejede uimodståelig charme, måske i højere grad end nogen anden filmstjerne på det tidspunkt. En hoven, pikaresk charme som

en uartig knægts. Det gaminagtige, man finder hos ustraffede unge forbrydere. Cagney kan selv med et endnu rygende maskingevær i hånden og dynger af lig ved sine fødder overbevise mange mennesker om, at det ikke var hans skyld. På denne måde lykkedes det ham at gøre bandeloven acceptabel på lærredet, og han blev ved et tilfælde en af de mest direkte skadelige impulser, vi har modtaget fra Hollywood. Cagney skildrede den organiserede forbrydelse inden for bydrengenes mentale horisont, og de så i ham en rendestenens ridder, deres undersætsige skytshelgen.

Men før skuespilleren kommer manuskriptet. Hvilke litterære tendenser havde sammensvoret sig for at skabe et klima, hvori den brutale helt kunne trives? Det ville være overfladisk at se bort fra Hemingway, som var begyndt at præge amerikansk mentalitet med sit mandfolkeideal: En ædel og nonchalant rygende barbar som silhouet mod de døde illusioners baggrund. Set fra et uheldet standpunkt tæller Hemingways helt blandt sine vigtigste egenskaber en grænseløs stupiditet. Han er hæderlig, charme-forladt, hårdkogt og lakonisk, og han er altid på en eller anden måde pirat eller eventyrer. Cagney siede den moralske kerne fra Hemingways figur og erstattede den med *smartness*. Resultatet blev en uhæderlig charmør, der blev holdt fri at det ferske ved hjælp af brutal energi og en hurtig, impulsiv diktation. Måske kan forskellen tydeligst karakteriseres således: Mens Hemingways mandfolk aldrig slår en kvinde for sjov, tjente Cagney penge på netop denne form for aktivitet.

Den succes, Cagneys metoder fik, åbnede muligheden for utallige variationer. Først og fremmest den genre, der blev populær i *Chandler's* romaner og film. Hovedpersonen er her hårdkogt, kynisk modig og prædisponeret for brutalitet. Han er identisk med Cagneys version

undtagen på et meget betydningsfuldt punkt: Han er på lovens side. Processen er således fuldbåret. Spørgsmålet om, hvordan man kan beholde morderens glamour uden mordets moralske forkastelighed er blevet løst. Lad helten være privatdetektiv, så kan han hensynsløst slagte folk i selvforsvarets navn.

Cagney selv har sjældent indgået kompromiser. På højden af sin karriere var han aldrig i ledtog med politiet, og han leflede ikke for den offentlige moral, bortset fra at han i slutningen gik med til at blive dræbt — som en uundgåelig, men kedsommelig konvention. Når han er bedst („Public Enemy“, „The Mayor of Hell“, „The G-Men“, „White Heat“) bryder han alle sociale love med en afvæbnende irsk angrebslyst, som får mord til at tage sig ud som et udslag af vitalitet og ikke som en ond og vulgær lovovertrædelse. Han forsødede mordet, og at have gjort det umiddelbart efter Capone-regimet, i koncentrationslejrenes tidsalder og mellem to raserende krige, er noget af en bedrift.

Han blev født i New York i 1904 og uddannet på Stuyvesant High School og universitetet i Columbia. Hans milieu var East Side, men ikke slumkvarteret. Sin teaterkarriere begyndte han i 1923, besynderligt nok med en kvinderolle, og han dansede og dublerede derefter i 6 år i forskellige shows. Han var som regel ludfattig. I 1929 så *William Keighley*, der dengang var instruktør på Broadway, Cagney og *Joan Blondell* i en eskapade, der hed „Maggie the Magnificent“, og han gav dem stjerneveroller i „Penny Arcade“. Stykket blev købt af First National, og de tog alle tre til Hollywood med det. Under titlen „Sinner's Holiday“ kom det frem i 1930. Cagney indspillede otte film med *Joan Blondell* på mindre end fire år, og hun viste sig at være en glimrende boksebold for hans indædte, eksplosive udfoldelse. Den bedste i rækken, „Steel Highway“, gjorde historier

om mænd, der arbejder i faretruende nærhed af højspændingsanlæg, moderne. Disse film blev kendt under betegnelsen *death-dicers*, da hovedrollen altid var en mand, der kun var lykkelig i dødens nærhed, og som elskede at gå på line hen ad telegraftråde eller tænde cigaretter i nærheden af dynamittønder. Cagney var som skabt til de roller, og *Wellman*, der iscenesatte „Steel Highway“, udnyttede hurtigt sin nye stjernes hidsighed og sportsånd og anvendte ham i „Public Enemy“ sammen med *Blondell* og *Mae Clark*. Da filmen kom frem i 1931, var filmgangsterens tidsalder officielt indvarslet. *Howard Hawks* fulgte efter med „Scarface“ i 1932, som til trods for at den var lavet over et af *Ben Hechts* bedste manuskripter manglede Cagneys hurtigskydende præcision til at holde den sammen. I de ti efterfølgende år gjorde han film om gangstere til kæmpesukces'er, og fire gange stod han på den årlige liste over de ti stjerner, som havde tjent flest penge. I 1932 kom „The Crowd Roars“ af *Hawks* med Cagney og *Blondell*, i 1933 „The Mayor of Hell“, i 1934 *Michael Curtiz*, „Jimmy the Gent“, i 1935 *Keighleys* dygtige og dystre „The G-Men“. Og endelig lod Warner, der følte, at det hele gik lidt for glat for Cagney, ham spille sammen med *Bogart* i „Angels With Dirty Faces“ (1938) og „The Roaring Twenties“ (1939). På dette tidspunkt havde han spillet med i 32 film på 9 år. Partnerskabet med *Joan Blondell* var blevet opløst, nu var hans hyppigste træningspartnere *Pat O'Brien*.

Cagney var nu modnet og på sit højdepunkt. Selv den mest asketiske biograf-gænger må indrømme, at det er umuligt at glemme, hvordan han talte og så ud på højden af sin popularitet. Den fjedrende, foroverbøjede gang, de knyttede næver og løsthængende arme, de vagtsomme urolige øjne, overlæben, der blev trukket op i trods og foragt, den kraftige, høje, tyranniske stemme, den korte pege-



Humphrey Bogart og James Cagney i »The Roaring Twenties«, herhjemme kaldt »De, der kom tilbage«. Indledningen til en »Grinekonkurrence«.

finger, med hvilken han lagde eftertryk på replikkerne, den katteagtige måde, hvorpå han tog imod kvinders opmærksomhed — Cagneys kvinder måtte altid dukke sig for hans finter, før han tillod dem at nærme sig mere intimt. Det var næsten umuligt at slå ham ihjel. Det krævede almindeligvis et dusin thompson-rifler og en bombe eller to at tvinge ham i knæ, og han fandt altid sin død løbende hen imod — ikke bort fra — sine forfølgere i vilde og svimlende zigzagbevægelser, der endte med et kontant og tilfredsstillende bump.

Han bevægede sig mere elegant end nogen anden skuespiller i Hollywood. Og han havde en forførende evne til at virke tilforladelig, når han myrdede; hans ansigt krøllede sammen i en bred sympatisk maske, og så fik ofret kuglerne i maven. Hans bevægelser var altid fuldstændig afslappede, selv i spring, hans

energi udløste sig uden mindste anstren- gelse, og hvis han af omstændighederne blev tvunget til at råbe, gjorde han det med et udtryk af lede.

Cagneys første konkurrent i den ro- mantiske mordsport dukkede op i 1936. Humphrey Bogart, der var fem år æl- dre end Cagney, havde medvirket i et halvt dusin middelmådige film siden 1932 og var vendt tilbage til scenen for at spille den undslupne gangster Duke Man- tee i „Den forstenede Skov“. I 1936 blev skuespillet filmatiseret, og Bogart slog an i rollen. Stilen var ny. Bogart var efter- tænsom, sardonisk, mut læspende, og han dannede en direkte kontrast til Cag- ney, der var kvik, udadvendt og ganske ureflekterende. Bogart optrådte ofte ubarberet, Cagney aldrig, men der var tale om en udfordring, for begge havde den capriciøse forbyrdelse til speciale, og begge havde i uhyggelig grad sex-

appeal. Cagney, der havde henrevet adskillige millioner barnehjertes med film som „Here Comes the Navy“, „Devil Dogs of the Air“ og Howard Hawks' „Ceiling Zero“, appellerede til et publikum, som Bogart aldrig ville få nogen tiltrækning for. Men Bogart splittede Cagneys kvindelige beundrere og blev i reglen brugt sammen med større stjerner og af bedre instruktører end dem, Warner kunne tilbyde Cagney. „Bullets or Balloons“ (1936) efterfulgte „Den forstenede Skov“. I 1937, efter den uheldige afstikker over på den rigtige side af loven, som han havde foretaget som politimanden i „Marked Woman“, spillede han i „San Quentin“ og „Kid Galahad“, og han ydede yderligere uforglemmeligt „metallisk“ spil som Baby-Face Morgan i Wylers „Dead End“. Han tilførte gangsterfilmen noget, Cagney altid havde undgået: Det beskidte og lurvedes dimension. Omkring Cagneys banditstreger havde der næsten altid stået en aura af riddereventyr, som Bogarts trætte, kantede og indadvendte væsen effektivt devaluerede. I de to film, de sammen indspillede for Warner, opstod der en fascinerende kamp mellem de to skuespilleres stil. Cagney langede ud med sine jernhårde stød, og Bogart dukkede sig dovent. Cagney leverede de mest stilrene prøver på boksningskunst, men Bogarts rendestensnerren blev ham overlegen. Til tider greb de sig i at bruge de samme tricks; begge havde skabt deres version af den afventende morders smil, og i „The Roaring Twenties“ udviklede sagerne sig flere steder til en ren grinekonkurrence.

Både Cagney og Warner må have taget ved lære heraf, for i ti år indspillede han ikke en eneste gangsterfilm. Så var krigen der, forbryderbander stod i lav kurs, og ekkoet af maskingeværslarm fra øde kvarterer havde mistet sin tiltrækning for biografpublikummet. Bogart avancerede til lovens side, og den anden betyd-

ningsfulde omvæltning i knaldfilmens historie fandt sted. I 1941 spillede han Sam Spade for Huston i „The Maltese Falcon“ — han var stadig den samme vrængende, brutale fyr, men mere udspekuleret i sin umoral, eftersom der nu var en ydre moralsk berettigelse for hans vildskab. Han gentog denne præstation i „Across the Pacific“, og da „The Big Sleep“ kom i 1945, så det ud til, at den rene gangsterfilm var død. I 1942 reagerede Paramount på Bogart med „This Gun for Hire“ (Alan Ladds bløde, slikkede bandit), og Dick Powell gjorde sin entré på det nu hårdt konkurrerende marked med „Farewell My Lovely“ (1944) og „Cornered“ (1945). Filmelodramaet var i denne periode fyldt med aldrende banditter, der kæmpede sig frem til hæder og berømmelse under politibeskyttelse. I mellemtiden havde Cagney ikke drevet tiden bort, selv om film som „The Strawberry Blonde“, „Captains of the Clouds“ og „The Bride came C.O.D.“ (i sidstnævnte fjernede han fingerfærdigt kaktustorne fra bagsiden af Bette Davis' nederdel) ikke styrkede hans prestige. I 1942 kom Curtiz' „Yankee Doodle Dandy“, et mesterværk af en rørstrømsk fupfilm, og Cagney fik tilkendt en Academy Award for sine livlige, vitale pirouetter. Men skamløsheden fra hans unge dage syntes at være forduftet. Fyrrernes kvindetævende lovovertræder blev fremstillet af også fra andre genrer kendte skuespillere, ikke af specialiserede stjerner, og blev for det meste overladt til Dan Dureya, der som pengeafpresseren med stråhatten i Langs „Woman in the Window“ (1944) og som den hæse alfons i „Scarlet Street“ (1945) videreførte den fremstilling af frastodende og harsk liderlighed, han havde givet i „De små Ræve“. Der var ikke længere nogen, der turde gå ind for slamberter.

I 1942 dannede Cagney sit eget produktionselskab sammen med broderen William, men indspillede på syv år kun

fire film: Den filosofiske fejltagelse „Johnny Vagabond“, den ordinære spionagethriller „Blood on the Sun“, den halvdokumentariske spionfilm „13 Rue Madeleine“ (for Fox) og den charmerende budskabsløse og ikke videre kostbare „Livet er jo dejligt“, et skuldertræk af en film, i hvilken Cagney som den snakkesalige dranker ydede sin bedste præstation siden „Yankee Doodle Dandy“. Kritikerne skrev, at Cagney nu havde akcepteret sin ret høje alder og opgivet sin ungdoms mordorgier. I 1950 vendte han så pludselig tilbage til Warner og spillede i „White Heat“, iscenesat af *Raoul Walsh*.

Stilen i denne forbløffende film var selve manden. Cagney havde aldrig tidligere været mere cagneysk end her — halvt alvorlig, halvt komisk og så brillierende fuld af tricks som et loppecirkus. Det er vanskeligt at afgøre, hvad grunden var til, at han vendte tilbage til den rene gangsterfilm, men jeg tror det for en stor del skyldtes Fox, der i 1947 havde startet en reklamekampagne for at sælge *Richard Widmark* til publikum. Hans karaktersvage, fnisende morder i „Kiss of Death“ pustede uventet nyt liv i gangsterfilmen. Da han måtte overholde den halv-dokumentariske films konventioner, kunne han ganske vist ikke dominere sine film i samme grad som Cagney gjorde det i trediverne, men han havde den samme hypnotiserende tiltrækning og appellerede til den samme kærlighed til snedige voldshandlinger. Hans popularitet var i 1949 nået så højt, at det må have overbevist Warner om nødvendigheden af at forstyrre deres seniorbølge i hans otium.

Walsh og Cagney vendte i „White Heat“ tilbage til det artificielle mønster i „Public Enemy“. Der var nogle enkelte optagelser „på stedet“, men hovedvægten var lagt på skuespillerens personlighed. Man havde i manuskriptet gjort reverens for tidens krav ved at give hel-



En anden Cagney: Drankeren i »Livet er jo dejligt«. Til venstre William Bendix.

ten et moderkompleks, og Cagney overraskede selv sine mest begejstrede tilhængere ved at spille rollen helt ud med en blind fanatisme, der ofte var frygtindgydende. Han slappede ikke af eet sekund. Filmen handlede om en morders sammenbrud og langsomme, ham selv ubevidste, selvbedrageriske færd til sindsrygens mørke. Cagney hengav sig ikke et øjeblik til selvmedlidenhed. Når manuskriptet forlangte anfald, leverede han dem; de blev chokerende og kompromisløse, og som ved et mirakel bevarede han sin personligheds integritet. Resultatet blev en lektion i neurosens natur som kun *Richard Baseharts* præstation i „Manden på Gesimsen“ kan komme på højde med — i hvert fald i de senere års produktion. Man glemmer aldrig den scene, i hvilken Cagney forsøger at forhindre gangsternes mytteri, arbejder sig op til et af sine anfald og slæber sig i dækning i et soveværelse stønnende i lange hivende suk som et såret dyr. Og først og fremmest scenen i fængslets spisesal. Fra mund til mund når budskabet om drabet på

moderen til Cagney, han skubber maden fra sig, griner krampagtigt, mumler lidt for sig selv og får bersærkerangang — med mærkelige bestialske skrig, og mens han slår og slår til højre og venstre i desperat trods, løber han ned gennem salen. Ingen anden skuespiller i Hollywood ville være sluppet godt fra det.

Den ældre, ordknappe og hurtigt brutale Cagney mødte man også. Selv har han aldrig været mere nonchalant brutal end i mordet på stikkeren, som er låst inde i hans vogns bagagerum. „Her er ikke til at ånde“, klager den fangne. „Sku' det være lidt frisk luft?“ spørger Cagney, løfter et ondsksfuldt bryn, og fyrer seks skud ind til ham gennem bilen, kun afbrudt af, at Cagney standser for at stoppe et par pølser i munden. Højdepunktet i filmen var nerveopslidende — forfulgt fra alle sider søger Cagney tilflugt i en sprængstoffabrik og bliver jaget op på toppen af en kæmpe stor cirkelrund beholder, der er fyldt med sprængstof, formodentlig dynamit. Med brølet „*On top of the world, Ma, on top of the world!*“ sender han sin sidste kugle ind i beholderen, der eksploderer. Det var dristigt og bagefter utroværdigt, men så stærk var intensiteten i Cagneys spil, at man ikke kunne le. Det er altid uværdigt at håne en perfekt stilist, selv om man misbilliger den måde, stilen bliver udnyttet på. I den omtalte sekvens var der ikke nogen tvivl om, at en meget betydelig skuespiller nåede til fuld udfoldelse og havde et fast tag i sit publikum.

Den senere „Kiss Tomorrow Goodbye“ var mislykket. Opildnet af sin triumf i „White Heat“ går han for vidt, og den deraf følgende ophobning af lig kvæler endog hans panache. Blandt hans senere film er Fords „What Price Glory“, og „A Lion is in the Streets“.

Min hensigt med denne artikel er ikke at slå til lyd for, at gangsterfilmen for-

tjener overdrevent indgående analyse — den har altid været uvirkelig i sin struktur og alt for afhængig af dialog på et sært synkopesprog og udspekulerede fotografiske effekter. Men den har været af uvurderlig betydning for manuskriptforfattere og fotografer, og dens betydning kan mærkes hos mange af Hollywoods dygtigste og mest intelligente filmfolk — bl.a. Hecht, Hawks, Wyler, *Toland*, Huston, Wellman, Lang, Chandler og *Hellinger*. Den har været mediet for i hvert fald et ekstraordinært talents udfoldelse. Hvis den har haft skadelige sociale virkninger, er det sandsynligvis Cagneys skyld, men der er ikke her plads til at komme ind på det evigt aktuelle spørgsmål om kunstens forhold til moralen. For mit eget vedkommende har jeg ikke noget imod at gå i konstant fare ned ad Edgware Road, såfremt der er en Cagney-film på Marble Arch. Filmen ville ikke i dag eje så megen evne til at arbejde med kraftig dramatik og til at gøre billederne påtrængende og direkte appellerende, hvis man ikke havde opfundet gangsterfilmen, der har stillet fantastiske krav til fotografer, elektrikere og maskinfolk, f. eks. når Cagney — frelst og hoverende ved rattet — skulle rase af sted i en gennemhullet Cadillac.

Med »Sight and Sound«s tilladelse bringes denne artikel, der har været trykt i det fornemme engelske tidsskrift.

Lærdoms lystgård

Det hører til de gyldne cinematografiske sandheder, at det glæder sjælen at bringe noget med hjem fra biografteren, lidt belæring af en eller anden art, små brokker af den slags, der udvider vor horisont. Det kan selvfølgelig godt virke trættende, at den pædagogiske pegepind bliver så påtrængende som i „Martin Luther“, men en anelse spændende ny