

Scorsese on The Boardwalk - gangster-tv med havudsigt

Af EDVIN VESTERGAARD KAU & STEFFEN MOESTRUP

Jimmy: "Nucky, all I want is an opportunity."

Nucky: "This is America, ain't it? Who the fuck's stopping you?!"

Steve Buscemi spiller Enoch "Nucky" Thompson, økonomichef i Atlantic City. En figur, der er stærkt inspireret af virkelighedens Enoch "Nucky" Johnson, en notorisk berygtet politiker fra selv samme badeby. *Boardwalk Empire* tager sin begyndelse natten til den 16. januar 1920, hvor forbuddet mod al salg, produktion og transport af alkohol bliver igangsat. I tv-serien er det dog ikke et forbud, der begrædes. Tværtimod. Forbuddet fejres såmænd ... ja, naturligvis med en omgang alkohol (fig. 1). Byens spidser, der ud over Nucky tæller borgmesteren, diverse politikere samt Nuckys bror Elias "Eli" Thompson, der yderst belejligt er byens sherif, har også god sans for forretning. Og forbuddet mod alkohol er god forretning – i hvert fald hvis man ikke har noget imod den mere lyssky udgave. Efterspørgslen er jo den samme, men tilgængeligheden mindre. Det giver en højere pris, og da de udadtil distingverede herrer ikke mangler flosset moral og gerne beskytter hinanden, er der lagt i ovnen til nogle glade år under forbudstiden.



Fig. 1. *Boardwalk Empire* tager sin begyndelse natten til 16. januar 1920, hvor forbuddet mod al salg, produktion og transport af alkohol bliver igangsat. I tv-serien er det dog ikke et forbud, der begrædes. Tværtimod. Forbuddet fejres såmænd med en omgang alkohol! Foto: HBO Video.

Som historisk forskning har påvist, var forbudstiden muligvis givtig i forhold til at nedsætte forbruget af alkohol, men nogen gavnlige effekt på samfundet kan det ikke siges at have haft. Eller sagt med Daniel Okrents ord: "Prohibition encouraged criminality and institutionalized hypocrisy" (Okrent 2010: 178). Og når Nucky i sin udlægning af forbuddet siger: "Everybody wants what they're not allowed to have," ved man godt, hvor det bærer hen. Det

er da også netop denne fremvækst af en organiseret kriminel underverden og dens andel i skabelsen af et moderne USA, som *Boardwalk Empire* går i clinch med.

Martin Scorsese fungerer sammen med bl.a. Terence Winter som executive producer på serien og har instrueret første afsnit. Men derudover har Scorsese en større finger med i spillet om seriens udvikling og formsprog, hvad vi kommer nærmere ind på nedenfor. Seriens manuskriptforfatter er netop Terence Winter, en af tidens større tv-auteurs. Winter har, siden karrieren for alvor tog fat i midten af 1990'erne, næsten udelukkende arbejdet med tv. I modsætning til mange andre instruktører har han altså ikke set tv som en måde at arbejde sig op ad rangstigen for at få lov at lave spillefilm. Enkelte manusopgaver på spillefilm som gangsterdramaet *Brooklyn Rules* (2007) er det blevet til, men det er tv-cv'et, der er det mest bemærkelsesværdige med titler som *Flipper* (1995-1996), *Xena: Warrior Princess* (1995-1998) og frem for alt *The Sopranos* (HBO, 1999-2007). I sidstnævnte serie fungerede Winter både som en af hovedforfatterne, instruktør på afsnittet "Walk Like a Man" og som executive producer på serien. Gangstergenren er altså ikke ukendt territorium for Winter. Og naturligvis heller ikke for Scorsese.

Drømmens skyggeside

Scorsese er detaljens og helhedens mand. Ligesom i sine film viser han i *Boardwalk Empire* sin "dobbelte fokusering" såvel på nærheden og den sigende detalje som på livsskæbner indfældet i både lokale miljøer og national selvforståelse. I en række film har han skridt for skridt kortlagt og søgt at tolke gangsterfænomenet, miljøerne, personerne, deres handlinger og motiver i produktioner som *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* (1976), *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995) og *Gangs of New York* (2002). Enten det er direkte udtalt eller indirekte til stede i de film, der skildrer gangstere og deres omgivelser, fungerer de både som portrætter af og refleksioner over figurerne og deres motiver. Som oftest er både etablerede og nyrekrutterede gangstere drevet af et ønske om økonomisk og social opstigning. De vil have rigdom og frihed til at opnå det. Denne frihed og mulighed er en del af kernen i den amerikanske drøm og nationalforståelse, og skyggesiden af den er tidligere i filmhistorien blevet navngivet af Erich von Stroheim med filmtitlen *Greed* (1925).

Scorsese fungerer både som stildesigner og sammen med Terence Win-

ter som "seriearkitekter", der lægger spor ud for serien som helhed. Parrets visioner af gangsterverdenen og -mentalitet i film og tv-serier ser ud til for dem at afspejle sider af det amerikanske samfund og dets ideologi og mentalitetshistorie. *Boardwalk Empire* bliver en slags tv-filmisk billedbog, der gestalter dette forhold: Scorsese og Winter lægger et mønster af "levende tableauer", som føjes sammen til en stor panoramisk skildring af 1920'ernes forbudstid som billede på den amerikanske drøms Janushoved med frihedsidealet til den ene side og til den anden gensidig udnyttelse i magtens og berigelsens navn: grådighed.

Scorsese: designer, iscenesætter og fortæller

I *Boardwalk Empire* drejer det sig for de veletablerede figurer i både den politiske og kriminelle verden om både magt, penge og sex; og, viser det sig, om (manglende) familietryghed. Nucky Thompson har både økonomisk og politisk magt – og vil bevare og helst ekspandere sin "business", sit lokale imperium. Det samme vil både hans konkurrenter og samarbejdspartnere (legendariske navne i den amerikanske gangsterhistorie som f.eks. Arnold Rothstein, Charles "Lucky" Luciano, Johnny Torrio og Al Capone). Længere nede i rækkerne ser fattige unge mænd, nyrekutterede gangsterspirer og f.eks. krigsveteraner den organiserede kriminalitet som en karrierevej og adgang til penge og et bedre liv, også for deres eventuelle familie. James "Jimmy" Darmody (Michael Pitt) inkarnerer i *Boardwalk* dette ambitionskompleks, og hans relation til Nucky er en arketypisk udgave af forholdet mellem top og bund i gangsterverdenen.

Et eksempel fra et af Scorseses filmværker kunne være den unge hovedperson Henry Hill (Ray Liotta) i *Goodfellas*. Han lægger selv som beretterstemme voice-over til Scorseses visuelle beretning om hans indlemmelse og opstigning i samt fald ud af mafiahierarkiet. Hans første replik efter den korte indledende scene, der viser hans deltagelse i et bestialsk mord, er: "As far back as I can remember, I always wanted to be a gangster." Med Scorseses altid tematisere(n)de brug af populærmusik afløses Henrys stemme på lydsiden af et bigband og Tony Bennett, der synger om at nå fra "Rags to Riches".¹ Med et klip tilbage i tid ser man dernæst Henry som teenager. Et ultranærbillede viser hans ene øje i profil (!), mens hans voice-over siger: "To me – being a gangster was better than being president of the United States," umiddelbart fulgt af en række indstillinger, der viser hans fascinationspunkter i oplevelsen af nabolagets italiensk-amerikanske

mafiosi: deres smarte biler, dyre sko og tøj, smykker og den magt, der gjorde dem usårlige over for politiets indgreb. En cocktail, der smelter sammen til Scorseses billede af en vrangvendt udgave af frihed og selvbestemmelse som del af den amerikanske drøm.

Tilsvarende ambitioner og fascination af penge og de riges livsstil finder man hos den unge krigsveteran Jimmy i *Boardwalk*. Og på samme måde som i *Goodfellas*, der starter med det "ukronologiske" mord, kommer vi først tilbage i den samlede series kronologi i *Boardwalk* efter Jimmys og Al Capones forsøg på at røve et whiskylæs til Rothstein i New York tilbage til Nucky for at tækkes ham. Hvis det ikke blev opdaget, kunne han levere læsset tilbage til Nucky, og han kunne måske stige i graderne hos ham. Sådan skal det ikke gå. Derimod resulterer det i nedskydning af hele fire Rothstein-folk som følge af Capones nervøse reaktioner på et par rådyr, der pludselig passerer gerningsstedet. Scorsese starter således strukturelt på helt samme måde i filmen og tv-serien (en fortællestrategi og brug af voice-over, han flere steder tilskriver inspiration fra den franske nybølge, specielt Truffaut og Godard, se f.eks. Thompson 1995).

Jimmy har allerede diskuteret sin placering i Nuckys *gang* og ønsket om at stige i graderne. Jimmy er som sagt en arketypisk figur i gangstergenren: den fattige mands tiltrækning af det kriminelle miljø, som han ser som sin eneste vej ud af fattigdommen. Et karrierevalg, der også dukker op i New Jersey-drengen Bruce Springsteens sang "Atlantic City", hvori jegfortælleren siger til sin kæreste: "I'm tired of comin' out on the losin' end / So, honey, last night I met this guy and I'm gonna do a little favor for him." Jimmy har givetvis påbegyndt sin kriminelle løbebane ved at udføre "a little favor" for Nucky og har dermed igangsat en proces, han ikke magter at tilbagetrække, hvorfor Nucky da også kan få Jimmy til at gå hele vejen. Det sammenfattes i dialogudvekslingen, hvor Jimmy siger: "Nucky, all I want is an opportunity," og får svaret: "This is America, ain't it? Who the fuck's stopping you?!" Senere gør han Nucky opmærksom på, at han jo ikke er den samme, som før han meldte sig som amerikansk soldat i Første Verdenskrig. Kampene og myrderierne gjorde ham immun over for andres lidelser. Det rørte og rører ham ikke mere at slå ihjel. "I didn't care!" Den afstumpende skyttegravs- og nærkampserfaring gør ham dog samtidig nyttig nederst i bandernes hierarki, når konkurrenterne skal ryddes af vejen. Som krigsveteran har han desuden barske erfaringer, der trods alt gør ham i stand til at gennemskue Nuckys position og truende svagheder, så han kan tillade sig at

give ham et godt råd: "You can't be half a gangster, Nucky – not any more." Dvs. ikke både stå bag brud på spiritusforbud og myrderier og tro, at han kan fungere som en slags selvbestaltet socialt sikkerhedsnet for de lokale. Denne splittelse vil givetvis være et tilbagevendende tema i serien.

Atter gør Scorseses dobbelte fokusering straks detaljen og det lille individuelle liv til en del af en større helhed, nemlig hans kritiske billede på et USA, der kun på overfladen lever efter den ideologisk rigtige drøm, men som han kritiserer for i realiteten at underminere idealerne.

Godt begyndt, halvt serie-designet

Det starter allerede i den nævnte titelsekvens, det, som viser sig på flere planer at være et princip for iscenesættelsen af *Boardwalk Empire*. Denne åbnings udformning er i overensstemmelse med Scorseses omhu i hans etablering af seriens pilotafsnit som mønsterdannende for de følgende afsnit og hele opbygningen af dens univers (introsekvensen er produceret af makkerparret Karin Fong og Michelle Dougherty, men naturligvis godkendt af Scorsese og Winter). Som i Scorseses filmproduktion møder man en insisteren på nære eller mindre elementer og deres placering i kontekstens totalitet, både fortællermæssigt og i forhold til samfundsmæssige perspektiver. Ud over traditionel plotfabrikation lader Scorsese netop selve visualiseringen og fremhævelsen af detaljer tilsammen danne fiktionsuniversets helhed.

De første indstillinger viser Nucky stå helt nede ved vandkanten og kigge ud over Atlanterhavet, mens nærbilleder viser en række detaljer i hans fremtoning. Hans dyre, ekstravagante sko i flerfarvet kombination af læder og eksklusive jakkesæt udpeges, ligesom cigaretetui og lighter af guld, da han tænder en cigaret. Under det korte forløb skyller det skummende saltvand flere gange op over hans sko, og dønningerne flyder med flere og flere Canadian Old Rye Whisky-flasker, hvoraf nogle knuses mod pillerne, der bærer Atlantic Citys berømte boardwalk, altså strandpromenader og havnemoler. Imens skifter vejret mellem klar sol og lynende uvejr, der reflekteres i nærbilleder af Nuckys øjne (fig. 2).

Andre ville nok hurtigt redde det kostbare fodtøj op fra vand og whisky, men ikke Nucky. Han er noget særligt – og særligt rig, lærer man inden længe. Hans centrale position i serien understreges af tiltninger op ad hans figur og det afsluttende frøperspektiv op mod ham i modlys fra solnedgangen over byen. En dominerende figur, der, efter at vandet næsten ærbødigt har



Fig. 2. Nucky i brændingen ved Atlantic City. Uvejr og succes trækker sammen om ham. Foto: HBO Video.

trukket sig tilbage fra hans fornemme sko og efterladt dem totalt tørre og rene (!), vender ryggen til havet og går ind i den afrundende totalindstilling og op mod sit Boardwalk Kejserdømme, mens seriens titel eksponeres på himlen over boardwalk og solnedgang.

Introsenen adskiller sig stilistisk fra selve serieafsnittene med kraftigt æstetiserende virkemidler som stærkt kontrollerede billedkompositioner, ekstremt effektiv dynamik mellem nærbilleder af Nucky og den rumlige dybde bag ham, brændingens glidende skift mellem normalhastighed og slowmotion, modsat skyformationernes hurtige bevægelser i time lapse-optagelser. Samtidig er forløbet orkestreret i en rytmisk klipning, der sanseligt spiller frapperende flot sammen med musikken, der er hentet fra nummeret "Straight Up and Down" på albummet "Take It from the Man!" (1996) af det stil-eklektiske rockband The Brian Jonestown Massacre, der bl.a. er inspireret af 1960'er-rock, specielt af The Rolling Stones' tidlige produktion. I *Boardwalk*-sammenhæng er det meget forståeligt, at Scorsese har givet grønt lys for at bruge dette nummer, når man tænker på, at han netop er en stor tilhænger af The Rolling Stones og anden rock og pop fra 1950'erne og frem.¹

I forhold til seriens skildring af blodigt gangstervælde og forbudstid med mord, ulovlig sprut, sex og rivalisering om magt og penge i USA fra og med 1920, placerer titelsekvensen sig netop med sin brug af rockmusik og de

nævnte stiliseringer et helt andet sted end handlingens 1920'ere og den periodes musik, nemlig i fortællertidens selvbevidste tilbageblik på forbudstiden. Producere og instruktører markerer et ståsted, som midt i deres tydelige engagement tillige giver dem frihed til at fortælle med en vis distance, når de skal levendegøre både faktisk historie og mytologiseret periodestof. Titelsekvensen bliver en audiovisuelt konstrueret metafor, der samler elementer fra gangstergenre og -mytologi og viser os seriens hovedfigur: det korrupte magtmenneske og Atlantic City som et center for indsmugling, produktion og distribution af spiritus i forbudstidens USA. Flaskerne med det forbudte og fordærvende produkt skyller bogstavelig talt ind over kysten, hvor det bliver kilde til både rigdom og underholdning, lyst og død.

Historiens gangstere og fiktionens personer

Hovedfigurerne, man som seer følger dels i deres tilknytning til gangsterfraktionernes aktiviteter og rivaliseringer, dels i større eller mindre udstrækning i deres privatliv, er ud over Nucky og Jimmy de kvinder, der står dem nærmest: Margaret Schroeder (Kelly Macdonald), som Nucky gennem et meget kompliceret forløb får et forhold til, og Angela (Aleksa Palladino), Jimmys kone, som han har en søn med. Ud over jobbet i Nuckys organisation giver også hans traumer fra skyttegravene i Frankrig problemer i ægteskabet. Angela og sønnen bliver skræmt, når han skriger under sine natlige mareridt eller går i søvne og rusker hende voldsomt. Nuckys bror Eli er på hans nåde indsat som sherif i byen, og deres modstander på lovens side er Nelson Van Alden (Michael Shannon), en forbundsagent, der sammen med et korps af kolleger er sat til at bekæmpe spiritusfremstilling og -smugling. Disse figurer og andre i deres nærmeste omgivelser bliver sat over for en række af forbudstidens historiske, men samtidig, gennem beretninger og film, mytologiserede gangsterfigurer. Fra New York gælder det mobsters som Arnold Rothstein, Charles "Lucky" Luciano og Meyer Lansky, mens Big Jim Colosimo, Johnny Torrio og Al Capone udgør holdet fra Chicago. Det lokale og personlige i både top og bund af "the mob" kombineret med historiske fakta og gangsterfigurer og deres meritter giver Scorsese, Winter og deres hold mulighed for at skildre en gangsterperiodes start, så både historiske perspektiver og personlige omkostninger kommer på skærmen, og der samtidig pilles ved gangsterromantikken.

Levende tableauer

Det er bemærkelsesværdigt, hvordan lange passager allerede i pilotafsnittet fungerer som rene montageforløb. Således efter Jimmys og Al Capones forsøg på at røve Rothsteins whiskytransport i starten. Efter tekstskiltet "Tre dage før" får vi den første af disse klart definerbare sekvenser: Nucky taler til *Women's Temperance League* (Kvindernes Afholdsforening), Jimmy fungerer allerede her som hans chauffør, og de næste mange scener er en mosaik af præsentationer (Colosimo og de andre gangsterbossers ankomst, Margarets første møde med Nucky, Jimmy kører Margaret hjem, Nucky spadserer på *The Boardwalk*). Disse nedslag i miljøer og personoplevelser kan overordnet betragtes som korte eksemplifikationer af livet i Atlantic City under forbudstiden. Geografisk kan montagerne ydermere frit krydsklippe mellem Atlantic City, New York og Chicago. Fra den malerkunstoptagede Scorseses hånd kan de som afrundede enheder siges at fremstå som en slags *levende tableauer*, der efterhånden danner et kalejdoskopisk *panorama* af forbudstidens og den organiserede kriminalitets mange lokaliteter. Personskildringerne og anvendelsen af rum, de nævnte montageprincipper samt den filmisk orienterede billedæstetik og lysanvendelse bliver i det Scorseseinstruerede pilotafsnit fastlagt som basisstrukturer for serien som helhed.

Allerede i pilotafsnittet er dets forløb og montageprincipper altså komponeret, så hovedfigurerne og deres skæbner (som forgrunds- eller mere tilbagetrukne figurer) bliver led i den levende billedvævning, der udgør den samlede visualisering af Atlantic City og The Boardwalk som underholdningsmekka for menigmand og legeplads for gangstertyper og korrupte politikere i 1920'ernes USA. Efter starten med indsmugling og biltransport af whisky bliver figurerne, deres indbyrdes relationer samt organiseringen af gangsteraktiviteterne som den altafgørende indre logik i det lokale samfundsliv og dens tråde til højtplacerede nationale politikere smertefrit bragt på plads.

Periodefilm og tragiske helte

Efter Scorseses ofte gentagne ønske om at fortælle historier visuelt bliver både film og serie hans forvaltninger af en filmisk og genremæssig tradition for "Fortællingen om gangsterne", der ofte er historisk anlagte "periodefilm" og nu også "periodeserier". Dette betyder også, at inspirationen ofte findes i tidligere bidrag til genren. Inspiration til både gangsterfilm og

Boardwalk Empire, opfattet som refleksioner over samfundsopfattelse og -værdier, finder Scorsese naturligvis bl.a. i nogle af de første "forbudsfilm" som *The Public Enemy* (William A. Wellman 1931), *Little Caesar* (Mervyn LeRoy 1931) og *Scarface* (Howard Hawks & Richard Rossen 1932) samt, som nævnt, både Truffaut og Godard (f.eks. fortællestruktur og brug af voice-over, [*Jules og Jim*, Truffaut 1962]) og nyfortolkning af gangsterfilmen (*À bout de souffle*, Godard, 1960). Forsøget går ud på at udforske, hvad han kalder "the signs and meanings in a certain society" (i portrætserien *The Directors* fra Winstar/AFI, Emery 2000), dvs. personers psykologi, deres følelsesliv, som så at sige bliver "testet" op mod deres miljø i en bestemt periode. Som eksempel nævner han i samme portrætproduktion hovedpersonernes opstigning og tragiske fald i *Casino* (1995) med 1980'ernes Las Vegas som "scene" og med "Vegas representing America at the time." Hvad sker der, når "tidsånden" er præget af "the idea of *no limits*," spørger han. Scorsese ser i interviewet tilbage på 1980'erne som en tid, hvor der netop ikke var grænser for grådigheden. Man kunne gøre og tage, hvad man ville: penge, stoffer, druk, kvinder, "In the eighties in America there were no limits!" Ført over på et samfundsperspektiv berøvede pengeomænd og stratenrøvere ifølge ham samfundet dets værdier, men gav aldrig landet og samfundet noget tilbage: "They just took the money and ran! And it was the same thing these people [filmens gangstertyper, red.] were doing. So how can you look and condemn them? At least they were honest about it" (fig. 3). Dette er et billede af gangstervæsen og amerikansk samfund, som direkte afspejler sig i Scorseses og Winters serie som et nyt skud på denne genrestamme.



Fig. 3. Scorsese om virkelighedens uansvarlige skurke sammenlignet med nogle af gangsterskikkelserne i hans produktioner: "They just took the money and ran! And it was the same thing these people were doing. So how can you look and condemn them? At least they were honest about it." Foto: HBO Video.

Hverken i *Casino* eller de andre film går det hovedpersonerne specielt godt. Man kan spørge sig selv, om det mon kommer til at gå figurerne i *Boardwalk Empire* meget bedre? Tom Powers (James Cagney), den selvskabte gangsterboss, ender i *The Public Enemy* med at blive pløkket ned i plaskende regnvejr og ende i rendestenen. "I ain't so tough," når ham lige at erkende før "The End". Også smågangsteren Michel i en anden af Scorseses yndlingsreferencer, nemlig Godards *À bout de souffle* (1960), ender med at blive skudt ned på gaden i Paris. En anden "thug", det går galt for på omtrent samme måde, er Johnny Boy i Scorseses egen *Mean Streets* (1973). Han bliver skudt og snubler alvorligt såret om på gaden i en afkrog af Brooklyn. Skuddet bliver affyret af en anden undermåler, Jimmy Shorts, i skikkelse af instruktøren himself. Den tragiske skæbne kan også sammenlignes med Henrys erkendelse i slutningen af *Goodfellas*. I stedet for at leve fedt med "riches" i stedet for "rags" ender han med at sige om sig selv: "I'm an average nobody." Jimmy er tydeligt i familie med disse skæbner i de nævnte film. Komplexiteten og modsætningerne i gangstergenren og i den forbindelse det amerikanske samfunds opfattelse af det lykkelige liv og gangsteren som fænomen har Robert Warshow skrevet et aldeles fremragende essay om: "The gangster as tragic hero" (Warshow 2009 [1962, 2001]).

Man kan ikke se *Boardwalk Empire* uden at tænke på HBO's tidligere mastodont af en gangsterserie *The Sopranos*, og de to serier har da også en række fællestræk, hvor fremstillingen af de to gangsterbosser er blandt de mere markante. Som i tilfældet Tony Soprano (James Gandolfini) er også Enoch "Nucky" Thompson en kompleks karakter, der tegnes med nuancer og stor psykologisk spændvidde. Især aspekter vedrørende den mandlige identitet synes at være et fælles motiv i flere, nyere tv-serier. Tænk blot på reklamemanden Don Drapers (Jon Hamm) storhed og fald i *Mad Men* (2007-) eller Tony Sopranos skrupler og udfordringer som gangsterboss og familiefar.

Nucky er som korrump økonomisk chef i Atlantic City i toppen af hierarkiet. Alle leverer ydelser til Nucky, der til gengæld lover at beskytte dem. Han har naturligvis folk ansat til at gøre den mest beskidte del af arbejdet, men træder også gerne selv i karakter som voldsmand, når situationen byder sig. Men Nuckys privatliv er en speget affære. Han bor til leje på den øverste etage af det fashionable hotel Ritz Carlton, hvor han primært residerer med sin assistent, den tyske immigrant Eddie Kessler (Anthony Laciura), og den altid liderlige elskerinde Lucy Danziger (Paz de la Huerta). Nucky synes dog

alt andet end lykkelig i sit liv som gangster. Han plages af ensomme stunder og eksistentielle betænkeligheder. Ensomheden visualiseres bl.a. i brede tableaux, hvor kun Nucky figurerer i billedet.

Forholdet til den voldelige far er dybt problematisk og eskalerer på tragisk vis, da Nucky i vrede nedbrænder sit barndomshjem i syvende afsnit. Selv fik han aldrig stabet en familie på benene. Han mistede sin hustru til tuberkulose og fik aldrig nogen børn. Barnløsheden er et tilbagevendende tema i serien og bliver et dybt sår i Nuckys psyke. Det bliver bl.a. tydeligt i en montage fra Atlantic City Boardwalk, hvor Nucky i shot-reverse-shot vedmodigt kigger ind ad vinduerne hos en kuvøseklunik (fig. 4). Han synes, som vi tidligere har påpeget, splittet i sit dobbeltliv som korrupt gangster og uadtil ærlig og troværdig politiker. Han kan gå direkte fra en tale i Kvindernes Afholdsforening til en våd fest blandt byens andre korrupte politikere. Formæssigt ses denne splittelse visualiseret gentagne gange i tidsmæssigt simultane scener, hvor lyden fra én scene fastholdes i en eller flere andre. Eksempelvis optræder lyden fra et comedyshow, som Nucky overværer, også i to scener med henholdsvis FBI-agenter og Nuckys håndlangere, hvad der netop tydeliggør, at denne kriminelle handlingstråd forløber ubrudt, samtidig med at Nucky lever sit private, fornøjelige liv. Indimellem drages Nucky af et mere ærligt hverdagsliv, kropsliggjort af hans fascination af – eller forelskelse i – den bundsolide irske immigrant Margaret. Deres forhold gennemgår store omskifteligheder, og hen mod første sæsons afslutning er det fortsat uklart, hvad de to egentlig skal bruge hinanden til.



Fig. 4. Nucky Thompson er plaget af ensomme, eksistentielle stunder, hvor han som her skuer ind til en kuvøseklunik tænker på de børn, han ikke fik med sin nu afdøde hustru. Foto: HBO Video.

Udtryk bliver til

Tilblivelsen eller konstruktionen af det moderne USA er som nævnt tidligere et af seriens fundamentale temaer, hvilket bl.a. også kan aflæses i seriens

sprogbrug. Immigrantgrupperne har hver deres accent og jargon, som differentierer dem i forhold til hinanden. Ud over denne sproglige gruppering er man som seer vidne til dannelsen af et fælles sprog, som man kunne kalde moderne amerikansk, men som måske snarere er et gangstersprog – eller mere præcist tv-gangstersprog, da vi ofte har at gøre med undfangelsen af vulgære udtryk. I seriens andet afsnit finder vi Jimmy i seng med sin hustru. Da hun har menstruation, har hun ikke lyst til et samleje, hvortil Jimmy foreslår, at hun måske kan gøre noget, han har hørt om, at man gør i Frankrig i disse år. Efter lidt snak frem og tilbage bliver de enige om, at hustruen måske kan bruge sin mund "dernede", for ord som oralsex, endsiges "blow-job", er ikke en forankret del af vokabularet endnu. Et andet eksempel finder vi i afsnit tre, hvor Nucky ses i forhandling om en forretningsmulighed med den sorte gangsterleder Chalky White (blændende spillet af Michael K. Williams, som mange sikkert husker fra *The Wire* [2002-2008]), der gør brug af ordet "motherfucker". Efter forhandlingerne er afsluttet, hører man Nucky spørge sin tyske immigrantassistent: "What does motherfucker mean?" – hvortil assistenten svarer: "I suppose it's a Schwartzer-Word."

Det besværlige gangsterliv

Den slags kommunikative udfordringer er med til at give *Boardwalk Empire* en realistisk forankring, der suppleres af scener, der ellers er gangstertraditionen forholdsvis fremmed. Det er scener, der viser besværlighederne ved situationer, vi ellers som seere af gangsterfilm har for vane at finde enkle. Tag f.eks. scenen i tredje afsnit, hvor Nuckys bror, sheriffen Eli (Shea Whigham), skal kvæle et vidne, der helst skal gøres tavs. Eli besøger vidnet på hospitalet og finder straks en pude, så han kan påbegynde kvælingen. Vidnet kæmper dog godt imod, og det er åbenbart ikke så let og så hurtigt at kvæle en mand med en pude, som vi normalt belæres om i gangstergenren. Flere eksempler på denne slags scener, ofte af mere komisk art, finder vi bl.a. i første afsnit, hvor såvel den tyske assistent som Nucky forgæves og yderst kluntet forsøger at sparke døren ind til Nuckys badeværelse, hvor elskerinden har låst sig inde i vrede. Eller tidligere i samme afsnit, hvor to FBI-agenter, der er ansat til at håndhæve spiritusforbuddet, forsøger at blive kloge på, hvem de forskellige medlemmer af gangsterfamilierne i Atlantic City, New York og Chicago er. Den ældre, garvede agent Nelson van Alden har styr på sine ting, men det kan ikke siges om den unge, forvirrede assistent, der roder rundt i navne og udseende. Scenen påviser på sikkert rea-

listisk vis, hvor vanskeligt politiarbejde kan være, samtidig med at scenen fungerer som en elegant introduktion og benævnelse af karaktererne, så seeren i stuen også bedre kan følge med.

Indtrykket af realisme skyldes hyppigere form end indhold, vil mange måske hævde. Men i *Boardwalk Empire* kan det diskuteres, om det omvendte er tilfældet. Det sikkert vanvittigt dyre *production design* (pilotafsnittet har alene kostet lige i underkanten af 20 millioner dollars), der er sat i verden for at genskabe 1920'ernes Atlantic City, kan stedvist frarøve serien sin realisme og give en stemning af kulisse og kunstig artefakt. Særligt totalbillederne af promenaden i Atlantic City kan for nogle seere give indtrykket af facade frem for levet liv. En del af disse totalbilleder har været delvist computergenererede, hvilket nok er en del af forklaringen på det lidt kunstige look. På den anden side var The Boardwalk omkring 1920 naturligvis nybygget og skulle netop fungere som en poleret og øjenblændende facade for alskens tivoliseret gøgl og det, der var værre. Det kunstige udtryk kan derfor siges at have dels en historisk forklaring samt en symbolsk hensigt, der skal iscenesætte The Boardwalk som stedet, hvor den polerede overfalde dyrkes, alt imens skyggelivet bag er desto mere rabiat.

De brølende - og liderlige - 1920'ere

Til trods for det indimellem noget kunstige *production design* fremmaler *Boardwalk Empire* et inspirerende og anderledes tidsbillede af 1920'ernes USA. Mens en anden HBO-serie, nemlig den yderst seværdige westernføljeton *Deadwood* (2004-2006), lykkedes med at nytænke billedet af det vilde vesten og gøre både by og figurer beskidte og bandende, lykkes *Boardwalk Empire* med at tegne 1920'erne som en treenighed af elegance, korrupsion og hidsig seksualitet. Sjældent – om nogensinde – har 1920'erne været så sexede at skue (fig. 5). Især Nuckys elskerinde Lucy Danziger må lægge krop til mange vovede scener, men også den mere blufærdige Margaret Schroeder og endda en af New York-mafiaens håndlangere fremviser sin krop fra top til tå. Det er ellers ikke just sædvanligt at se blottede mandlige kønsorganer i amerikanske tv-serier. Antydningens kunst ligger ikke *Boardwalk* på sinde; snarere vil serien vise, hvilke brændende, promiskuøse og bundliderlige køn der gemte sig bag 1920'ernes mange tekstillaag.

Også i sin ekspressive brug af vold lægger serien sig op ad traditionen for transgressivitet i nyere tv-serier, som Henrik Højer og Andreas Halskov har påpeget (Halskov & Højer 2009, se også indledningskapitlet til denne



Fig. 5. *Boardwalk Empire* tegner på vellykket vis 1920'erne som en treenighed af elegance, korrupsion og hidsig seksualitet. Sjældent - om nogensinde - har 1920'erne været så sexede at skue. Her er det Nuckys elskerinde Lucy Danziger (Paz de la Huerta), der lægger krop og køn til. Foto: HBO Video.

bog). I *Boardwalk Empire* melder volden sig pludseligt og markant, som når Chicagobossen Big Jim Colosimo under en rolig seance, hvor han lytter til smægtende italiensk skønsang på grammofonen, får sin hjernemasse splattet ud over skærmen, eller når den koldsindige, nærmest gammeltestamentlige FBI-agent Van Alden drejer sin hånd rundt i et åbent kødsår på et vidne, som gerne skulle nå at tale, inden han dør. At agenten bruger sådanne stærkt kritisable metoder, er med til at nedbryde skellet mellem de kriminelle og lovens håndhævere, men samtidig føjer det nuancer til seriens karakterer. Yderligere dimensioner flettes ind ved at udruste flere karakterer med diverse problemer, som når håndlangeren Lucky Luciano viser sig at lide af rejsningsproblemer, eller når den førnævnte FBI-agent udviser masochistiske tendenser, der udmønter sig i brutalt selvpineri, hvor han pisker sig til blods på egen ryg. Disse masochistiske træk bliver senere i serien på kløgtig vis koblet sammen med en række psykologiske og familiemæssige forklaringsmuligheder, der nuancerer baggrunden for Van Aldens bestialske opklaringsmetoder og selvpineri.

Det kritiske blik

Seriens første sæson slutter i tolvte afsnit på valgaftenen, hvor Warren G.

Harding vælges som præsident, og folk fra valgfesten vælter ud på The Boardwalk. Men i modsætning til seriens start er det nu Jimmy, der i mørket ensom og mediterende vandrer ned til strandkanten, mens Nucky og Margaret med hinanden under armen som et andet ægtepar nøjes med at gå hen og stille sig op ad promenadedækkets ræling. Da de vender blikkene væk fra hinanden, ser de begge tomt og utrygt ud over havet. Kameraet løftes i en kranbevægelse op over dem og rettes fra dunkelheden mod de strålende oplyste facader på The Boardwalks underholdningstempler. Og mens første sæsons sidste afsnit slutter, og lyden af havet kan minde om fjern torden, får vi en sidste sang. "Did you ever wonder [...] why we're here, and what this life is all about? [...] All we seem to know, is we're born, we live a while, and then we die."

Noget atypisk for gangstergenren rummer *Boardwalk Empire* både stille og decideret melankolske scener (f.eks. i slutningen af elvte afsnit og begyndelsen af tolvte): Nucky spadserer en aften på The Boardwalk og går ind til en spåkone, mens en gademusikant med tromme på ryggen og tamburin om anklen spiller en sørgmodig melodi på klarinet. Mens kameraet bevæger sig op fra det dunkle rum til lysudsmykning og strålende reklamer, toner den afsluttende sang frem: "I've been so melancholy." Og hjemme hos Jimmy, hans kone Angela og deres lille søn fortæller Angela som nævnt, at hun og drengen faktisk bliver bange for ham, når han i sine mareridt råber (på tysk!) i søvne og kan blive voldsom over for dem, når han går i søvne (fig. 6). I den dunkle stue har de en hviskende samtale, og scenen bringes helt ned i tempo og stille intimitet, mens Jimmy taler om sønnen.



Fig. 6. Tyst melankoli nederst i gangsterhierarkiet. Angela og Jimmy taler om hendes og deres søns angst for ham, når han under sine krigsmareridt risikerer at blive voldelig over for dem. Foto: HBO Video.

Det er således ikke specielt opløftende at være hverken stor eller lille gangster i det serieunivers, som Winter og Scorsese opruller. De er bestemt ikke helte, endsize glorificerede, derimod sigter instruktion og iscenesættelse

og hele Scorseses visualiseringsindsats på ikke at undskylde deres handlinger, men udgør forsøg på at *forklare* figurernes reaktioner og psykologi i relation til lokalt og nationalt miljø og ideologi. Og i det perspektiv undgår den amerikanske selvopfattelse i form af "the american way of life" og "the american dream" ikke Scorseses kritiske blik. Det samme gælder den paradoksale fascination og mediemytologisering af gangstere og forbrydelse, alt imens man slår korsets tegn for sig og moraliserer på lovens og normativitetens vegne.

Denne diskussion og forsøgene på at bearbejde de mere dunkle sider af historien er et tilsyneladende udtømmeligt reservoir af stof til film- og tv-fiktioner. Og på baggrund af kildematerialet til *Boardwalk Empire* svarer Terence Winter, på spørgsmål om, hvorvidt serien kan fortsætte i flere sæsoner, at han da håber på flere *årtier*. Stoffet har både megen bredde (det episke, panoramaet) og meget specifikke elementer (tableauer med personskildringer og enkeltbegivenheder). Potentialer er der, som i andre nyere serier, til nærmest uendelige panoramiske skildringer, hvor publikum ikke nødvendigvis skal spændes op til at efterlyse episodeløsninger eller spejle efter konstrueret lukning af en storladet helhed, men kan lade sig fortælle en knopskydende beretning og følge den med uforstyrret nysgerrighed.

Litteratur

- Bordwell, David & Kristin Thompson (2003): *Film History. An Introduction*, 2. udg. New York: McGraw-Hill.
- Cristie, Ian & David Thompson (2003 [1989, 1996]): *Scorsese on Scorsese*. London: Faber and Faber.
- Emery, Robert J. (2000): "Martin Scorsese". Dvd i portrætserien *The Directors*. American Film Institute/Medie Entertainment.
- Graham-Dixon, Andrew: Samtale med Martin Scorsese, *The Culture Show*. www.youtube.com/watch?v=idvCtOfu8eg (besøgt 19.10.2011)
- Johnson, Nelson (2002): *Boardwalk Empire: The Birth, High Times and Corruption of Atlantic City*. Medford, N.J.: Plexus Publishing.
- Halskov, Andreas (2010): "Mean Beats – Scorsese og det moderne *rock score*", *16:9* #39 (november). www.16-9.dk/2010-11/side07_anatomi.htm (besøgt 19.10.2011)
- Halskov, Andreas & Henrik Højer (2009): "It's not TV", *16:9* #35 (september). Online:
- Hampton, Howard (2004): "Everybody Knows This Is Nowhere: The Uneasy Ride of Hollywood and Rock", in Thomas Elsaesser et al. (red.), *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press: 249-266.
- Kau, Edvin Vestergaard (2009): "Nye blikke - bløde hatte og flade sko. Om Jean-Luc Godards *À bout de souffle*", *Kosmorama* #243: 37-48.
- Kau, Edvin Vestergaard (2010): "Psycho Noir - den indre verden i den ydre", *16:9* #39 (november). www.16-9.dk/2010-11/side05_feature2.htm (besøgt 28.10.2011)

- Kolker, Robert (2000 [1980, 1988]): "Expressions of the Streets" *A Cinema of Loneliness*. Oxford: Oxford University Press: 175-246.
- Kjørup, Søren (1972): "3 klassiske gangsterfilm og deres baggrund", *Kosmorama* #115/116.
- McArthur, Colin (1972): *Underworld USA*. Secker & Warburg, London.
- Okrent, Daniel (2010): *Last Call: The Rise and Fall of Prohibition*. New York: Scribner.
- Radish, Christina (2010): "Martin Scorsese og Terence Winter Interview: *Boardwalk Empire*", Collider.com (14.09.2010). collider.com/boardwalk-empire-interview-martin-scorsese-terence-winter/47446/ (besøgt 19.10.2011)
- Rafter, Nicole (2006): *Shots in the Mirror. Crimefilms and Society*, 2. udg. Oxford: Oxford University Press.
- Warshow, Robert (2009 [1962, 2001]): "The gangster as tragic hero", in *The Immediate Experience*. Boston: Harvard University Press, 2001. Genoptrykt i Leo Braudy & Marshall Cohen (red.), *Film Theory & Criticism*, 7. udg. New York: Oxford University Press.
- Woods, Paul A. (red.) (2005): *Scorsese. A Journey Through The American Psyche*. London: Plexus Publishing Limited.

Noter

1. For mere litteratur om Scorseses anvendelse af The Rolling Stones-numre og anden populærmusik, se f.eks. Hampton (2004), Halskov (2010) og Christie & Thompson (2003 [1989, 1996]). Allerede i *Mean Streets* brugte han Stones' "Jumpin' Jack Flash" og "Tell Me" som underlægningsmusik, ligesom "Please Mr. Postman" (The Marvelettes) og "Be My Baby" (The Ronettes) dukker op i den. *Goodfellas* er også fyldt med periodekarakteristisk musik som f.eks. "Sunshine of Your Love" (Cream), "Layla" (Derek and the Dominos/Eric Clapton), "Then He Kissed Me" (The Crystals) og "Leader of the Pack" (The Shangri-Las). Scorsese har desuden lavet bl.a. disse dokumentarfilm: *The Last Waltz* (om The Band, 1978), *No Direction Home* (om Bob Dylan, 2005), *Shine a Light* (om The Rolling Stones, 2008) og *Living in the Material World* (om George Harrison, 2011).