

The Sopranos: tv-guld og gangsterarv

Af ANNE HAMMERICH GRAVERSEN

Særdeles væsentlig for etableringen af HBO's brand som ikke helt almindeligt tv står andet skud på Original Programming-stammen, *The Sopranos* (1999-2007). Serien er en æstetisk, tematisk og psykologisk sværvægter med stort rum for fortolkning, ligesom den svulmer af udpenslet vold og potent sex. *The Sopranos*, der er skabt af tv-veteranen David Chase, sammenfører det bedste fra både film- og tv-traditionen: Visuelt har den mest til fælles med filmæstetik, idet billederne er bemærkelsesværdige i deres elegante og farvemættede ekspressivitet, ligesom indstillingerne spænder over en bred palet af vinkler og kameragange. Men *The Sopranos* er også tv og ikke bare vist på tv, til trods for HBO's paradoksale parole "It's not TV. It's HBO". Over seks sæsoner benytter serien sig på fineste vis af tv-mediets serielle format til at fortælle og udvikle et persongalleri og en historie, hvis kompleksitet ingen film (principielt) ville kunne rumme.

Film- og tv-traditionen får tillige et mere bogstaveligt udtryk i *The Sopranos*, idet serien på flere niveauer er spækket med referencer til tidligere værker inden for såvel fin- som populærkulturen. De tre vægtigste inspirationskilder er gangstergenren i almindelighed og i særdeleshed to af dens moderne filmklassikere: Francis Ford Coppolas *Godfather*-trilogi (1972, 1974, 1990) og Martin Scorseses *GoodFellas* (1990). Gang på gang saluterer filmene så massivt, at seerens forståelse af *The Sopranos* bliver nuanceret og udvidet af kendskabet til disse præeksisterende værker. Dette kapitel vil behandle denne gangsterarv i *The Sopranos* efter en introduktion til seriens univers og tilblivelse.

The best is over

The Sopranos er et portræt af den midaldrende Tony Soprano (James Gandolfini) og hans relationer til sin familie, både den med lille og stort F. Sammen med hustruen Carmela (Edie Falco) og deres to børn, Meadow (Jamie Lynn-Sigler) og AJ (Robert Iler), bebor Anthony en luksusvilla i New Jersey, og han krydrer sin tilværelse med en palet af smukke elskerinder. Officielt er Tony konsulent i affaldsbranchen, men folk på den rette side af loven vil måske snarere mene, at det er Tony og hans folk, der er affaldet. Tony er nemlig højtstående capo i og senere don for en italiensk-amerikansk ma-

fiafamilie, hvis medlemmer er blodbeslægtede – biologisk eller kriminelt. Hverdagen i organiseret kriminalitet indebærer alt fra afpresning, vold, interne magtkampe, FBI-frygt, bestialske mord til dollars i stride strømme. "Kontoret" udgøres af bl.a. en slagterforretning og baren *Bada Bing!*, hvor letpåkledte dansepiger smyger sig om stripperstængerne. I et gangsterperspektiv lyder det jo meget godt, men noget er imidlertid ikke helt, som det skal være.

Fortællingen tager sit afsæt, da Tony falder om som konsekvens af et angstanfald og derfor henvises til psykiateren dr. Jennifer Melfi (Lorraine Bracco) (fig. 1). Tony, der til daglig færdes i et hypermaskulint miljø, hvor de fleste følelser er tabu, har et særdeles ambivalent forhold til behandlingen, men bliver serien igennem alligevel ved med at vende tilbage til dr. Melfis konsultation. Der er ingen voice-over i *The Sopranos*, men terapi-samtalerne udfylder ofte en lignende funktion, idet de kommenterer seriens handling, før, mens og efter den udspiller sig. Under den første konsultation forsøger Tony således at forklare dr. Melfi, hvad han bakser med: "But lately I'm getting the feeling that I came in at the end. The best is over" (I:1). Det ekspliciteres ikke, hvad Tony mener, så seeren må selv forsøge at afgøre, om der sigtes til en midtvejskrise, til tabet af de italienske rødder, til tomhed til trods for materiel overflod, til mafiaens deroute, til familiens stille forvitring eller til den amerikanske drøms fejlslag.



Fig. 1. Forholdet mellem Tony og dr. Melfi er polyvalent – ærlighed og løgne blandes med afsky og begær. Foto: Warner Bros.

Tony ved det næppe heller, men *The Sopranos* portrætterer en mand, der tumler med det hele, ligesom Tonys særdeles komplicerede relation til sin moder Livia (Nancy Marchand) ikke skal underkendes som årsag til den psykiske ustabilitet. Til trods for at dr. Melfi mere end insinuerer, at moderens rolle er afgørende, er Livia så hellig for Tony, at erkendelsen først rammer ham, da han erfarer, at hun har konspireret med Uncle Junior (Dominic Chi-

anese) om at likvidere ham. I seriens allerførste indstilling har Chase imidlertid visuelt gjort seeren opmærksom på den intrikate relation til moderen såvel som til de øvrige kvinder i Tonys liv: Tonys ludende skikkelse i dr. Melfis venteværelse ses indrammet af og, om man vil, fanget mellem benene på en kvindestatue. Problematikken understreges yderligere af, at han mistroisk skæver opad mod kvindeskødet. Tony er på mange måder ganske unik, men elimineres gangstertematikken, er Tony samtidig en meget genkendelig figur, der har svært ved at finde en genuin glæde ved sit liv. Det er imidlertid ikke kun et dystert og depressivt billede, der tegnes af Tony – gangsteren på lykkepiller. Portrættet er fyldt med lun humor og sympati, hvorfor man ikke kan lade være med at holde af denne slyngel til trods for hans ugerninger. Gandolfini inkarnerer i kraft af sin bastante fysik og sit skælm-ske smil denne farlige dobbelthed mellem gemytlig bamsefar og koldblodig dræbermaskine.

Dramaet om dramaet

HBO er ikke blot utroligt dygtig til at producere fortællinger af højeste kvalitet til tv-skærmen, men også til at vinkle historien om disse fortællingers tilblivelse, så de fremstår som rene dramaer. Historien om successerien *The Sopranos'* genese er, som det fremgår af HBO's egen udgivelse *The Sopranos – the Complete Book*, ingen undtagelse. Den tager sin begyndelse i midten af 1990'erne, hvor Chase tilfældigt blev spurgt, om han kunne tænke sig at producere tv-udgaven af *The Godfather*. Chase afviste kategorisk ideen, men forespørgslen vakte en gammel ide om en New Jersey-mafioso i psykologisk behandling til live igen, og *The Sopranos* begyndte at tage form. Chase, der på det tidspunkt havde en lang tv-karriere bag sig som både manuskriptforfatter, instruktør og producent på serier som *The Rockford Files* (NBC, 1974-1980) og *Northern Exposure* (CBS, 1990-1995), var egentlig grundigt træt af at lave indhold til det tv-medie, som han slet ikke kunne fordrage, og han drømte i stedet om en filmkarriere.

Alligevel forsøgte han at sælge sin ide om en ny tv-serie til en række amerikanske tv-netværk, men det tætteste han kom interesse var, da Fox bestilte et pilotmanuskript og aldrig lod høre fra sig efter modtagelsen af dette. Chase mødtes nu med HBO, der var på udkig efter serier til Original Programming-strategien, men også her mødte han skepsis. Ifølge Carolyn Strauss, daværende vicedirektør for Original Programming, var man på HBO ikke i tvivl om materialets kvalitet, men derimod om dets potentiale som

publikumssucces, da man var bange for, at seerne ikke ville kunne identificere sig med en protagonist som Tony. Mens HBO holdt tænkepause, forsøgte Chase at forhale kontraktindgåelsen på et andet tv-job, han var blevet tilbudt, men til sidst kunne det ikke udsættes længere. Få timer inden Chase skulle have underskrevet kontrakten, ringede HBO imidlertid og gav tilsagn om at ville gå videre med *The Sopranos*. Pilotafsnittet lå færdigt sidst i 1997, men Chase var skeptisk i forhold til fremtidsudsigterne for serien og skal angiveligt have sagt: "You guys are great. Unfortunately no one is ever going to see this thing" til holdet omkring *The Sopranos*-piloten. Der gik da også endnu et år, inden der blev givet grønt lys til, at resten af seriens første sæson kunne skydes.

Dramaet i HBO's fortælling om *The Sopranos* er til at få øje på: Projektet har mødt alskens obstruktioner og har flere gange været ved at kuldsejle, hvorfor det må betragtes som et mindre mirakel, at serien alligevel nåede de amerikanske stuer i januar 1999. Man kan imidlertid diskutere, hvorvidt *The Sopranos* var så betænkelig en satsning, som HBO gerne vil have os til at tro, uagtet at der naturligvis altid er en vis usikkerhed forbundet med lanceringen af en ny dramaserie. Først og fremmest var Chase heller ikke inden *The Sopranos* hr. "Hvem som helst". Gennem en lang karriere havde han bevist sin tæft for tv-produktion og havde flere prestigefyldte priser på cv'et. Ligeledes har gangsterfortællingen gennem størstedelen af filmhistorien været en højtskattet genre, omend der er en vis ræson i HBO's bekymring, hvad identifikationen angår, idet seeren i tv-serien skal være mange flere timer i selskab med slynglen end i filmen, hvilket fordrer en mere venskabelig relation mellem karakter og seer. Endelig må man formode, at screeningen af pilotafsnittet for et testpublikum har indikeret seriens succespotentiale. HBO kan imidlertid bruge iscenesættelsen af historien til at brande sig selv som den modige og visionære aktør, der tør producere det, de andre ikke gør. Eventyret om *The Sopranos* benyttes således til at adskille HBO fra de øvrige tv-udbydere, hvorved pointen "It's not TV. It's HBO" understreges.

Uanset om det har været forventet eller ej, har *The Sopranos* været en enorm succes for HBO samt for Chase, der med den ramte karrierens absolutte højdepunkt. Serien genererede stor popularitet og slog alle seertalsrekorder for serier på *premium cable*, idet den igennem sine seks sæsoner mere end fordoblede seertallet, således at den de sidste år gennemsnitligt havde i nærheden af ti millioner seere. Seriens sidste afsnit, "Made in

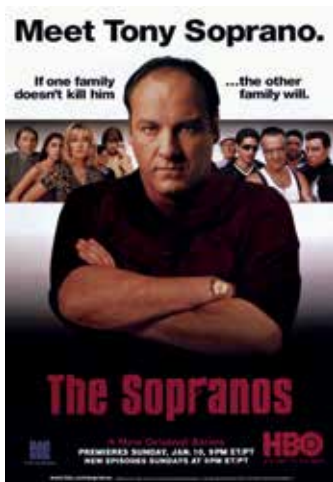


Fig. 2. Plakaten fra første sæson af *The Sopranos*, mens Tony og hans verden endnu behøvede introduktion. Foto: Warner Bros.

America”, der er blevet berømt for at antyde et fatalt endeligt for Tony og derefter brat at slutte i sort skærm uden forløsning, lod hele 11,9 millioner amerikanere sidde overrumpede og måbende tilbage, inden rulleteksterne gled over skærmen (fig. 2-3). Populær fra første færd har serien også været hos kritikerne, der har prist den som slet og ret værende et mesterstykke – et forrygende bud på den store samtidsfortælling. Serien har tillige vundet et hav af priser, bl.a. to Peabody Awards, fem Golden Globes og 21 Emmyer. Det ultimative, kulturelle kvalitetsstempel opnåede *The Sopranos*, da MoMA, New Yorks prestigefyldte museum for moderne kunst, indkøbte seriens første to sæsoner til sin faste samling. HBO havde med andre ord ikke behøvet at bekymre sig, og Fox må sidde tilbage med nogenlunde samme ærgerlige fornemmelse som Decca Records, der i sin tid sagde nej til The Beatles.



Fig. 3. Jukeboksen spiller "Don't Stop Believin'", da familien Soprano i sidste scene mødes til en uvis skæbne. Foto: Warner Bros.

Tabt uskyld

Chase var som barn dybt fascineret af gangsterfilm – særligt William A. Wellmans film *The Public Enemy* (1931) initierede hans interesse for genren. *The Sopranos* står da også i selvbevidst gæld til mange af gangstergenrens tidligere værker, og de inkorporeres i serien på alle tænkelige niveauer: Man ser dem, taler om dem og genopfører deres berømte scener, ligesom de er indlejret i seriens æstetiske udtryk ved hjælp af bl.a. indklippede billedstumper og parafraseringer. Det er for omfattende her at give sig i kast med den samlede gangsterarv i *The Sopranos*, men det er nødvendigt at fremhæve de to mest nærværende – og muligvis også mest kendte – forgængere: *Godfather*-trilogien og *GoodFellas*.

Redaktøren af *The Aurum Film Encyclopedia. Gangsters*, Phil Hardy, skriver i indledningen til samme, at gangsteren som figur er relativt letgenkendelig, men at gangstergenren er en sværere størrelse at få endeligt greb om. Gangstergenren kan således ikke udelukkende defineres på baggrund af hverken protagonistens erhverv eller den særlige mise en scène, der typisk associeres med universet, såsom store biler med tonede ruder, håndvåben i jakkesættets fløje og storbyens nattescene. Martha P. Nochimson og Jack Shadoian indkredser begge genrens kerne bag dens dekor. Her finder man en fortælling, der opererer anderledes end i de fleste andre genrer: Ikke blot har den gangsteren som protagonist, den lader ligeledes ham og hans kumpaner være fikspunkt for seerens engagement og empati i konflikt med gængse identifikationsappeller, hvor protagonisten i kraft af entydigt sympatiske kvaliteter gør sig fortjent til seerens engagement (Raskin 2011). Handlingen folder sig primært ud i det sociale hierarki, der kendetegner organiseret kriminalitet, og det er essentielt for gangsterens forståelse af sig selv og for seerens forståelse af ham – individet er underordnet en kollektiv orden og må handle i overensstemmelse med dette. Qua sin placering på kanten af samfundet udgør gangsteren og hans univers en position at kommentere og kritisere dette fra. Robert Warshow peger i sit essay "The Gangster as Tragic Hero" på gangstergenren som en særlig amerikansk genre, der tillader sine seere at beskæftige sig med den side af dem selv, et perverst alter ego, der sværmer for noget mørkere og mere brutalt end den amerikanske optimisme. Oprøret er en fantasi, og genrens paradoks er, at publikum mod slutningen afsværges identifikationen med gangsteren og i stedet nyder, at retfærdigheden sker fyldest, når gangsteren uvægerligt straffes med frihedsberøvelse eller døden.

Hvorvidt Tony faktisk straffes for sine ugerninger i *The Sopranos'* sidste afsnit, står som tidligere nævnt hen i det uvisse, men uagtet stiller serien skarpt på den tabte uskyld i det amerikanske samfund. Den amerikanske drøm om mulighedernes land, der i et par århundreder lokkede immigranter til, lever for så vidt endnu, men det er en negeret og perverteret udgave præget af vold, korrupsion og hykleri. Tony og hans mafiavenner lever et materielt rigt liv, men det er ikke et frit og selvvalgt liv. Familiære omstændigheder har påtvunget dem gangsterlivet, og de har ikke set sig i stand til – og måske heller ikke ønsket – at bryde den sociale arv. Samtidig er det et liv på kanten med evig frygt for, at det hele med et skud, en anholdelse eller en snor om halsen forsvinder. Det er således ikke kun den amerikanske uskyld, som er i forfald, men også dens vrangbillede. Mafiaen er ikke (længere) en mytologisk verden, hvor succes og glamour er en selvfølge; det er beskidt arbejde, hvor fejltrin betales med friheden eller livet (fig. 4-5).

En institution, *The Sopranos* særligt forvrænger og udstiller, er kernefamilien. Næsten halvdelen af serien foregår i det sopranske hjem, hvor Tonys ægteskab ikke er ren idyl, og hvor der er konflikter med børnene. Tony taler så godt som aldrig forretning med Carmela, der alligevel er bevidst om, hvorfra deres velstand stammer, ligesom hun kender til Tonys udenoms-



Fig. 4. Endnu en dag på "konto-ret" – Don Jackie mægler mellem Tony og Junior på fortovet foran slagteren. Foto: Warner Bros.



Fig. 5. Tony strangulerer en afhopper, for har man én gang viet sit liv til mafiaen, gives det ikke retur. Foto: Warner Bros.

ægteskabelige aktiviteter. Hun har på mange måder indgået en pagt med Djævelen – hendes behov for en vis livsstil samt hendes fascination af og kærlighed til Tony kompromitterer hendes katolske moral. Tony er ikke ligeglad med sin families velbefindende. Han nærer et dybt ønske om at gøre det så godt som muligt og skåne dem for mafialivets implikationer, men han er fanget i et besværligt sind, en livsstil og en krævende branche, så det er uoverkommeligt for ham at få enderne til at mødes. Gennem serien er seeren vidne til Tonys familiære bekymringer angående alt fra Meadows teenageattitude over AJ's mulige adfærdsforstyrrelse til hans og Carmelas separation.

I fremstillingen af familien Sopranos liv er der således flere elementer, der hører melodramaet til, hvilket Nochimson behandler i sin artikel "Waddaya Lookin' At? Rereading the Gangster Film through The Sopranos". Hun gør opmærksom på, at de melodramatiske aspekter ikke udgør en egentlig forstyrrelse i gangstergenren. De bringer snarere nogle ting til overfladen, der altid har luret i genren: den dysfunktionelle og degenererede familie, hvortil det moralske forfald er sivet. Det sker imidlertid i et maskulint univers, der ligger det traditionelle melodrama fjernt, hvorfor fremstillingen af Tonys privatliv ikke gør gangsterbilledet hybridt, men i stedet giver det nuance og dybde. Vi kan lide Tony på grund af denne dobbelthed: Han er både den voldelige gangster og den fallerede familiefar – et menneske som alle andre, der gør sit bedste, til trods for at det slet ikke forstår. Familiedimensionen i *The Sopranos* viser også, at det ikke kun er branchen, der er hårdt presset: Den moderne gangsters – og den moderne mands – familieverden er ligeledes tydeligt i opløsning.

An offer you can't refuse

Coppolas *Godfather*-trilogi fremstiller den amerikanske mafiafamilie Corleones magt og rigdom samt vejen til endnu mere af begge i årtierne efter Anden Verdenskrig. Filmene er fortællingen om Vito Corleone (Marlon Brando/barn: Oreste Baldini), der som forældreløs immigrantdreng fra Italien bygger en tilværelse op for sig og sine, først som de svages beskytter og siden som overhoved for en af de fem mafiafamilier i New York. Da sønnen Michael (Al Pacino) overtager hans position udvides forretningen til et decideret imperium med grundlæggelsen af Las Vegas og engagementet i Vatikanets økonomiske anliggender. Don Corleone, senior såvel som junior, udgør magtens ubestridte centrum, og der regeres hårdt, men retfærdigt.

Michael Corleone er dog også en ganske tragisk helt, der forandres fra at være en idealistisk mønsterbryder uden ønske om at tage del i Familien Corleones aktiviteter til et forstenet magtmenneske i front for Familien. Som konsekvens af sin don-position må han, direkte og indirekte, bringe en række ofre: Hans egen familie går i *The Godfather II* i opløsning, da moderen dør, og hustruen forlader ham, ligesom datteren mod slutningen af *The Godfather III* dræbes af en kugle tiltænkt Michael. I *The Godfather II* får Michael sin bror likvideret, fordi han har forbrudt sig mod Familiens æreskodeks. Michael er ikke upåvirket af at være nødsaget til at bringe disse ofre, men de bringes som udtryk for en dyb respekt for mafiailværelsen, hvor æreskodekset vægter tungere end familiebåndet. Ved at opskrive ofrene skaber *Godfather*-trilogien et mytologisk og romantiseret billede af mafiailværelsen. Filmene er ikke actionbrag, men stille glidende, nostalgiske fremstillinger af fortidens værdige gangstere med urokkeligt bestående hierarkier, succes, intakt italiensk identitet og villighed til ærefuldt at dø for sagen og for hinanden.

I den verden af forvitring og forfald, som gangsterne i *The Sopranos* oplever, griber de tilbage til den myte, som *Godfather*-trilogien har skabt, for at undgå det totale meningstab. *The Godfather III* er ofte blevet set som en uværdig arvtager til de to første, og Carmela fortæller da også Father Phil (Paul Schulze), at Tony er skuffet over den, men at han elsker *The Godfather II* (I:5), og de tre film som én samlet enhed udgør en vigtig afstivning af *The Sopranos'* gangstere. Det ses eksempelvis, da Tonys ivrige "nevø" Christopher (Michael Imperioli) over for Big Pussy (Vincent Pastore) skal retfærdiggøre, at han har likvideret rivalen Emil Kolar (Bruce Smolanoff). Mens de forsøger at kaste liget i en af familien Kolars containere, siger Christopher: "Louis Brazzi sleeps with the fishes" (I:1), hvilket refererer til en scene i *The Godfather*, hvor Familien Corleone modtager en pakke døde fisk og besked om, at deres loyale soldat Luca Brasi (Lenny Montana) er dræbt som led i et ulmende opgør mellem Familien Corleone og konkurrenterne. Christopher vil sende familien Kolar en advarsel, men fejlciterer sine helte, og Big Pussy må irriteret irettesætte ham, for det er vigtigt at kunne sine klassikere!

Godfather-filmene fungerer også som referenceramme, når Tony presses ud i svære samtaler med sine børn om gangsterkarrieren. Da Meadow er alene på collegefremvisningstur med Tony, forsøger hun at lokke sandheden ud af faderen ved at sige, at vennerne egentlig synes, det er ret cool. Tony dra-

ger straks den konklusion, at de må have set *The Godfather*, for det er i hans verden en fremstilling af cool gangstere, men hun fortæller, at det i stedet er Scorseses *Casino* (1995), hvilket får Tony til at kalde dem bumser (1:5). I et senere afsnit er det den usikre AJ, der vil vide, om det var FBI, der var til stede ved den forhenværende leder Jackies (Jason Cerbone) begravelse (1:7) ligesom ved brylluppet i *The Godfather*. Jackies begravelse er en tidligere scene i serien, og der er ganske rigtigt reminiscenser af både brylluppet og begravelsen i *The Godfather* (1:4). *Godfather*-filmene fylder meget i *The Sopranos'* gangsters bevidsthed, da de herfra kan låne mening og legitimitet i forhold til deres egen virkelighed, der langt fra er så romantisk som Don Corleones. *The Godfathers* tilbud om dagdrømme er med andre ord svært at afslå, når man helst vil fortrænge, at man selv er en forlist forbryder.

Just when I thought I was out ...

Den indledende scene til afsnittet "46 Long" (1:2) illustrerer dette forhold fint. Det er seriens eneste afsnit med en scene inden titelsekvensen, og handlingen er som sådan ikke forbundet til afsnittets øvrige handling, hvorfor den snarere er central i forhold til uddybning af tematikken og universet i *The Sopranos'* gangsterfortælling. Den første indstilling viser en fjernsynsskærm, hvorpå værten siger: "John Gotti. Life in prison." Der klippes til en total af *Bada Bing!*s dårligt belyste baglokale, hvor Tony sammen med håndlangerne Silvio (Steve Van Zandt) og Paulie (Tony Sirico) er ved at tælle penge. I baggrunden fortsætter tv-værten: "No chance of parole. We've seen arrests and prosecutions in Florida and elsewhere of top mob figures." Paulie skifter kanal, men Tony skifter vredt tilbage til kanalen, hvor værten henvender sig til sine gæster med et spørgsmål om, hvordan situationen netop nu ser ud i mafamiljøet. Der bliver svaret: "Confusion. Instability. Backing at the top," alt imens håndlangeren Big Pussy entrer billedet og hælder flere dollarsedler i stakken på bordet. Talkshowets analyse af mafiaens tilbagegang fortsætter kommenteret af Tony og co. (fig. 6):

Værten: What caused the decline?

Paulie: Your sister's ass.

Gæst: An aggressive government policy over two decades to behead the crime families.

Værten: But wasn't it, at least in part, a disregard within the mob itself of the rules that served the old Dons so well?

Tony: The shoe fits.

Gæst: Oh, no doubt.

Tony til Silvio: So cheer me up, babe.

Silvio rejser sig og krummer fingrene: Just when I thought I was out, they pull me back in.

[Tony og Paulie griner. Tony high-fiver Silvio.]

Paulie: Is that Pacino, or is that Pacino? Fucking spitting image.



Fig. 6. Silvio opmuntrer Tony ved at imitere Pacinos "Just when I thought I was out, they pull me back in." Foto: Warner Bros.

I kontrast til overfloden af dollarsedler på bordet berører scenen de alvorlige trusler, Tony og co. står over for som karrierekriminelle. Tv-analysen udtrykker, hvordan mafiaen både er under pres udefra, idet regeringen har intensiveret indsatsen imod dem, men også, hvordan den smuldrer indefra, fordi soldaterne ikke længere overholder deres ed om tavshed, når de sigtes. Mafiaens involvering i narkotikasalgs har skærpet dommene voldsomt, hvorfor mange tiltalte stikker gangsterkollegerne for selv at gå fri. Tony medgiver, at det er her, skoen trykker: Mafiaens problemer skal ikke kun findes i regeringstiltag, men også i de gamle dyders forfald. Han må opmuntreres af Silvios imitation af Al Pacino som Michael Corleone, der i en berømt scene i *The Godfather III*, frustreret over ikke at kunne slippe fri af mafialivet, udbryder netop: "Just when I thought I was out, they pull me back in." Tony og co. er imidlertid ikke interesserede i at slippe fri af mafiaen, men de er meget interesserede i at stive sig selv af ved hjælp af den mytologiske fortælling, som *Godfather*-trilogien udgør. En af gæsterne i talkshowet, Vincent Rizzo, kommer umiddelbart gangsternes selvbillede til undsætning, idet han fortsætter: "You're always gonna have organized crime. Always. As long as the human being has certain appetites for gambling, pornography, or whatever, someone's always gonna surface to serve these needs. Always."

Imidlertid præsenteres Rizzo selv som tidligere soldat og nu statsligt vidne mod mafiaen, hvorfor hans blotte tilstedeværelse i tv-programmet er et ud-

tryk for truslen mod mafiaen. Der bliver da også skudt elastikker og råbt efter ham. At Silvio igen rejser sig og paraphraserer Michael Corleone med endnu en omgang "Just when I thought I was out ..." runger derfor en smule hult, men er sagt i troen på, at Tony og hans soldater vil være blandt de (få), der står distancen. I det øjeblik Silvio er færdig med sin imitation, klippes der til titelsekvensen, og Tony og co. er klar til endnu et afsnit. Vi lærer senere, at Big Pussy, der er til stede i scenen, sandsynligvis bærer FBI's lydudstyr. Truslen mod gangsterne i *The Sopranos* er således meget mere reel, end de vil være ved – og deres gripen tilbage til den mytologiske og i øvrigt fiktive Don Corleone, senior såvel som junior, er derfor en art desperat selvbedrag.

Skaberens forræderi

I Scorseses true story-gangsterfilm *GoodFellas* fordufter det glorificerede gangsterportræt hurtigt i 1970'ernes og 1980'ernes New Yorker-underverden. Drengen Henry Hill (Ray Liotta/barn: Christopher Serrone) fascineres af gadens mafiarelaterede gangstere og bliver deres stikirendreng, men med tiden erobrer han en plads i hierarkiet og starter selv et prominent liv i overhalingsbanen. Henry og hans fæller er ikke fuldblodsmafiosoer, men tilhører en supportfraktion, hvilket dog ikke forhindrer dem i at leve et dekadent liv, som var de rigtige mafiosoer. På en mission anholdes Henry imidlertid og sendes i fængsel, hvor han starter med at handle narkotika og selv bliver afhængig. Da han kommer ud, trues han til at love at lade stofferne ligge, både som forretning og stimuli, fordi det er vanærende, men den økonomiske fristelse er for stor. Henry fortsætter sit salg, misbruget accelererer, og den nedadgående spiral hvirvler hustruen Karen (Lorraine Bracco), elskerinden og hans øvrige private relationer med i faldet mod afgrunden. På overfladen er gangstervennerne stadig loyale, men Henry gennemskuer, at de pønser på at likvidere ham, hvorfor han, da han igen pågribes af politiet, ser sig nødsaget til at vidne i retsforfølgelsen af de tidligere venner, mod at han og familien sikres i et vidnebeskyttelsesprogram. Filmen slutter således med en scene, hvor Henry på trappen til et anonymt forstadshus samler avisen op, mens han i voice-overen beretter, at det sværeste ikke var at forråde vennerne, men i stedet at fralægge sig livsstilen og blive "an average nobody". *GoodFellas* udspiller sig over gangstergenrens klassiske rise and fall-model, og det er et lidet attråværdigt billede af en verden, hvor alle er sig selv nærmest, og hvor ingen af de værdier, der tidligere holdt sammen på mafiasamfundene, er i behold.

GoodFellas er derfor heller ikke et værk, som gangsterne i *The Sopranos* har samme besatte forhold til som til *Godfather*-trilogien, da de selvsagt ikke ønsker at blive associeret eller for den sags skyld selv identificere sig med filmens forfaldsfortælling. Når *GoodFellas* nævnes i *The Sopranos*, er det af andre end gangsterne selv, eksempelvis spørger Father Phil Carmela, hvad Tony synes om filmen, ligesom den indgår i den intellektuelle familien Melfis diskussion om, hvordan italiensk-amerikanere fremstilles på film. Nogle scener refererer dog til *GoodFellas*, som da Christopher skyder en bagerassistent i foden – en skæbne, Imperiolis karakter i *GoodFellas*, tjeneren Spider, selv lider.

The Sopranos' primære paralleller til *GoodFellas* skal findes i et andet lag end til *Godfather*-trilogien. Chase har kaldt *GoodFellas* for sin *koran* i skabelsen af *The Sopranos* og sigter dermed til fortællestilen. Begge er fortalt i en vekslen mellem humoristisk klovneri og ekspressiv voldelighed, grænsende til det groteske, og de to modi kan skifte på en brøkdel af et sekund. I *GoodFellas* udgør særligt Tommy DeVito (Joe Pesci) en hårfin akse mellem morskab og farlighed, hvilket bl.a. ses, da han først skyder tjeneren Spider i foden og ved en senere lejlighed til døde. Selskabet, der indtil da har moret sig, forstår ligesom seeren først den drabelige alvor, da kuglerne brager. I *The Sopranos* er skruen tilmed strammet en anelse, idet der her kan være tale om direkte farce inden voldsudgydelserne. Da Tony i første afsnit lem-læster en skyldner, sker det, efter at han med et skælmsk smil i bil har jaget den løbende mand til lyden af lystig musik. Der er tale om en komisk forfølgelses-scene, og hverken Tonys mimik eller lydbilledet indikerer, at noget alvorligt skal ske. Scenen skifter imidlertid karakter i løbet af et splitsekund, og alvoren indtræder, da Tony med et hørbart bump kører manden ned og derefter giver ham invaliderende tæv. Fælles for *The Sopranos* og *GoodFellas* er også den kynisme, der er forbundet med vold og mord: Grumme forbrydelser er en hverdagsbegivenhed, der kun gør indtryk på gangsterne, hvis offeret er en nær bekendt. Hverken *The Sopranos* eller *GoodFellas* indeholder *The Godfathers* audienser og storslåethed, men er i stedet fortalt i øjenhøjde med gangsterne og deres hverdag – i en stil, der afmytologiserer universet og udstiller den meningsløse vold. *GoodFellas* betød en del for castingen af *The Sopranos*-skuespillerne, og der er masser af gengangere. De mest iøjnefaldende er Lorraine Bracco og Michael Imperioli.

Godfather-trilogien er til stede i *The Sopranos* som en nostalgisk myte, gangsterne kan finde tryghed, identitet og stolthed i ved at tale om den, ci-

tere den og genopføre dens scener. At der imidlertid er langt fra myte til virkelighed for Tony og co., påpeges i slægtskabet til *GoodFellas*, der udgør en grel modsætning til *Godfather*-filmernes glorificerede gangsterportræt. Slægtskabet med *GoodFellas* findes på et andet tekstligt niveau, det stilistiske og det fortællelemæssige, idet de primære forbindelser mellem *GoodFellas* og *The Sopranos* kun sjældent manifesterer sig på handlingsniveauet og endnu sjældnere skabes af gangsterkaraktererne selv. De forsøger at tie den ihjel og citerer i stedet manisk deres mytologiske yndling, men bl.a. gennem fortællestil og gengangere blandt skuespillerne forbindes deres verden alligevel med *GoodFellas'* uværdige forfaldsfortælling. Seeren med kendskab til begge film vil kunne gennemskue, at Chase nok lader sine karakterer hage sig fast til det nostalgiske selvbedrag, men at han i et tekstligt lag, de ingen indflydelse har på, forråder dem ved at udstille netop dette selvbedrag.

Litteratur

- Hardy, Phil (red.) (1998): *The Aurum Film Encyclopedia. Gangsters*. London: Aurum Press.
- Lavery, David (red.) (2002): *This Thing of Ours – Investigating the Sopranos*. New York: Columbia University Press.
- Lavery, David (red.) (2006): *Reading The Sopranos – Hit TV from HBO*. London & New York: I.B. Tauris.
- Martin, Brett (2007): *The Sopranos – the Complete Book*. New York: Home Box Office/HBO.
- Nochimson, Martha P. (2005): "Waddaya Lookin' At? Rereading the Gangster Film through the Sopranos", in Lee Grieveson, Esther Sonnet & Peter Stanfield (red.), *Mob Culture – Hidden Histories of the American Gangster Film*. New Brunswick: Rutgers University Press: 185-204.
- Raskin, Richard (2011): "Identification: a Four-phase Model", *16:9 #41* (april). www.16-9.dk/2011-04/side11_inenglish.htm (besøgt 02.10.2011)
- Remnick, David (2001): "Is this the end of Rico?", *The New Yorker* (21.04.2001). www.newyorker.com/archive/2001/04/02/010402fa_fact_remnick (besøgt 02.10.2011)
- Schatz, Thomas (1981): *Hollywood Genres – formulas, filmmaking, and the studio system*. Philadelphia: Temple University Press.
- Shadoian, Jack (2003): *Dreams & Dead Ends. The American Gangster Film*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Warshow, Robert (1962): "The Gangster as Tragic Hero", in Robert Warshow, Stanley Cavell & Lionel Trilling (red.), *The Immediate Experience*. Garden City: Doubleday & Company: 97-104.