

An Offer You Can Refuse: Hvorfor Godfather-trilogien ikke er verdens bedste

Af [MARTIN HOULIND](#)

Det er den generelle opfattelse, at Francis Ford Coppolas *Godfather*-trilogi er den bedste og mest helstøbte nogensinde. Særligt den første film og *Part II* hyldes gang på gang som det ypperligste inden for gangstergenren og har trukket spor ud i alle afkroge af amerikansk kultur. Nu er alle tre film genudgivet på blu-ray med rensede billeder i HD-kvalitet, surround sound og mere ekstramateriale, der giver et hudløst ærligt indblik i filmenes kaotiske tilblivelse med en tvivlende og improviserende Coppola ved roret. Det er blevet tid til at drage til New York og genopleve Corleone-familiens storhed og fald.

Jeg har aldrig været tosset med *Godfather*-filmene. Trilogien om Corleone-familien står for mig som en temmelig overvurderet filmoplevelse – måske den mest overvurderede. Men at gense alle tre film i luksusudgaver var sine steder et kærligt gensyn, selv om genoplevelsen og gennemgangen af det tilhørende ekstramateriale også gav ny næring til min kritiske sans (fig.1).

Godfather-trilogiens plads i amerikansk kultur kan dog ikke underkendes: Historien om den amerikanske families totale opløsning og den samfundsmæssige udvikling i USA efter 2. verdenskrig er helt central i Francis Ford Coppolas gangsterdrama. Her bliver den amerikanske drøm om familiens voksende rigdom og velbefindende forvandlet til et mareridt om grådig kapitalisme. Det er i denne spejling af virkeligheden, vi skal søge *Godfather*-filmenes stadige popularitet som den kommer til udtryk i alle afkroge af amerikansk kultur – dog mest i form af dialogcitatater fra den første film. "I've got an offer he can't refuse," "Luca Brasi sleeps with the fishes" og "Leave the gun, take the cannoli" er blot tre replikker, der refereres igen og igen som intertekstuelle hilsner til Coppolas vision. David Chase, der skabte tv-serien *The Sopranos*, kalder på ekstramaterialet *The Godfather* for "mythical, or it's bigger than the people it's about. And that's why people have to quote it so much." Det er som om denne idealiserede forestilling om den amerikanske familie og den amerikanske drøm stadig lever videre i amerikansk kultur (fig.2).

Desuden giver den nyrestaurerede udgave et godt indblik i skabelsesprocessen og Coppolas store problemer med at få opbakning og støtte fra Paramount til at lave *The Godfather*. Flere features beskæftiger sig med Coppolas problemer med at få styr på filmens plot, skuespillerne og filmselskabet; man får ligefrem indtrykket af, at mange af de elskelige detaljer ved filmene ikke kun skyldes Coppola selv, men i lige så høj grad er improviseret frem med skuespillerne eller skyldes lykkelige tilfældigheder og pres udefra (fig.3).

The Godfather

Den første *Godfather*-film er langt den bedste. Her opnår Coppola en naturlig balance mellem gangsterhistorien og familiedramaet – begge centreret omkring den aldrende Vito Corleone. Dette tema slås an allerede i den første scenes langstrakte parallelklipping mellem Connie og Carlos festlige familiebryllup i solbeskinnede udendørsomgivelser og det mørke, klaustrofobiske kontor med gullig lowkey-belysning (fig.4, fig.5). Coppola forener på denne simple måde det makabre og det idylliske med Vito som brobyggeren der opretholder balancen mellem

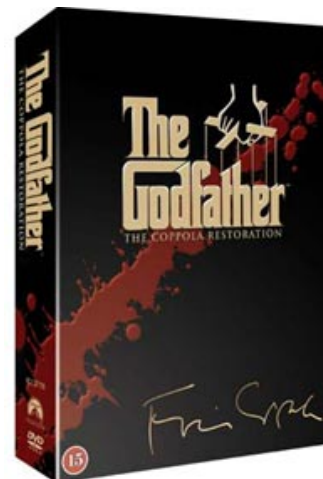


Fig.1: The Coppola Restoration er *Godfather*-trilogien i bedst mulige billedkvalitet.



Fig.2: Også tv-serien *The Simpsons* byder med jævne mellemrum på intertekstuelle hilsner til *Godfather*-universet.



Fig.3: Francis Ford Coppola fortæller i ekstramaterialet, at han samlede alle sine tanker om Mario Puzos roman i en stor sufflørbog, som han bar med sig rundt og refererede til. Den blev angiveligt vigtigere end selve filmens manuskript, som blev skrevet om fra dag til dag.



de to "verdener". Det giver de første scener et elegant tvetydigt præg, hvor festlighederne mærkes af de alvorfulde indendørsamtaler, mens også det farlige og brutale i Vitos møder med gangstersyndikatets medlemmer til dels afmonteres og farves af den gode stemning udenfor.

Man mærker med det samme, at Coppola er mest interesseret i familiedramaet og kærligheden og sammenholdet mellem familiemedlemmerne. På ekstramaterialet fortæller Coppola flere gange om sin væmmelse over for mord og vold, og at han derfor valgte en mere kreativ tilgang til netop dette element i gangstergenren: De få voldsscener skulle iscenesættes på en ny og opfindsom måde i forhold til hvad man var vant til – ikke med tanke på mængden af splat og blod, men snarere med tanke på mordets udførelse og fotograferingen af det. Vicedirektøren for Paramount, Bob Evans, havde svært ved at acceptere, at gangsterhistorien skulle fylde så lidt, og at Coppola dybest set brugte Mario Puzos roman som afsæt til at lave en meget personlig film om sin egen italienske familie. I ekstramaterialet kalder Coppola da også *The Godfather* for en avanceret hjemmevideo, hvor han kunne bevare en masse personlige familieminder.

Netop ved Connie og Carlos bryllupsfest omsætter Coppola sine idylliske erindringer fra sin italiensk-amerikanske familie til muntre optrin med pigen der danser på sin onkels sko, familiemedlemmer der synger sammen med orkestret, sandwich der kastes rundt, gavechecks der samles sammen til brudeparret osv. At Coppola brænder mest for familiedramaet i *The Godfather* kommer selvfølgelig også til udtryk i instruktørens mange familierelationer, som blev hyret som statister og biroller – Coppolas søster, Talia Shire, spiller således Vitos datter i filmen, mens Coppolas egen datter, Sofia, spiller Vitos barnebarn der døbes sidst i filmen. Coppolas far komponerede dele af musikken og optræder også selv på lærredet.

Desuden havde Coppola før arbejdet tæt sammen med filmens vigtigste biroller, James Caan og Robert Duvall, og hele arbejdsprocessen omkring *Godfather*-filmene tog udgangspunkt i Coppolas evne til at hygge om sine skuespillere til læseprøver, middage og fester for derigennem at gøre dem fortrolige med hinanden, karaktererne og manuskriptet. På denne måde skabte Coppola et unikt bånd mellem skuespillerne, som tydeligt kan mærkes i filmen – en slags realisme i karaktertegningen og de indbyrdes forhold mellem familiemedlemmerne (fig.6).

Også Coppolas åbenhed over for improvisationer og pludselige indskydelser før og under selve filmoptagelserne – f.eks. Marlon Brandos spillestil som opfindes af Brando selv under prøveoptagelserne, castingen af ukendte "skuespillere" i de mindre biroller, lowkey-ovenlyssætningen som skjuler at Brando har kraftig sminke på, og hele Vito Corleones dødsscene der blev improviseret frem af nød fordi barnet ikke rigtig ville lege med Brando – er et tegn på hans nære fortrolighed med både skuespillere og manuskriptet.

Parallele scener

Der er flere paralleliteter at finde i *The Godfather*, og den mest interessante er, at Coppolas egen ubesværede forening af familiedramaet og gangsterfilmen bliver en metaagtig spejling af Vito Corleones ubesværede forening af familien og Familien. I den ene scene likvideres Paulie på klos hold af Clemenza – i næste scene laver en munter Clemenza herrefrokost med kødboller til 20 gangstere i højt humør (fig.7, fig.8) . Coppola paralleliserer uden problemer disse modsætninger mellem volden og hyggen. Det betyder også, at når Familien og gangstersyndikatet trues af familien Tattaglias fremtidsplaner om narkotikasalg, så begynder også familien Corleone at gå i opløsning. Forbindelsen mellem de voldelige gangstere og de hyggelige familiestunder søges således bevaret filmen igennem.

Fig.4, fig.5: Kontrasten mellem gangsterverdenen og familieidyllen kunne ikke være mere tydelig; Vito Corleone bevæger sig uden problemer fra den ene verden til den anden, mens sønnen Michael får noget sværere ved at etablere den samme balance.



Fig.6: Rollen som Michael blev prøvefilmet om og om igen, fordi Paramount ikke kunne acceptere den unge Al Pacino, og Coppola ikke kunne acceptere at rollen gik til andre end Pacino. Stort set alle yngre mandlige skuespillere i Hollywood gik til casting på rollen, men Coppola blev ved med at snige Pacino ind imellem de andre, så Pacino fik et tættere forhold til bl.a. Robert Duvall og James Caan.



Fig.7, fig.8: Clemenza som morder og madmor.

I slutningen af filmen er sønnen Michael blevet nyt overhoved for både familien og Familien, og Coppola skaber endnu en tydelig parallelitet – denne gang mellem den nye gudfar og den gamle: Også klimakset er skabt som en parallelklipping – denne gang mellem en barnedåb og likvideringen af overhovederne for De Fem Familier – men tonen er nu mere rå og brutal end under Vito, og sammenblandingen af gangstersyndikat og familie sker ikke naturligt. Det befriende, glædesstrålende udendørsbryllup er erstattet af en højtravende, iscenesat barnedåbsceremoni – Vitos forhandlinger og gæsternes lykønskninger er erstattet af barske nærbilleder af udpenslede mord. Alt er ændret, alt er tabt, og unge Michael kæmper desperat for at bevare kontrollen efter sin fars død. Den ligefremme, naturlige sammenblanding af den voldelige gangsterverden og familieidyllen er blevet langt mere anstrengt (fig.9, fig.10).

På det metaagtige plan har Coppola også voksende problemer med at holde filmen på rette spor, og hen imod slutningen indfinder sig store fortælle-mæssige huller, der ender med at besværliggøre publikums interesse for særligt hovedpersonens følelser og udvikling. Mere om det nedenfor.

Coppola vs. Paramount

Som nævnt havde Paramount helt andre ideer om hvordan Puzos gangsterroman skulle filmatiseres. Filmselskabet gjorde indsigelser mod snart sagt hver eneste af Coppolas beslutninger: Paramount mente f.eks. at Nino Rotas musik var forfærdelig, at kameraet var for stationært, at lyssætningen var for dunkel, at det var et problem at filmen foregår i 1946 og ikke 1970'erne, at filmen var for lang, at filmen var for kort, at der var for lidt vold i filmen, at Marlon Brando mumlede og var alt for deadpan i sin spillestil. Coppolas store dilemma var at Puzos roman var blevet en international bestseller under forberedelserne til filmen. Det bevirkede at Paramounts ledelse var enormt opsatte på at skabe en succes, der kunne redde det skrantende filmselskab. Også under optagelserne mærkede Coppola det voldsomme forventningspres, og ifølge flere kilder i ekstrapaterialet havde Paramount en ny instruktør klar i kulissen, når Coppola trådte for meget ved siden af og blev fyret.

Filmselskabet gjorde desuden mange indsigelser mod den unge Al Pacino i rollen som Michael Corleone, der opførte sig som en kold fisk foran kameraet. Man havde hellere set, at rollen som Michael var gået til den populære Robert Redford, der i øvrigt passede langt bedre til Puzos beskrivelse af Michael i romanen.

Pacinos spillestil er ganske rigtigt enormt kølig, og der kommer kun for alvor rigtig glød i hans øjne i scenen, hvor Michael likviderer Sollozzo. Problemet er, at Michael også er filmens hovedperson, som vi skal identificere os med og som ydermere skal være vores link til og blik ind i gangsterfamilien. Han er den udenforstående søn, der har det svært med det italienske sprog og Familiens traditioner: Vi deler i lang tid Michaels perspektiv på tingene, men forholdet og indlevelsen forbliver distanceret, når spillestilen er så deadpan, og når Michaels største udvikling sker offscreen i det halvandet års tid efter Michaels hjemkomst fra Sicilien, som Coppola ikke har med i *The Godfather*. Netop manglen på Michaels udviklingshistorie ender med at blive filmens store svaghed: den formidles uden store muligheder for identifikation i form af en alt for hurtig og alt for underspillet samtalscene med ekskæresten Kay (fig.11).

Den udenforstående seer

Der er dog enkelte scener i filmen, der via deres suspense-opbygning formår at suge seeren ind i filmens univers og inviterer seeren til at føle sympati og bekymring for karaktererne: Scenen hvor Michael besøger Vito på hospitalet er ren Hitchcock-suspense konstrueret som *pure cinema*, hvor Coppola lader kameraet, klippingen og underlægningsmusikken skabe spænding i de stille, øde korridorer. Publikum forenes fint med Michaels følelser, når Coppola klipper til hans blikretning i form af en enlig skrivemaskine i et tomt vagtlokale og et nærbillede af en efterladt sandwich i et andet lokale. Ude på gangen varsler det røde EXIT-skilt ilde, og på lydsporet tilføjer lyden af en hakkende gramfonplade yderligere uro. Da Michael ængsteligt løber op ad trapperne til sin fars hospitalsværelse, er det dog ikke til lyden af pulserende actionmusik, men til tonerne af et melankolsk blæserarrangement, alt imens Michael fanges af flere og flere rammer i billedet, fotograferes i modlys og således ender som en isoleret skygge



Fig.9, fig.10: Spontaniteten og de uskrevne regler er i filmens slutning erstattet af tydelige ceremoniregler og overlevelsstrategi.



Fig.11: I slutningen af *The Godfather* og i store dele af *Part II* bliver Kay den udenforstående seers eneste faste holdepunkt.



Fig.12: Billedsymbolikken fungerer på flere planer og afspejler Michaels ambivalente forhold til sin far, Vito. Her afspejler de mange rammer i billedrammen og lowkey-lyssætningen både angsten for farens død men også Michaels følelse af at blive indfanget i gangstersyndikatet mod sin vilje.

af sig selv. Hermed understreger Coppola hele Michaels indadvendte sindstilstand og reaktion på Vitos mulige død, og det er et af de få steder, hvor publikum får adgang til netop disse følelser i vores hovedperson (fig. 12).

Andre suspense-scener, der på samme måde involverer publikum, er den berømte scene med det afhuggede hestehoved og det føromtalte mord på Sollozzo. Men bortset fra disse scener har Coppola en tendens til blot at bruge to former for scener: Først og fremmest de dæmpede og til tider ret indforståede samtaler om strategiske beregninger, hvor navne på ukendte personer slynges ud i flæng, og dernæst de pludselige og overraskende voldsudbrud, hvor folk reagerer uventet og uden at der bygges ordentligt op med logiske set ups og varsler (fig. 13). Denne kombination af scener åbner ikke filmens fortælling for seeren, men tvinger ham eller hende til blot at være udenforstående, undrende tilskuer.

Michaels generelt uigennemskuelige følelsesregister og udvikling off-screen gør det ekstra svært at leve sig ind i filmen, og man sidder med den utilfredsstillende følelse af ikke at have set den bedste udgave af *The Godfather* – at en langstrakt tv-serie ville have været mere egnet til denne type fortælling. Heldigvis er ekstramaterialet udstyret med et fint stamtræ over gangstersyndikatet og alles forhold til alle, men det kan ikke være til filmens fordel, at man skal læse en manual for at få den fulde filmoplevelse.

The Godfather: Part II

Den naturlige balance mellem familiedramaet og gangsterfilmen, som er grundstenen i *The Godfather*, bliver i *Part II* mere forceret på grund af en ekstra opdeling i en prequel-del (lille Vitos tur fra Sicilien til Little Italy i New York, hvor han vokser op og bliver bydelens gudfar) og sequel-del (Michaels kamp for at lovliggøre farens forretningsmetoder, køre firmaet videre og bevare familien omkring sig). Fortællingen bliver mere fragmenteret og overfladisk, fordi Coppola vil fortælle begge historier om de to indadvendte knudemænd og parallelklipper mellem de to tidsaldre. Det bremser i høj grad publikums muligheder for at leve os ind i den i forvejen komplicerede udviklingshistorie, selv om man ikke kan lade være med at beundre Coppolas overordnede fortællestruktur for dens episke omfang. Problemet er at man aldrig kommer følelsesmæssigt tættere på de to hovedpersoner eller opnår en tilbundsgående forståelse af deres forretningsmetoder og interesse for familien. Det forhindrer den kombinerede prequel/sequel-struktur.

Man kan også i *Part II* foretage en metaagtig sammenligning mellem filmens persongalleri og Coppolas arbejde som instruktør: Her fortsætter familien Corleones sammenbrud, samtidig med at Michael forsøger at holde sammen på det hele og undgå den splittelse, der på tragisk vis ender med at han må likvidere sin egen bror, Fredo. På samme måde har Coppola her svært ved at holde sammen på filmen, der også ender med at blive fragmenteret. Hvor familiens sammenhold smuldrer for Michael, smuldrer filmens sammenhæng for Coppola (fig. 14, fig. 15, fig. 16).

Både Michael og Coppola længes tilbage til 1940ernes idylliserede sammenhold med Vito Corleone som familieoverhoved, at vi får en flashbackscene, hvor familien er samlet som i gamle dage til Vitos fødselsdag. Sonny er i live og introducerer ironisk nok Connie for venen Carlo. Selv om Vito kun medvirker offscreen, mærker man som seer i denne scene hvor meget man (og Michael og Coppola) savner farens og den sprælske Sonny's tilstedeværelse samt hele familiens sammenhold fra *The Godfather* (fig. 17).

“Michael Corleone says hello”

Denne oplevelse omsættes til en reel frustration fordi fragmenteringen også tilsidesætter seerens indlevelse, så man ender med at have mere indsigt i de følelser, som Michaels kone, Kay, må have, end i de følelser og tanker som Michael – vores hovedperson – runder rundt med. Coppola lader sin prequel-del blokere for sequel-delen og omvendt, og skjuler alle de spændende udviklingshistorier offscreen. Vi ser aldrig direkte, hvordan Vito bliver Little Italys nye gudfar, men får et par antydninger i én scene, hvor Vito prøver at overtale en udlejer til ikke at smide en fattig kone på porten, og payoff'et da udlejeren senere stormer ind på Vitos kontor og bukker og skraber. Selvfølgelig forandringen og Vitos udvikling får vi ikke indblik i.



Fig. 13: De ægteskabelige problemer mellem Connie og Carlo og den efterfølgende hustruvold kommer ud af det blå uden brug af suspensskabende varsler; det samme gør Sonny's voldsomme reaktion over for Carlo senere i filmen.



Fig. 14, fig. 15, fig. 16: Fredos forræderi mod Michael bruges i første omgang til at skabe suspense om hvem der står bag det voldsomme attentat mod familien Corleone i filmens start. Her imod slutningen bliver Michaels handlinger og motiver dog langt mere uigennemskuelige, og publikum skal holde øje med små set ups, som f.eks. den observerende Al Neri i baggrunden på fig. 15. Det fører til en voksende frustrationsfølelse af afgemt og afstandtagen.



Fig. 17: Selv om Marlon Brando var raget uklar med Paramount og ikke var på rollelisten til *Part II*, kunne Vito Corleone godt optræde offscreen. Gudfarens onscreen optræden gør blot hans tilstedeværelse så meget mere kraftfuld og savnet.

Værre er det dog med Michaels udviklingshistorie, som karakteriseres af politiske samtaler med bifigurer, som man ikke ved hvem er, og om emner, som man ikke forstår. Som seer er man flere centrale steder på herrens mark, når det handler om at afkode noget så simpelt som, hvem der lyver, og hvem der taler sandt – hvem er Michaels håndlangere, hvem spiller dobbeltspil. Og hvad med Hyman Roth og Michaels tilsyneladende attentat på Pentangeli? Den tvivl, som indfandt sig hen imod slutningen af *The Godfather* er i sequel-delen af *Part II* allestedsnærværende. Kun delplottet om Fredos forræderi og Michaels totalt intuitive opklaring heraf fungerer til nød tilfredsstillende og suspense-skabende. Men hovedsageligt lukker Coppolas fortællemetode publikum ude; man bliver som seer nødt til intellektuelt at forholde sig til, hvad der kan være sket, og det bryder med enhver form for følelsesmæssig indlevelse.

Ekstra problematisk er det derfor også, at Coppola dybest set ikke bruger parallelklipningen til noget. Der er ingen parallelescener, hvor sønnen f.eks. begår farens fejl, eller prøver at opføre sig som sin far; Michael bruger hele filmen på at tage afstand fra farens forretningsmetoder og sin sicilianske baggrund. Der er heller ingen tematisk grund til at sidestille de to historier, udover at Vitos succes får et nostalgisk og fatalistisk præg (fig.18).

Gensyns-suspense

Den parallelklippede struktur mellem prequel og sequel karakteriseres af flere i ekstramaterialet som en modig, fortællemæssig øvelse, der mest af alt peger i retning af, at Coppola helst ville lave en lille, personlig kunstfilm, der paralleliserede en 30-årig far med en 30-årig søn: "I think that the dramaturgy of *Godfather II* is just flimsy enough that it needed the juxtaposition of the two eras, that one helped the other," kommenterer Coppola og understreger dermed at hverken Vitos eller Michaels historie i sig selv er stærk nok til at stå alene.

Netop parallelklipningen af de to tidsaldre var, ifølge ekstramaterialet, det sværeste at få til at hænge sammen. Det første testpublikum, Coppola viste den for, var meget kritiske, og filmen blev klippet om på fem dage, så antallet af tidsspring blev næsten halveret, i håb om at publikum ville have lettere ved at engagere sig i de to sideløbende historier. Det næste testpublikum var da også mere positive, men da *Part II* fik premiere, var anmelderne ikke begejstrede. Det var først senere på året, at filmen voksede sig stor og endte med at vinde Oscars.

Her kommer gensynet for alvor til sin ret som en fortællemæssig faktor: I *Part II* er udviklingen hos karaktererne mere uigennemskuelig end i *The Godfather*, og filmens voldsomme scener bliver som oftest ikke bygget op med medrivende suspense, men kommer ud af den blå luft. Mange af Michaels ordrer og beslutninger og følelsesudbrud kommer som overraskelser eller chok for seeren – ikke mindst da likvideringen af Fredo beordres. Hitchcock ville have brugt masser varsler på at aktivere publikum og få dem til at rykke ud på kanten af stolen i bar spænding, men Coppola lader os blot se til i dyb undren. Først ved gensynet begynder man som seer at kunne mærke antydningen af suspense, fordi man nu selv har opbygget den merviden, som Coppola ikke giver os ved første gennemsyn: Når man genser *Part II*, ved man nogenlunde, hvad der kommer til at ske i løbet af filmen; man ved sådan ca., hvad Michael og Vito tænker, fordi man fra tidligere kender de uforudsigelige udfald og ved hvilken fatal drejning tingene tager. Men det er altså ikke Coppolas fortjeneste, at filmen ved gensyn på gensyn opleves som mere suspensefuld; filmen er stadig håbløst fortalt og iscenesat med minimale muligheder for indlevelse.

Vito on location

At man som seer føler sig udenforstående og uforstående er ikke det samme som, at man ikke kan beundre Coppolas sans for detaljen og realismen i de mange location-optagelser. Særligt den fantastiske genskabelse af New Yorks Little Italy fra 1910-20'erne bør fremhæves som noget helt særligt: Her er ingen tydelige kulissebaggunde, men gader så langt øjet rækker, og Coppola lader oven i købet kameraet tracke med den unge Vito over og ned ad gaden, så vi ser at der er tale om en rigtig gade og ikke bare én butiksfacade. Også Vitos senere tur over hustagene er en kamerateknisk bedrift (fig.19, fig.20).



Fig.18: Coppola prøver alt hvad han kan for at skabe en forbindelse mellem fortid og nutid ved f.eks. at lave lange symbolske overblændinger mellem Vito og Michael.



I det hele taget er scenerne om Vito ankomst og opvækst i USA langt

mere spændende end Michaels uigennemskuelige forretningsintriger. Vito-delen er da også hentet direkte fra Puzos roman og fokuserer på både den lille Corleone-familie og Vitos etablering af sin forretningsmæssige Familie i form af the Glenco Oil Company.

Vi er også en anelse mere involveret i lille Vitos udviklingshistorie, når vi allerede fra start bliver medoplevere til nedslagtningen af Vitos familie på Sicilien og følger hans flugt og ankomst til Ellis Island. I én enkelt kameraindstilling – den smukke genspejling af Frihedsgudinden oven på Vitos drømmende ansigt (fig.21) – formidler Coppola hele essensen af *Godfather*-trilogien: Den amerikanske drøm om at opnå det bedste for sin familie. Vitos opvækst lærer ham, at der skal kæmpes for den amerikanske drøm, at det handler om at kunne bevare sig selv midt i kampen for magt og indflydelse. Metaforen for den grådige kapitalisme er ikke svær at få øje på. Det er i sig selv en spændende historie og tematik, og havde Coppola kunnet inddrage Puzos senere ideer (jf. ekstramaterialet) om at vise Corleone-børnenes opvækst i New York og Sonnys første mord, ville det have været en så indholdstung prequel, at den sagtens ville kunne stå alene.

Godfather: Part III

Den sidste *Godfather*-film er en naturlig afrunding på Michael Corleones familiesaga. Her når trilogien sit tematiske højdepunkt i Coppolas inddragelse af katolicismen, der også udgør filmens episke præg; her er nemlig et fravalg af den langstrakte, historiske fortælling til fordel for et mere fortættet og sammenhængende plot. Coppola søger i sidste del indad og tilbage til sammenholdet i familien Corleone, og viser os flere menneskelige facetter af Michaels karakter end i de to tidligere film tilsammen. Dermed bliver *Part III* også den mest tilgængelige film i trilogien, og den er derfor på mange måder bedre end sit rygte.

Filmens kommentarspor vidner om, at Coppola tydeligt er bevidst om netop den generelt negative holdning til *Part III*. Flere steder undskylder han, at filmen afspejler hans manglende indflydelse på Paramount omkring 1990: Coppola og Puzos oprindelige titel, *The Death of Michael Corleone*, blev vraget til fordel for det mere oplagte romertalstitel. Mere problematisk er det dog, at hele filmen er produceret på mindre end et år med det formål at give Paramount en sikker blockbuster til juleferien 1990, så filmselskabet kunne forhindre at blive opkøbt af spekulanter. Det betød, ifølge Coppola, at der ikke var tid til at pudse manuskriptet af – særligt slutningen voldte ham store problemer – og at de tætte bånd, han tidligere havde været i stand til at skabe imellem skuespillerne før og under indspilningerne, også måtte tilsidesættes.

Derudover var Winona Ryder oprindeligt hyret til at spille Michaels datter, Mary, men sprang fra i sidste øjeblik angiveligt på grund af sygdom, hvilket gav plads til Coppolas langt mere utrænede datter, Sofia (fig.22, fig.23). På denne tilfældige måde ender Mary-karakteren derfor med at blive den ultimative metaforbindelse mellem instruktør og hovedperson. Efter eget udsagn var Coppola selv i gang med at tage sin karriere op til revision med store eksistentielle overvejelser til følge. Igennem hele *Part III* bliver Michael talerør for Coppolas egne selvransagende spørgsmål om, hvorvidt han har fået det ud af livet, som han ville, og hvorfor tilværelsen stadig føles fattig, når han har opnået rigdom, magt og berømmelse. Hvor Coppola hele tiden har været bevidst om vigtigheden af at have familien omkring sig under optagelserne til *Godfather*-filmene og samtidig lade det familiære være fokuspunktet for filmene, går familiesammenholdets vigtighed først alt for sent op for Michael i trilogiens sidste del, og deri ligger hans skæbne.

Guds vrede

Part III bygger på alle tænkelige måder oven på de to tidligere film. Michaels kamp for at legalisere familiens forretningsmetoder når sit højdepunkt her i kapitalfondenes tidsalder, hvor Corleone-gruppen satser på at skyde penge i Vatikanbanken og overtage kontrollen med Immobiliare-koncernen. I de to forrige film stiledede Michael mod først at være den største gudfar i New York, dernæst på at kontrollere amerikansk og international politik, mens han her i trilogiens afslutning stiler mod at kontrollere selvste paven.

Coppola vil have, at vi lægger mærke til netop denne værste af alle Michaels synder – at gå Gud i bedene som en alternativ Gudfar og gøre



Fig.19, fig.20: Production designer Dean Tavoularis udvalgte en blok on-location på Manhattans East 6th Street og genskabte Little Italy anno 1918.

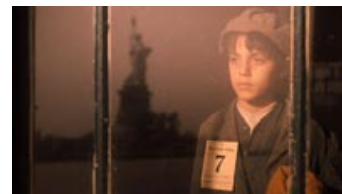


Fig.21: Lille Vito kigger drømmende ud på Frihedsgudinden efter ankomsten til mulighedernes land.

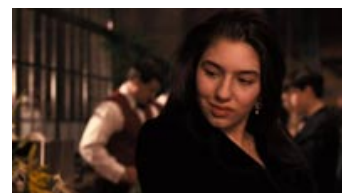


Fig. 22, fig.23: Francis Ford Coppola bruger sin egen datter til at trække paralleller mellem sig selv og Michael Corleone. På kommentarsporet fortæller Coppola, at hans egne fjender – filmanmelderne – bruger datteren Sofia Coppolas noget uslebne optræden i *Part III* til at ramme ham med personlige angreb. Men uanset om der er tale om nepotisme eller ej, så ville rollen som Mary Corleone havde stået stærkere, hvis den var blevet spillet af en af tidens unge talenter, Winona Ryder.

sig til herre over selve den kristne tro – og han bruger det religiøse tema som drivkraft igennem hele filmen, hvilket får plottet i *Part III* til at virke meget større, end det reelt er. Derudover er selveste Guds afstraffelse af Michaels hovmod centralnerven i scenen med helikopterattentatet i Atlantic City, hvor Coppola vælger netop ikke at vise seerne Joey Zasa og Don Altobellos lejermorderhelikopter, men (på nær i et par indstillinger) holder den skjult som en usynlig, hærgende dødsmaskine, der lægger hele rummet og de overpyntede borde og møbler i ruiner, og med overjordisk hvidt lys, voldsomme lynglimt og høje reallyde mejer størstedelen af de forsamlede ekskangstere ned, som straf for deres snak om at vaske deres sorte penge hvide i det hellige vievand (fig.24, fig.25).

Endnu stærkere og tydeligere i sin religiøse tematik er det efterfølgende strategimøde omkring køkkenbordet, hvor tordenevret raser uden for vinduerne, mens Michael rammes af det der ligner en blodprop (men blot er et diabetesanfald), som følge af hans voksende vrede. Hans kommentar, "Our true enemy has not yet shown his face", er egentlig blot en erkendelse af, at Joey Zasa ikke kan have været alene om helikopterattentatet, men på et mere symbolsk plan udpeger Michael her Gud til sin egentlige fjende, og han udfordrer samtidig til kamp. Coppola holder første del af anfaldet i én ubehagelig lang totalindstilling, der både understreger realismen i scenen men også Michaels magtesløshed i forhold til de overjordiske magter, han er oppe imod (fig.26). Da han under anfaldet udbryder "Thunder can't hurt! Harmless noise! Bullshit!" viser han dels sin styrke ved at fornægte Guds eksistens, men han viser også samtidig sin menneskelige tvivl og afmagt, fordi han bliver nødt til at råbe besværgelsen ud. Om det er Gud eller Michaels eget forpinte sind, der kort efter sætter gang i tankerne om den myrdede Fredo, er ligegyldigt – Coppolas iøjnefaldende og foruroligende jump cut kan symbolisere både det ene og det andet, og er et totalt brud med den ellers meget klassiske og neutralt distancerede stil, alle tre film betjener sig af. Hovedsagen er, at skyldkomplekset over de mange synder mod familien ender med at sende Michael i gulvet.

På kommentarsporet fortæller Coppola, at netop Michaels gudfrygtighed manglede i de to forrige *Godfather*-film: *Part II* ender ganske vist med, at Michael sidder alene tilbage ved Lake Tahoe fuldstændig desillusioneret med hele familien døde eller rejst væk i frygt (fig.27) - men det er ikke straf nok. I *Part III* sker den endelige strafudmåling i form af en nagende skyldfølelse og den fortsatte frygt for at miste også den helt nære familie – og i sidste instans sig selv – på grund af fortidens synder. Denne personlige og mere indadvendte vinkling er det absolut bedste ved *Part III*; den var savnet i slutningen af *The Godfather* og i hele *Part II*.

Selvparodien

Til gengæld bærer trilogiens sidste film også præg af at være netop den sidste film; på nær Michaels selvransagelse i kombination med det religiøse tager plottet ingen nye drejninger i forhold til de to første film. Forretningsmetoderne er blevet om muligt endnu mere kedelige, fordi det nu drejer sig om underskrifter, investeringer og bestyrelsesmøder. Her er et fravær af den suspense, som sås i bl.a. Sollozzo-mordet i den første film og i attentatet på Fanucci i *Part II*. Først da den unge Vincent træder i karakter og redder Corleone-familien ved at genindføre Vitos gamle øje-for-øje-politik men dermed også knuser Michaels livsprojekt om at legalisere forretningsmetoderne – først dér vender Michael og Coppola tilbage til den gammeldags gangsterfilms suspense og vold (fig.28). Dette dramaturgiske greb – genetableringen af alt det gode ved gangsterhistorien fra de to første film i form af introduktionen af Vincent-karakteren – bliver også en åbenlys leflen for publikum, hvor Coppola burde have tænkt helt nyt.

I flere scener trækkes der ekstra meget på publikums gensynsglæde, da *Part III* både kopierer indledningens parallelklipping af religiøs ceremoni (her Michaels modtagelse af Skt. Sebastians orden), festivitas og dæmpede samtaler i mørke baglokaler og giver os en slutning der ligner et selvplagiat af *The Godfather* med den parallelklippede kombination af på den ene side Corleone-familien som hovedpersoner i den grandiose, sicilianske opera og på den anden side den brutale likvidering af alle Corleone-Familiens fjender (fig.29, fig.30).

Selvparodien bliver ekstra tydelig i netop klimakset, fordi Coppola skærer parallelterne mellem den sicilianske opera og familien Corleone



Fig.24, fig.25: Coppola vælger at iscenesætte Joey Zasa og Don Altobellos helikopterattentat som en guddommelig indgriben, hvilket tilfører scenen en fint afbalanceret storhed. Sammenlign med slutningens udmattende operaklimaks.



Fig.26: Guds indgriben er ikke slut med helikopterattentatet. Her raser ujevret symbolsk uden for vinduerne og indvendig i Michael Corleone, da han (igen til stor overraskelse for publikum) rammes af et diabetesanfald.



Fig. 27: I slutningen af *Part II* understreger Coppola Michael Corleones isolation og menneskelige tab ved at lade kameraet langsomt tracke ind på hans tomme ansigtsudtryk og dvæle ved tomheden. Strafadmålingen for hans synder er dog langt fra slut.



Fig. 28: Vincent Corleones indtræden som nyt overhoved markerer enden på Michaels æra og håbløse kamp for at redde sin familie fra de synder han selv har begået.



Fig.29, fig.30: Selv mordene i *Part III*'s klimaks ligner noget vi har set før. Sammenlign brille-mordet på Moe Greene fra *The Godfather* (fig.29) med brille-mordet på Lucchesi i *Part III* (fig. 30).

ud i pap for os ved at lade musikken fra operaen køre som eneste lydkilde under størstedelen af den lange, parallelklippede scene. Derved tilsættes en unødigt højtravende, teatralisk stemning til de scener, der burde have været klaustrofobiske og nervepirrende. Coppolas tempomæssige vurdering af filmens klimaks er også problematisk: Den svulstige musik og langstrakte parallelklipping ender med at suge så meget energi ud af *Part III's* finale, at selve det afsluttende mord på Mary bliver et udmattende punktum, som man ikke orker at investere sig selv i. Det samme gælder for Michaels død, der ender som en påklistret epilog.

The Coppola Restoration

Jeg er stadigvæk ikke tosset med *Godfather*-trilogien, men jeg vil gerne tillade mig at være tosset med den behandling, som Paramount har givet filmene i den såkaldte "The Coppola Restoration": Her fremstår særligt de to første film så smukt som aldrig før uden ridser, blegede farver og anden visuel slitage; fotografen Gordon Willis' smukke billeder kommer helt til deres ret med de dybsorte skygger og den kobberagtige glød, som blev den nye norm for gangstergenren i mange år efter 1972 (fig.31).

Ekstramaterialet giver et godt indblik i det store arbejde det har været at gennemrestaurere de to-tre-fire-timer-lange film, så de nu foreligger i digitale 4K-udgaver i en opløsning, der gør at de uden problemer vil kunne overleve blu-ray-formatet og også formaterne efter blu-ray. (4K svarer til en billedopløsning på 4096 vandrette pixels, hvilket er på størrelse med biografformat.) Det er en minutløs restaurering, som man godt kunne ønske sig andre film blev udsat for, men som er så bekostelig, at den kun er forundt ganske få – populære – mesterværker fra de største filmselskaber.

Den 18-minutter-lange featurette om restaureringen er det mest informative indslag i det nye ekstramateriale. Resten er gentagelser af pointer og anekdoter fra det oprindelige ekstramateriale og de oprindelige "provocative" kommentarspor – hvad det så end betyder.

Det er derfor ikke på grund af det nye ekstramateriale, at man skal investere i den nye blu-ray-boks; det skal man kun, hvis man synes, *Godfather*-filmene stadig er verdens bedste filmtrilogi.



Fig.31: Hver eneste frame renses og gennemses for ridser og snavs, billedet stabiliseres, farverne rettes til, og mangler der dele af en frame, må man i gang med PhotoShop-agtige værktøjer og genskabe originalen. Kunsten er at gøre alt dette med måde og ud fra fotografens oprindelige vision.

Fakta

The Godfather: The Coppola Restoration (5 disc-bokssæt). Udgivet på dansk dvd og blu-ray af Paramount d. 10. juni 2008. Alle tre film er forsynet med 5.1 Dolby Surround Sound og med Francis Ford Coppolas originale kommentarspor.

Dertil kommer to disc med ekstramateriale – den ene har været udgivet før, mens den anden indeholder seks nye featuretter, der ikke giver væsentlig ny viden om filmtrilogien; der er primært tale om overfladiske interviews med mere eller mindre kendte film- og tv-kendisser, som fortæller om deres forhold til *Godfather*-trilogien og citerer dialogstykker fra filmene.

Kun den 18-minutter-lange "Emulsion Rescue – Revealing *The Godfather*", der giver god indsigt i det omfangsrige restaureringsarbejde, tilvejebringer en interessant ny vinkel på Coppolas filmtrilogi.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)