

MADE in AMERICA

Een ideologiekritisch onderzoek naar de mythe van *The Sopranos*



MA scriptie

Film- en televisiewetenschap

Universiteit van Utrecht

Kirsten Ruber

3090264

Februari 2008

Begeleiding: Prof. dr. Sonja de Leeuw

Inhoudsopgave

Voorwoord

| | |
|---|----|
| 1. Inleiding & Probleemstelling | 2 |
| 1.1 Inleiding | 2 |
| 1.2 Probleemstelling | 3 |
| 2. Mythe & Genre | 5 |
| 2.1 Mythe | 5 |
| 2.2 Mythe & Televisie | 6 |
| 2.3 Naar Genre | 8 |
| 2.4 Genre | 8 |
| 2.4.1 De definitie van Genre | 9 |
| 2.4.2 Het gangstergenre & de 'American Dream' | 11 |
| 2.4.3 Thema's | 12 |
| 2.4.4 'Soap'ranos | 13 |
| 2.5 De 'American Dream' & Mythe | 13 |
| 2.6 Tot slot | 15 |
| 3. Narratie | 16 |
| 3.1 De canonieke verhaalstructuur | 16 |
| 3.2 Televisie- <i>realisme</i> | 17 |
| 3.2.1 De realistische tekst: inhoud | 17 |
| 3.2.2 De realistische tekst: vorm | 18 |
| 3.2.3 De 'dramatic look' en de 'documentary look' | 18 |
| 3.3 Transitie? | 19 |
| 3.3.1 Een alternatief: de art film | 19 |
| 3.4 Modernisme | 20 |
| 3.4.1 De illusie ontketend | 20 |
| 3.4.2 Modernisme & Televisiedrama | 21 |
| 3.5 Postmodernisme | 22 |
| 3.5.1 Narratieve complexiteit | 22 |
| 3.6.2 Complexiteit: paranoia | 23 |
| 4. Analyse | 25 |
| 4.1 The Sopranos | 25 |
| 4.2 Analysemodel | 25 |
| 4.3 Samenvatting aflevering 1: 'The Sopranos' | 27 |
| 4.4 Samenvatting aflevering 12: 'Isabella' | 28 |

| | |
|--|----|
| 4.5 Samenvatting aflevering 52: <i>'Whitecaps'</i> | 29 |
| 4.6 Samenvatting aflevering 86: <i>'Made in America'</i> | 29 |
| 4.7 Personages | 30 |
| 4.7.1 Tony Soprano | 30 |
| 4.7.2 Carmela Soprano | 31 |
| 4.7.3 Meadow Soprano | 32 |
| 4.7.4 Anthony Junior (AJ) Soprano | 33 |
| 4.7.5 Christopher Moltisanti | 34 |
| 4.8 Narratieve structuur | 34 |
| 4.8.1 Innerlijke conflicten | 35 |
| 4.8.2 Onderlinge conflicten | 36 |
| 4.8.3 De definitie van 'familie' en 'mannelijkheid' | 38 |
| 4.8.4 Postmodernisme | 40 |
| 4.9 Tot slot | 41 |
| | |
| 5. Conclusie | 43 |
| | |
| Bibliografie | 46 |
| | |
| Bijlagen | 49 |
| Bijlage I: Plotomschrijving <i>'The Sopranos'</i> | 50 |
| Bijlage II: Plotomschrijving <i>'Isabella'</i> | 54 |
| Bijlage III: Plotomschrijving <i>'Whitecaps'</i> | 57 |
| Bijlage IV: Plotomschrijving <i>'Made in America'</i> | 62 |

Afbeelding titelpagina: Still uit aflevering 12: *'Isabella'*

Afbeelding pagina 54: Still uit aflevering 86: *'Made in America'*

Voorwoord

Het is zover, mijn scriptie is af!

Het proces verliep niet altijd vlekkeloos, maar ondanks alles ben ik tevreden met het resultaat.

Ik wil graag een aantal mensen bedanken. Ten eerste mijn begeleider Sonja de Leeuw. Haar aanwijzingen, geduld en vertrouwen in een goede afloop hebben mij gemotiveerd deze scriptie af te ronden.

Mijn ouders, die altijd achter mij hebben gestaan en mij gesteund hebben in al mijn keuzes. Mijn zusje en natuurlijk al mijn vrienden die mij hebben geïnspireerd, opgepept en zondig af en toe hebben afgeleid. In het bijzonder: Tine, Annie en Lea bedankt voor jullie kritische blik en Marijn, dankjewel voor je power-sms'jes!

Als laatste, mijn liefste Frank! You fly straight into my heart!

Kirsten Ruber

Nijmegen, 19 februari 2008

1. Inleiding & Probleemstelling

'To be an American (unlike being English or French or whatever) is precisely to imagine a destiny rather than to inherit one; since we have always been, insofar as we are Americans at all, inhabitants of myth rather than history.'

-Leslie Fiedler

1.1 Inleiding

- Hillary Clinton komt een restaurant binnen. Ze kiest een tafeltje en bekijkt de jukebox. Op de achtergrond horen we *Don't stop Believin'*.¹ Al snel schuift ook haar man Bill aan en zegt: '*Anything look good?*', waarop Hillary antwoordt: '*They have some great choices!*'. De serveerster zet een schaalje wortels op tafel. Bill is teleurgesteld: '*No onion rings?*'. Buiten probeert hun dochter Chelsea de auto in te parkeren. Als Bill vraagt hoe Hillary's campagne verloopt zegt ze: '*Well like you always say, focus on the good times!*'. Een verdacht type loopt langs hun tafeltje, het is Vince Curatola, beter bekend als John "Johnny Sack" Sacrimoni. Bill vraagt naar het winnende liedje: '*Everybody in America wants to know how it's going to end!*'. Hillary doet geld in de jukebox, het beeld wordt zwart en de muziek stopt abrupt.-

Hillary Clinton parodieerde het veel besproken einde van *The Sopranos*,² voor de aankondiging van het winnende lied voor haar presidentscampagne. Vlak daarvoor kwam er na acht jaar, een einde aan de serie die door velen werd gezien als: '...perhaps the greatest pop-culture masterpiece of its day, a fearless series that has transformed television'.³ De geprezen dramaserie vol donkere humor trok in Amerika een miljoenenpubliek, maar had ook vele tegenstanders. Deze kwamen in opstand tegen de expliciete vertoning van geweld, grof taalgebruik en de denigrerende representatie van vrouwen. Ook de manier waarop Amerikanen van Italiaanse afkomst werden gerepresenteerd, werd door velen als een belediging ervaren.⁴

Regisseur en schrijver David Chase heeft naar eigen zeggen een hekel aan televisie, waar alles draait om *talking heads*.⁵ Bij het creëren van *The Sopranos* heeft hij de typische conventies van televisie los gelaten en gebruik gemaakt van technieken uit de (art)film. Deze combinatie van film en televisie is een van de aspecten waarmee de serie een trend in televisiedrama heeft gezet. Ook het concept van de *antiheld* is

¹ Journey, 1981, Columbia Records.

² washingtonpost.com URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/06/19/AR2007061902258.html> [laatst bekeken 15-02-08]

³ vanityfair.com: Entertainment & Culture: An American Family. URL: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2007/04/sopranos200704> [laatst bekeken: 15-02-08]

⁴ Quinn, R. Mothers, Molls, and Misogynists: Resisting Italian American Womanhood in The Sopranos. *The Journal of American Culture*, 27, 2 (2004): 166

⁵ Interview met David Chase. Online NewsHour, Public Broadcasting Service. URL: http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/july-dec01/chase_8-8.html [laatst bekeken: 15-02-08]

vernieuwend: hoofdpersonages met een duistere kant die immoreel handelen om hun doel te bereiken. Deze zijn tegenwoordig veelvuldig aanwezig op televisie, zelfs op de reguliere 'networks', denk aan Jack Bauer uit 24.

The Sopranos draait om het leven van Tony Soprano. Als *capo*⁶ staat hij hoog in de hiërarchie van de criminele familie. Hij heeft een mooi huis en een standaard gezin; een vrouw en twee kinderen. Toch is niet alles zoals het lijkt. Tony leidt aan depressie; hij gaat naar een psycholoog en slikt Prozac. Tony mist een aantal voor hem essentiële fundamenten in het (gangster)bestaan en hij verlangt naar zijn vaders tijd. Hij is naar eigen zeggen 'te laat'. Volgens zijn psycholoog delen veel Amerikanen zijn onbestemde gevoelens.

1.2 Probleemstelling

Vanaf de eerste aflevering wordt duidelijk dat de ondergang van de traditionele gangster symbool staat voor de ondergang van traditionele Amerikaanse waarden. In deze scriptie zal ik onderzoeken welke mythe in *The Sopranos* wordt ge(re)presenteerd met betrekking tot de Amerikaanse samenleving.

Ik zal deze mythe proberen te concretiseren door onderzoek te doen naar de moedeloosheid die Tony Soprano uit ten opzichte van het leven in een postmodern Amerika en de nostalgie voor het verleden. In dit kader zal ik begrippen zoals mannelijkheid, succes, eer en loyaliteit nader bekijken en zonodig herdefiniëren. Ik zal dit doen aan de hand van de representatie van de twee families in *The Sopranos*: Tony's gezin en de maffiafamilie. Ik zal bespreken in hoeverre deze representaties een nieuwe mythe creëren die aansluit bij het dominante discours in de Amerikaanse samenleving.

Hierbij zal ik onderzoeken wat de heersende mythe(n) is/zijn in de Amerikaanse samenleving ten opzichte van zojuist genoemde waarden en in hoeverre *The Sopranos* een nieuwe (invulling van deze) mythe schetst. Ook zal ik kijken in hoeverre narratieve technieken van invloed zijn op de (nieuwe) mythe die de serie presenteert. Uiteindelijk zal ik een antwoord geven op de centrale vraagstelling. Deze luidt:

In hoeverre biedt *The Sopranos* een nieuwe mythe en in hoeverre reflecteert deze nieuwe mythe de hedendaagse Amerikaanse samenleving?

Ik zal mijn onderzoek verrichten in het kader van Cultural Studies. Vanuit Cultural Studies wordt veel onderzoek gedaan naar de betekenis van mediaproducten. Een cultuurkritische analyse is zeer geschikt voor onderzoek naar de representatie van een mythe. In het volgende hoofdstuk zal ik vanuit deze invalshoek concepten als *mythe* en *ideologie* uiteenzetten en aandacht schenken aan de rol die *genres* hierbinnen spelen. In

⁶ Capo is een afkorting van *capodecina*, dat 'hoofd van tien' betekent. Een *capo*, of *captain*, heeft de leiding over een eigen crew en werkt direct onder de (onder)baas van de familie.

het derde hoofdstuk zullen verschillende narratietechnieken en de bijbehorende narratieve structuren besproken worden. Vervolgens zal ik in het vierde hoofdstuk vier afleveringen van *The Sopranos* analyseren. In het laatste hoofdstuk maak ik de balans op en geef ik antwoord op de hoofdvraag van dit onderzoek.

2. Mythe & Genre

2.1 Mythe

In het boek *Television Drama* is Tulloch op zoek naar een relatie tussen populaire televisie en mythen. Volgens hem speelt televisie een belangrijke rol in de (re)presentatie van mythen. In het eerste deel van zijn boek presenteert Tulloch een kritische benadering van mediacontrole, conservatieve ideologieën en de commodificatie, ofwel de vermarketing, van de cultuur. Tegelijkertijd laat hij zien dat het proces van mytheconstructie open staat voor meerdere interpretaties.⁷

In het voorwoord, geschreven door dramaturg Griffiths, worden televisienarraties gekoppeld aan toneelstukken als 'popular events'. Deze zijn in staat ons bewustzijn, onze verlangens en onze gevoeligheden aan te wenden en sociale issues te verkennen. Dit gebeurt op een complexe, maar boeiende manier die verschillende lagen in de bevolking aanspreekt.⁸

Televisie is een culturele plaats waar dominante en alternatieve mythen strijden om *hegemony*. Ik verwijs hier naar Gramsci's marxistische benadering van culturele hegemonie. Volgens Gramsci ligt hegemonie als het ware in het verlengde van ideologie. Daar waar ideologie slechts betrekking heeft op de waarden opgelegd door de dominante klasse, heeft hegemonie betrekking op het geheel van de processen die ervoor zorgen dat deze waarden door de onderdrukte klasse als een natuurlijke gang van zaken gezien worden.⁹ Mythen spelen hierbij een belangrijke rol. Een mythe produceert een discours. De manier waarop dit gebeurt, is volgens Fiske en Tulloch afhankelijk van het genre waarin deze mythe verhaald wordt. De belangrijkste functie van een mythe is in dit geval: '... to make the cultural natural'.¹⁰ Als een dominante mythe niet of weinig uitgedaagd of bekritiseerd wordt door alternatieve mythen, zal deze dominante mythe niet alleen met gemak overheersen, maar ook steeds *natuurlijker* lijken. Hetgeen eigenlijk een *sociale constructie* is, doet zich nu voor als dé *waarheid*. Volgens Fiske is dit natuurlijk laten lijken noodzakelijk, aangezien mythen in audiovisuele teksten gecreëerd worden om sociale orde te scheppen in tijden van culturele crisis. Fiske geeft een definitie van de mythe:

'A myth is a story by which a culture explains or understands some aspects of reality or nature. Primitive myths are about life and death, men and gods, good and evil. Our more sophisticated myths are about masculinity and femininity, about the family, about success, about British policemen, about science'.¹¹

⁷ Tulloch, J. *Television Drama. Agency, audience and myth*. Londen: Routledge, 1990.

⁸ Griffiths, T. In Tulloch, J. *Television Drama. Agency, audience and myth*. Londen: Routledge, 1990. p.ix.

⁹ Gramsci, A. In Cavallaro, D. *Critical and Cultural Theory*. Londen: The Athlone Press, 2001. p.79.

¹⁰ O'Sullivan et al. In Tulloch, J. *Television Drama. Agency, audience and myth*. Londen: Routledge, 1990. p.8.

¹¹ Fiske, J. In Tulloch, J. *Television Drama. Agency, audience and myth*. Londen: Routledge, 1990. p.6.

Hieraan ten grondslag ligt de (post)structuralistische benadering van Barthes. Barthes heeft kritiek op de vanzelfsprekendheid in cultuuruitingen. Voor Barthes is een mythe '...the process of transforming historical agency into the 'it has always been this way' of 'human nature'.¹² Een tekst is volgens hem een object dat open staat voor verschillende cultureel bepaalde interpretaties. Hij ontwikkelde een theorie die de zogenaamde vanzelfsprekendheid van een tekst in twijfel trekt door de tekst te verdelen in twee semiologische systemen. Het eerste is *taal*. Dit systeem neemt Barthes over van Saussure.¹³ Het tweede is *mythe*. Beide systemen gaan uit van twee niveaus. Het niveau van de *denotatie*; dit is de letterlijke betekenis van de tekst en het niveau van de *connotatie*, ofwel de latente betekenis waarin verborgen mythen blootgelegd worden. De systemen overlappen elkaar gedeeltelijk. Door het toevoegen van een tweede systeem brengt Barthes het bestaande systeem een stap hoger.

2.2 Mythe & Televisie

Tulloch behandelt Silverstone, die nog een stap verder gaat en van mening is dat televisie een noodzakelijke mythische verbinding is tussen het alledaagse en het onbekende. Volgens hem is deze verbinding *noodzakelijk*, omdat wij altijd op zoek zijn naar verklaringen van de fenomenen en gebeurtenissen om ons heen en streven naar orde in de chaos. Daarop voortbouwend is de verbinding volgens Silverstone *mythisch*, omdat televisie in staat is het onbekende te duiden.¹⁴ Met het onbekende bedoelt men het *gespecialiseerde*, hetgeen waarover slechts een specifieke groep kennis heeft, bijvoorbeeld op het gebied van politiek, wetenschap of kunst, maar ook het *onzinnige*, hetgeen wij absurd, vreemd, gek of onacceptabel vinden. Hiermee worden onder andere fantasieën en obsessies bedoeld. Mythen hebben een sussende werking en lijken orde te creëren in de chaos. Achter deze geordende werkelijkheid gaat echter een werkelijkheid van chaos schuil.

Daarnaast zijn mythen *adaptief* en *conservatief*. Hiermee bedoelt Silverstone dat conservatieve opvattingen in harmonie zullen moeten blijven met vernieuwende gedachten om te blijven bestaan. Dit doen ze door middel van bijstelling en samenwerking zonder de diepe structuur te veranderen.¹⁵

Tulloch bekijkt in hoeverre televisiedrama conservatief en/of adaptief is, door te kijken naar het karakter van televisiedrama en de verschillende discoursen die gereproduceerd worden. Hij gaat in op de officiële, alternatieve en oppositionele discoursen door de theorie van Elliot, Murdock en Schlesinger te volgen.¹⁶ Volgens hen is

¹² Tulloch, J. *Television Drama. Agency, audience and myth*. Londen: Routledge, 1990. p.86.

¹³ Saussure ontwikkelde een taalsysteem waarbij een *sign* (teken) bestaat uit een signifier (betekenaar; ofwel het woord zelf) en het signified (betekende, ofwel het concept).

¹⁴ Tulloch, J. *Television Drama. Agency, audience and myth*. Londen: Routledge, 1990. p.64.

¹⁵ Tulloch, J. *Television Drama. Agency, audience and myth*. Londen: Routledge, 1990. p.64-65.

¹⁶ Tulloch, J. *Television Drama. Agency, audience and myth*. Londen: Routledge, 1990. p.33

televisiedrama bij uitstek een geschikt middel om alternatieve en oppositionele discoursen weer te geven, omdat televisiedrama in staat is inzichten te verwerven in processen en fenomenen, die doorgaans onbereikbaar zijn of onzichtbaar blijven. Tulloch maakt een onderscheid tussen de verschillende formats in televisiedrama zoals series, serials en de single play. Series zijn voornamelijk georiënteerd op actie ten koste van de dialoog. In de strijd om het grootste publiek volgen de personages bijvoorbeeld het stereotype. Er wordt nauwelijks ruimte geboden voor een ander dan het officiële discours. Serials bieden meer ruimte voor een alternatief discours, omdat er meer tijd is om de personages en het plot uit te diepen. De single play heeft nauwelijks druk van kijkcijfers en men verwacht dan ook dat makers hun eigen standpunten overbrengen en zich eventueel kritisch opstellen. Dit format biedt de meeste ruimte om het dominante discours te verwerpen en een oppositioneel discours te genereren. Een gelijk onderscheid wordt gemaakt tussen de non-fictieve formats: nieuws, actualiteiten en documentaires. Tulloch vindt deze benadering een goed uitgangspunt, maar vindt de benadering te economisch en te schematisch. Hij deelt Fiske's mening dat de behoefte aan een open of een gesloten discours tevens afhangt van het gender van het genre.¹⁷ Volgens Fiske is er minder behoefte aan een open discours als het gaat om een zogenoemd mannelijk genre zoals de actieserie, omdat dit genre minder weerstand biedt aan de patriarchale, dominante cultuur, in tegenstelling tot de zogenoemde vrouwelijke genres.¹⁸

Ik volg Tulloch's mening dat het blootleggen of interpreteren van de dominante mythe een incompleet beeld geeft. Er ontstaat een grijs gebied in het verhaal dat men wel opmerkt maar niet kan duiden. Dit grijze gebied is het gevolg van tegenstrijdigheden binnen een samenleving die door de heersende ideologie genegeerd worden. Binnen conservatieve genres zijn verwijzingen naar de sociale werkelijkheid vaak moeilijk te realiseren. Het gaat hier bijvoorbeeld om politieke (tegen)standpunten die in televisieseries doorgaans buiten beschouwing worden gelaten. De meeste series bestaan in een soort vacuüm met betrekking tot tijd en plaats, waardoor series van nu weinig verschillen met die van tien jaar geleden. In eerste instantie spreken deze series iedereen aan, maar als men goed kijkt doen hierdoor sommige narraties juist onrealistisch aan. Series die actuele, tijdsgebonden onderwerpen aan de kaak stellen, staan meer open voor oppositionele en alternatieve interpretaties. In de huidige tijd, die veelal gekenmerkt wordt door chaos en paranoia, trekt men dominante ideologieën steeds vaker in twijfel. Dit kan een oorzaak zijn voor de populariteit van complexe series zoals *The Sopranos* en het sluit aan bij mijn centrale vraagstelling naar de mythe die *The Sopranos* (re)produceert en in hoeverre de serie daarmee reageert op ontwikkelingen in de hedendaagse Amerikaanse samenleving.

¹⁷ Tulloch, J. *Television Drama. Agency, audience and myth*. Londen: Routledge, 1990. p.38.

¹⁸ Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987. p.198-199.

2.3 Naar Genre

Eenzijds verbindt televisiedrama de gefragmentariseerde sociale orde om een compleet beeld te presenteren om deze totaliteit vervolgens weer te verdelen over verschillende genres. Anderzijds is het genre zelf al gedifferentieerd van binnenuit. Elke narratie bestaat uit discoursen die over drie akten verdeeld worden. De eerste vormt de basis. In de tweede akte wordt deze basis verstoord door hindernissen en problemen. Uiteindelijk wordt er in de derde akte een oplossing gevonden, die de basissituatie herstelt. Er ontstaan ook tegenstellingen tussen de discoursen onderling. In het volgende hoofdstuk zal ik verder ingaan op de klassieke verhaalstructuur die onder andere beschreven is door Bordwell. Nu zal ik mij richten op de invloed van genre op discours en de reproductie van mythen.

Sociale veranderingen kunnen op productionele wijze worden doorgevoerd. Tulloch neemt politseries als voorbeeld. In deze series uitte het feminisme zich bijvoorbeeld in de opkomst van series met sterke vrouwelijke hoofdpersonages, zoals *Charlie's Angels* en *Cagney and Lacey*.¹⁹ Dit is alleen mogelijk doordat er een kern van 'human values' aanwezig is, die ervoor zorgt dat het genre niet uit elkaar valt. Tegelijkertijd zorgen de tegenstellingen binnen de kerndiscoursen ervoor dat het narratieve traject in gang wordt gezet. Bestaande discoursen worden niet altijd klakkeloos bevestigd, maar geherformuleerd naar aanleiding van ontwikkelingen in de samenleving. Op deze manier blijft het genre up-to-date en reflectief.

Genres kunnen volgens Tulloch geanalyseerd worden als een mediërende factor tussen historische momenten en sociale mythen. Ze hebben een reconstruerende kracht en kunnen een geschiedenis herschrijven om bepaalde sociale mythen in stand te houden of te veranderen. Genre kan op deze manier beschouwd worden als een geheel van complexe strijdende discoursen. Tulloch's analyse hiervan laat zien dat televisiedrama open staat voor meerdere interpretaties.²⁰

2.4 Genre

Het is moeilijk om *The Sopranos* van een bestaand label te voorzien. Het verhaal past bijvoorbeeld onder het kopje 'gangsterfilm', maar ook onder 'familiedrama', 'soap opera' of 'actieserie'. Tevens worden er verschillende filmtechnieken en televisietechnieken door elkaar gebruikt. Dit ambivalente karakter maakt de serie interessant voor onderzoek. Hierbij is het niet de bedoeling om *The Sopranos* te plaatsen binnen een bestaand genre, maar te onderzoeken welke mythe de serie (re)produceert.

Het hybride karakter van *The Sopranos* zou kunnen betekenen dat theorieën over genreconventies achterhaald zijn. De grenzen van een genre vervagen. Teksten

¹⁹ Tulloch, J. *Television Drama. Agency, audience and myth*. Londen: Routledge, 1990. p.72.

²⁰ Tulloch, J. *Television Drama. Agency, audience and myth*. Londen: Routledge, 1990. p.72-79.

kunnen niet alleen aan meerdere genres toegeschreven worden, maar ook aan verschillende soorten media. In dit onderzoek zal ik een poging doen bepaalde onderliggende ideologieën, of mythen, bloot te leggen. Hierbij zal ik uitgaan van enkele genretheorieën. Uit deze theorieën blijken specifieke conventies over de genres die kunnen bijdragen aan het ontdekken van een bepaalde betekenis. In het kader van *The Sopranos* lijkt het mij relevant enkele genres toe te lichten en te kijken in hoeverre bepaalde genreconventies wel of niet overeind blijven.

2.4.1 De definitie van Genre

Het afbakenen van een genre is een ingewikkeld proces. Volgens Altman komt dit doordat genre een moeilijk te definiëren concept is met meerdere betekenissen.²¹ Genres stippelen bepaalde richtlijnen uit die de productie en interpretatie van een (media)tekst bepalen. Altman citeert Andrew in zijn boek *Film/Genre*. Volgens Andrew beïnvloedt een genre de gehele *economie* rondom een tekst. Volgens hem zorgt een genre voor de structuur die een individuele tekst zal definiëren. Daarnaast spelen externe elementen, zoals het publiek en de industrie, een belangrijke rol.

Met Altman als uitgangspunt zal ik enkele auteurs bespreken die genre en genre-analyse in een breder cultureel perspectief plaatsen. Altman onderscheidt vier verschillende definities, ofwel invalshoeken, met betrekking tot het concept *genre*. Dit zijn kort: genre als *blueprint*: een productieformule, genre als *structuur*: een framework, genre als *label*: een categorie en genre als *contract*: een kijkpositie. Later voegt Altman hier nog een vijfde definitie aan toe.²² Deze definitie, genre als *archetype*, gaat in op het, voor deze scriptie, wellicht interessantste aspect van genre en wordt veelal gebruikt door critici om mythen en conventies toe te schrijven aan bepaalde genres. Volgens Altman moet men bij het definiëren van een genre zo veel mogelijk rekening houden met alle definities.

Een soortgelijke pragmatische benadering vindt men terug bij Tudor. Hij gelooft dat genre is 'what we collectively believe it to be.'²³ Volgens hem zijn genres geen classificaties opgesteld door critici of academici, maar zijn het culturele conventies. Naast de intrinsieke eigenschappen van een film met een eigen set aan conventies, bijvoorbeeld betreffende het verhaal, de setting en de personages, is ook de cultuur waarbinnen men werkt cruciaal in het definiëren van een genre. Tudor neemt aan dat een consensus plaats en tijd gebonden is. Hij is van mening dat genres in verschillende culturen op verschillende manieren gelezen en geïnterpreteerd worden. Een genre is dus flexibel en staat open voor verschillende interpretaties door verschillende lezers, op verschillende tijdstippen en in verschillende contexten. Mensen zijn in staat om een

²¹ Altman, R. *Film/Genre*. Londen: British Film Institute, 2002. p.14.

²² Altman, R. 2004. "95 Theses about film genre. On the generic implications of studio publicity". In: Meers, P., Biltereyst, D. (red.) *Film/TV/Genre*. Gent: Academia Press, 2004. p.55-56.

²³ Tudor, A. "Genre". In: Grant, B. K (red.) *Film Genre: Theory and Criticism*. Londen: The Scarecrow Press, 1977. p.19.

bepaald idee te creëren met betrekking tot een genre, ongeacht of ze films binnen dit genre gezien hebben. Genres zijn sociale constructen, die steeds onderhevig zijn aan overleg en herformulering. Het is volgens Tudor dan ook onmogelijk om de grenzen van een genre definitief vast te leggen, aangezien ze daarvoor te vaag zijn.²⁴

Neale benadrukt het dynamische aspect van genres door ze te zien als *processen van 'systematisation'*. Hiermee benadert hij de dynamiek van de functie en de vorm van een genre.²⁵ Voorheen ging men uit van vaste vormen, maar tegenwoordig zijn de theorieën gebaseerd op de dynamische functie van zowel de vorm als de inhoud. De dynamische aard van genres kan gezien worden als een antwoord op sociale, politieke en economische omstandigheden. Net als hun context zijn genres constant in ontwikkeling, in onderhandeling en in staat van verandering. Concluderend kan men stellen dat genres niet meer gezien worden als vaste vormen. Men kan zich afvragen welke conventies die een genre definiëren stand houden.

In relatie tot deze vraag richt Chandler zich tot Abercrombie, die zijn genrestudie toespitst op het medium televisie.²⁶ Abercrombie bekijkt de relatie tussen televisie en genre en maakt zich zorgen over deze relatie. Moderne televisie lijkt, volgens hem '...engaged in a steady dismantling of genre'.²⁷ De oorzaak hiervan schrijft hij voornamelijk toe aan de economische druk om het grootste publiek te trekken. Hij maakt daarbij de kanttekening dat de kern van een genre nooit helemaal zal verdwijnen, aangezien nieuwe genres uit de oude voortkomen. Het is dan ook onmogelijk een tekst te produceren die geen overeenkomsten heeft met een bestaand genre. Vaak hebben teksten juist overeenkomsten met meerdere genres.²⁸ Volgens Abercrombie is niet alleen de veranderende sociale context van belang, ook de economische en technologische factoren en de veranderende publieksvoorkeuren zijn van invloed op de productie van teksten.

Ik wil hierbij benadrukken dat ik geen genre-analyse als zodanig wil uitvoeren. Ik wil slechts aangeven dat genre-onderzoek en ideologisch onderzoek, specifiek met betrekking tot televisie, onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Ik kan dan ook concluderen, aansluitend bij Tulloch, dat discoursen, en dus ook genres, doorgaans processen van hegemonie zijn, doordrenkt met ideologieën. Ik zal mij nu richten op twee genres die van toepassing zijn op *The Sopranos*: het gangstergenre, door Fiske eerder genoemd als mannelijk genre en de soap opera, door hem eerder genoemd als vrouwelijk genre.²⁹

²⁴ Tudor, A. "Genre". In: Grant, B. K (red.) *Film Genre: Theory and Criticism*. Londen: The Scarecrow Press, 1977. p.16-23.

²⁵ Neale, S. In Chandler, D. *Introduction to Genre Theory*. 1997. URL: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html> [laatst bekeken: 19-02-08]

²⁶ Chandler, D. *Introduction to Genre Theory*. 1997. URL: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html> [laatst bekeken: 19-02-08]

²⁷ Abercrombie, N. In Chandler, D. *Introduction to Genre Theory*. 1997. URL: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html> [laatst bekeken: 19-02-08]

²⁸ Derrida, J. In Chandler, D. *Introduction to Genre Theory*. 1997. URL: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html> [laatst bekeken: 19-02-08]

²⁹ Zie § 1.2

2.4.2 Het gangstergenre & de 'American Dream'

The Sopranos kan onder andere gelezen worden als een gangsternarratie. Steun hiervoor kan bijvoorbeeld gevonden worden bij Nochimson.³⁰ Het gangstergenre is interessant omdat het vaak wordt besproken in relatie tot het ideologische, materialistische gedachtegoed van de 'American Dream'. Shadoian analyseert in zijn boek *Dreams and Dead Ends* het gangstergenre door de jaren heen. Volgens hem heeft het genre een sterk frame om een belangrijke boodschap te vertellen. Het genre overleefde, omdat de kwesties die het verhandelt altijd centraal hebben gestaan in het kapitalistische denkgoed van de *American experience*³¹.³² Ik kom hier later op terug. Het gangstergenre houdt de Amerikaanse samenleving als het ware een spiegel voor: als de samenleving verandert, verandert het genre ook.

De gangsterfilm werd samen met de horrorfilm en de pornofilm door critici veracht op intellectueel en sociaal vlak. Dit is volgens Shadoian niet, zoals in eerste instantie wordt verondersteld, vanwege een lagere artistieke waarde, maar omdat '...it realizes our dreams and exposes our deepest psychic urges'.³³ Onvermijdelijk worden hier de minder plezierige kanten van het Amerikaanse leven nadrukkelijk in beeld gebracht. Dit roept afkeer in ons op, maar fascineert ons tegelijkertijd. Over het algemeen representeren deze films Amerika als een plek waar een eindeloos (gewelddadig) conflict plaatsvindt. De gangster is in deze zin een paradigma van de 'American Dream' en de gangsterfilm is het middel dat reageert op onze dromen en verlangens: de gangster verwezenlijkt deze dromen door de beperkingen die de samenleving hem oplegt te negeren. Hetgeen in het 'echte' leven niet altijd mogelijk is. De kijker identificeert zich met de gangster als archetypen van de *American Dreamer* en wordt wakker geschud als de gangster, de held, tragisch ten onder gaat. De identificatie wordt verbroken, maar de droom blijft bestaan als gevolg van een diepgewortelde tweeslachtigheid ten aanzien van de samenleving. Men wil deze droom keer op keer beleven, van film op film.

Ook volgens Simon is dit de oorzaak van het succes van *The Sopranos*.³⁴ Hij ziet geen verschil tussen Tony Soprano en beurshandelaren die de hoogste commissie willen halen, of politici die hun integriteit uit het oog verliezen in hun strijd om herkozen te worden. Volgens hem is het gros van de Amerikanen bereid om bepaalde overtuigingen

³⁰ Nochimson, M. P. Waddaya Lookin' at? Re-Reading the Gangster Genre Through 'The Sopranos'. *Film Quarterly*, 56, 2 (2003): 2-13.

Online versie beschikbaar; URL: http://www.filmquarterly.org/issue_5602_right.html [Laatst bekeken: 19-02-08]

³¹ Hierbij wil ik opmerken dat de termen *American dream*, *American Way of Life* en *American Experience* allen betrekking hebben op hetzelfde gedachtegoed en dus vrijwel altijd door elkaar gebruikt kunnen worden. Ook de *American Dream* heeft namelijk meer betrekking op het realistische leven dan op de droom. Met andere woorden: het gaat meer om de weg die bewandeld wordt en de hoop die men koestert, dan de eventuele bestemming. Schudson, M. American Dreams. *American Literary History*, 16, 3 (2004): 567.

³² Shadoian, J. *Dreams and Dead Ends. The American Gangster/Crime Film*. Cambridge MA: The MIT Press, 1979. p.1.

³³ Shadoian, J. *Dreams and Dead Ends. The American Gangster/Crime Film*. Cambridge MA: The MIT Press, 1979. p.1-2.

³⁴ Simon, D. *Tony Soprano's America: The Criminal Side of the American Dream*. Boulder, CO: Westview Press, 2002.

aan de kant te zetten voor zakelijk of persoonlijk gewin. Tony Soprano staat symbool voor deze cultuur, waarin men altijd op zoek is naar meer.

2.4.3 Thema's

Voortbouwend op deze relatie zal ik de zeven thema's die volgens Shadoian prominent aanwezig zijn binnen het gangstergenre kort bespreken. Ten eerste staan er op een onderliggende laag twee fundamentele Amerikaanse ideologieën tegenover elkaar. Dit is de ideologie waarin men Amerika ziet als land van de mogelijkheden, maar ook als land waar individuele vrijheid beklemd wordt, doordat de illusie van een gelijke democratische samenleving elke stap opwaarts tegenhoudt. Een voorbeeld hiervan is het concept 'individualisme'. Aan de ene kant is individualisme goed, maar aan de andere kant stel je jezelf buiten of boven anderen. De tweede ideologie is de kapitalistische ideologie, die zich vertaalt in het hebben van ongelimiteerd succes en macht. Nauw daarmee samenhangt de angst om te falen en de terugkerende vergelijking van georganiseerde misdaad met een legale *business*. De gangster is als het ware de duistere dubbelganger van de *legale* zakenman, die elk gezag kan ondermijnen en op die manier de Amerikaanse *drive* naar succes enigszins ironiseert. Ten derde speelt de (urbane) stad een belangrijke rol in het verhaal. De stad staat voor het slechte, het extreme verderf en zal uiteindelijk het eindpunt (de dood) zijn. Ten vierde ligt er een grote nadruk op de vertoning en de verheerlijking van geweld. De vertoning van geweld heeft een esthetische rol gekregen en is het ultieme statement van het genre. Het vijfde thema is de (destructie van de) familie. Soms wordt deze gevolgd door de substitutie van deze familie door de gangsterfamilie. De moeder is het icoon van de familie en staat voor al haar problemen. De vader is niet of nauwelijks aanwezig en staat voor het verleden, de *Old World*³⁵. Hij staat het nieuwe leven in het dynamische Amerika alleen maar in de weg. Als zesde is er de representatie van de politie. Vaak wordt deze rivaliserende partij onsympathiek en eenzijdig weergegeven. De politie is zelden een blokkade voor de gangster om aan de top te komen. Als zevende, laatste thema wijst Shadoian op de politiek binnen het genre. Dit is een vaag gebied, afhankelijk van de periode waarin het genre zich bevindt. In Amerikaanse films wordt doorgaans iedere politieke dimensie onderdrukt. Films registreren en ondersteunen de dominante ideologie en leveren geen alternatief omdat, zoals al eerder bleek in dit hoofdstuk, het verwijzen naar de sociale werkelijkheid moeilijk is binnen bepaalde genres.

Uiteindelijk gaat de gangster ten onder; hij sterft of wordt opgepakt. De balans tussen goed en kwaad wordt hersteld. Ook de gangster wordt slachtoffer van de dominante ideologieën in de samenleving. De gangsternarratie toont dus de zwakke economische, sociale en politieke punten van Amerika, maar vormt volgens Shadoian

³⁵ Europa.

nooit een echte bedreiging voor de *American way of life*.³⁶ In paragraaf 2.5 zal ik de mythe van de *American way of life* verder uitlichten.

2.4.4 'Soap'ranos

The Sopranos als *work of art* wordt vaak in een zin genoemd met de serie als postmoderne soapserie. Bowman benadrukt het hybride karakter van de serie en de sublieme manier waarop *The Sopranos* de grenzen van het medium televisie overstijgt.³⁷

McQueen en Fiske gaan dieper in op het genre soap opera. McQueen beschrijft dat soapseries, in de jaren '30 ontstaan voor de Amerikaanse radio, nu variëren van dagelijkse *daytime* lowbudget shows van vijftientig minuten tot wekelijkse dure *prime time* serials³⁸ van bijna een uur.³⁹ Beide auteurs benadrukken het vrouwelijke karakter van het genre, dat zich vooral uit in de openheid. Fiske beschrijft acht genre specifieke kenmerken: er is geen narratieve sluiting; er zijn meerdere personages en verhaallijnen; de tijd loopt parallel aan de echte tijd; scènes worden afgebroken; dialogen, het oplossen van problemen en intieme conversaties worden benadrukt; de mannen zijn gevoelig; de vrouwen zijn sterk en succesvol en de setting is huiselijk.⁴⁰ De meeste van deze kenmerken maken het profileren van alternatieve discoursen gemakkelijker en dragen dus bij aan de openheid en progressiviteit van het genre. Bovendien heeft het genre een link naar de 'American Dream': '...soap operas have a character who is going up in the world, making it.'⁴¹ Succes is ook hier niet vanzelfsprekend, maar iets waarvoor men moet strijden.

2.5 De 'American Dream' & Mythe

Volgens Thomas en Romano hebben naties een goed verhaal nodig om orde te behouden.⁴² Er liggen twee mythen ten grondslag aan de Amerikaanse samenleving. Ten eerste de mythe van de overwinning van de 'Common man'. Thomas en Romano beschrijven deze mythe als het geloof dat iedereen in een vrije, democratische samenleving de potentie heeft om grote hoogten te bereiken. '...that freedom and openness liberate and ennoble ordinary citizens to do extraordinary things.'⁴³ Een tweede, minder gekoesterde mythe is ontstaan om een crisis of ramp te duiden en wordt

³⁶ Shadoian, J. *Dreams and Dead Ends. The American Gangster/Crime Film*. Cambridge MA: The MIT Press, 1979. p.5-11.

³⁷ Bowman, J. Mob Hit. *The American Spectator*, 34, 4 (2001): 84.

³⁸ Het belangrijkste verschil tussen een serial en een serie zit in de narratieve structuur. Binnen een serie zal elk probleem dat de basissituatie verstoort opgelost worden, zodat aan het einde de basissituatie weer hersteld wordt. Dit is niet het geval in een serial, waar het niet gaat om het oplossen van de problemen, maar om de reactie van de characters op deze problemen.

³⁹ McQueen, D. *Television, a Media student's Guide*. Londen: Arnold, 1998. p.31.

⁴⁰ Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987. p.179-180.

⁴¹ Daniel Filho (Braziliaanse dramaproducent) in: McQueen, D. *Television, a Media student's Guide*. Londen: Arnold, 1998. p.31.

⁴² Thomas, E. en Romano, A. How American Myths Are Made. *Newsweek*, 148, 6 (2006):56.

⁴³ Thomas, E. en Romano, A. How American Myths Are Made. *Newsweek*, 148, 6 (2006):56.

in stand gehouden door de golf van paranoia in de huidige populaire cultuur. Het is de mythe van 'de complottheorie'. Een complottheorie kan gebeurtenissen verklaren en de paranoia sussen, maar kan deze paranoia ook stimuleren.

De mythen zijn sterk verbonden met het begrip van de 'American Dream'. In *The American Dream* schrijft Cullen dat het mythische karakter van de 'American Dream' ligt in de dubbelzinnigheid van het begrip.⁴⁴ De invulling ervan eerder in deze paragraaf is dan ook niet de enige. Volgens Cullen bestaat de 'American Dream' niet uit één droom, maar uit zes verschillende. Deze zijn:

- De puriteinse droom; het vertrouwen dat alles anders / beter kan worden.
- De onafhankelijkheidsdroom: ieder mens is gelijk geschapen en heeft onvervreembare rechten zoals 'Life', 'Liberty' en 'the Pursuit of Happiness'.⁴⁵
- Opwaardse mobiliteit; vaak geïnterpreteerd als commercieel succes, maar ook als succes in sport, kunst, educatie enzovoorts.
- Sociale gelijkheid.
- 'Home ownership'.
- De droom van de kust; men wil rijk en beroemd worden zonder veel inspanningen ervoor te verrichten.⁴⁶

Toch is ook Cullen op zoek naar iets wat deze zes dromen met elkaar verbindt. Hij vindt dit in de vrijheid en gelijkheid waarin men controle heeft over het verloop van zijn/haar eigen leven. Hij noemt dit *agency*, Volgens hem ligt *agency* '...at the very core of the American Dream, the bedrock premise upon which all else depends'.⁴⁷ Dit leidt ons terug naar Tulloch, voor wie *agency* en mythe de belangrijkste invloeden zijn op de selectie en definitie van televisiedrama. Voor Tulloch heeft *agency* in relatie tot mythe niet alleen te maken met vrijheid, maar ook met macht om de dominante mythe omver te werpen of te veranderen.⁴⁸

De mythe van de complottheorie is gefundeerd in de paranoia die tijdens de koude oorlog ontstond. O'Donnel neemt in zijn boek *Latent Destinies* een verplaatsing waar van een pathologische aandoening naar een collectieve psychose en verbindt culturele paranoia aan de postmoderne tijd.⁴⁹ Hij beschrijft paranoia niet als een toestand

⁴⁴ Cullen, J. *The American Dream. A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. Oxford: University Press, 2003. p.7.

⁴⁵ Deze begrippen worden niet vertaald, omdat ze vaag en abstract zijn en meer omvatten dan de Nederlandse vertalingen. De vertalingen dekken de ladingen niet.

⁴⁶ Cullen, J. *The American Dream. A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. Oxford: University Press, 2003. p.7.

⁴⁷ Cullen, J. *The American Dream. A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. Oxford: University Press, 2003. p.10.

⁴⁸ Tulloch, J. *Television Drama. Agency, audience and myth*. Londen: Routledge, 1990. p.9.

⁴⁹ O'Donnel, P. *Latent Destinies. Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. Londen: Duke University Press, 2000.

of als een collectie van symptomen, maar als een narratief proces waarmee een individu een historische of culturele identiteit construeert.⁵⁰

Paranoia als narratief instrument blijkt noodzakelijk binnen deze postmoderne tijd, aangezien, in tegenstelling tot het modernisme, het postmodernisme zich kenmerkt door onmeetbaarheid. Er wordt afstand gedaan van alle criteria van meetbaarheid in dienst van een geordende wereld, waardoor er een structuurloze, chaotische wereld ontstaat.⁵¹

2.6 Tot slot

In dit hoofdstuk heb ik getracht de driehoeksrelatie tussen mythe, ideologie en genre theoretisch uiteen te zetten. Alternatieve discoursen of mythen worden vaker gereproduceerd naarmate de teksten opener zijn. De mate van openheid hangt samen met het genre en de genreconventies. Zo bleek dat het ene genre gemakkelijker een alternatieve mythe reproduceert dan het andere. In het volgende hoofdstuk zal ik verder ingaan op narratieve theorieën en elementen die belangrijk zijn voor televisienarraties.

⁵⁰ O'Donnel, P. *Latent Destinies. Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. Londen: Duke University Press, 2000. p.20.

⁵¹ Negri, A, *Art and Culture in the Age of Empire and the Time of the Multitudes*. Vert. Max Henninger. *SubStance*, 112, 36, 1 (2007):50.

3. Narratie

'Narrative and language are two of the main cultural processes shared by all societies: 'they are simply there, like life itself.'⁵² Dit betekent dat narratie net als taal een universeel middel is om orde te scheppen in en zin te geven aan de wereld om ons heen. Televisie is narratief in de breedste zin van het woord. Niet alleen dramaserieën, maar ook nieuws, documentaires en spelprogramma's kunnen volgens narratieve strategieën en termen uiteengezet worden en ideologische en maatschappelijke verbanden weerspiegelen.

In dit hoofdstuk ga ik dieper in op het concept narratie en de bijbehorende technieken. Eerst zal ik de canonieke verhaalstructuur bespreken. Dit is de zogenoemde 'standaard' structuur voor verhalen. Daarna zal ik bespreken hoe realistische, modernistische en postmodernistische narratietechnieken in televisiedrama ideologieën overdragen.

3.1 De canonieke verhaalstructuur

Doorgaans wordt narratie uiteengezet in twee lagen. Volgens deze theorie van Bordwell bestaat een narratie uit het getoonde, hetgeen de maker aan de kijker laat zien en horen (plot) en het verhaal dat de kijker zelf construeert met behulp van het getoonde (story).⁵³ De constructie van de story wordt ook beïnvloed door narratieve schema's, die kijkers naar aanleiding van eerdere narraties hebben ontwikkeld. De kijker plaatst het getoonde in het verhaal dat geconstrueerd wordt naarmate de film vordert. De elementen worden in een bepaalde orde getoond, zodat de kijker de gebeurtenissen kan plaatsen in de narratie. De ordening die het meest voorkomt in films is de *canonieke verhaalstructuur*. De canonieke verhaalstructuur wordt door Branigan geformuleerd als:

'introduction of setting and characters – explanation of a state of affairs – initiating event – emotional response or statement of a goal by the protagonist – complicating actions – outcome – reaction to the outcome'⁵⁴

Omdat deze structuur het meest voorkomt, wordt deze als de standaard beschouwd. Zoals eerder genoemd bezitten kijkers narratieve schema's, die helpen om een narratie te begrijpen. Een 'template schema' is een narratief schema over hoe de structuur van een narratie doorgaans is. Dit schema is gevormd door de canonieke verhaalstructuur; de schema's aanwezig bij kijkers zijn gevormd door eerdere confrontaties met (televisie)verhalen en films volgens de canonieke verhaalstructuur. Kijkers gaan er

⁵² Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987. p.128.

⁵³ Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2004. p.70.

⁵⁴ Branigan, E. *Narrative Comprehension and Film*. Londen: Routledge, 1992. p.14.

vervolgens van uit dat nieuwe narraties zich ook aan deze structuur houden en plaatsen nieuwe narraties in het al bestaande schema.⁵⁵

De canonieke verhaalstructuur streeft naar eenduidigheid. Alle elementen zijn functioneel: ze maken de narratie zo duidelijk mogelijk. Fiske haalt Kuhn aan die hiervoor een aantal voorwaarden schetst. Het eerste kenmerk is een lineaire narratie; de regels van oorzaak en gevolg worden gevolgd met het doel raadsels of problemen op te lossen. Ten tweede eist het verhaal een duidelijk afgerond einde met hierin de oplossing van een probleem. Als derde kenmerk wijst Kuhn erop dat aspecten in de fictieve wereld met betrekking tot plaats en tijd reëel moeten *lijken*. Ze moeten een hoge mate van waarschijnlijkheid bezitten. Als vierde staan *psychologically rounded characters* ofwel archetypes centraal. Dit zorgt voor een duidelijke boodschap of betekenis.⁵⁶

3.2 Televisie-realisme

Over het algemeen maakt televisie gebruik van de narratieve conventies conform aan de canonieke verhaalstructuur. De oplossingsgerichte structuur mijdt complexiteit en genereert een heldere betekenis die zelden een uitdaging biedt aan de dominante orde. Dit wordt vervolgens versterkt door de commerciële aard van televisie, waarin men controverses vermijdt om een zo groot mogelijk publiek te trekken.⁵⁷ Concreet betekent dit dat televisie doorgaans een *realistische* vertelvorm hanteert. Fiske besteedt in *Television Culture* veel aandacht aan realisme. Volgens hem is televisie in essentie realistisch, aangezien het een overtuigende versie van de zogenaamde *werkelijkheid* kan overdragen. Fiske bestudeert de mate waarin televisie 'realiteit' produceert in plaats van reflecteert. Voor de definitie van realisme maakt hij een onderscheid tussen vorm en inhoud.⁵⁸

3.2.1 De realistische tekst: inhoud

Televisie is uiterst geschikt om een realistische inhoud te presenteren: 'Television's audience, like realism's content, is socially extended, unlike the more selective audiences of theater or many cinema films...'⁵⁹ Hiermee bedoelt Fiske dat televisie alledaagse gebeurtenissen op een voor iedereen begrijpbare manier kan presenteren. Mediumspecifieke eigenschappen, zoals herhaling en huiselijke settings, spelen hierbij een belangrijke rol. Bovendien staat televisie voortdurend in verbinding met het hedendaagse door de benadrukking van het 'nu' en het 'live' aspect, terwijl films zich als

⁵⁵ Branigan, E. *Narrative Comprehension and Film*. Londen: Routledge, 1992. p.14.

⁵⁶ Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987. p.131.

⁵⁷ Kellner, D. The X Files and the Aesthetics and Politics of Postmodern Pop. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 2 (1999): 162.

⁵⁸ Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987. p.21.

⁵⁹ Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987. p.22.

een registratie van het voorafgaande presenteren. Fiske wijst op het feit dat Amerikaans televisierealisme doorgaans geen 'sociaal realisme' is met een ingebedde kritiek op de klassieke realistische tekst: 'Television's world is much more centered on the middle class which provides its typical content and viewing position.'⁶⁰ Niet alleen de inhoud, maar ook de vorm van een tekst is belangrijk als drager van betekenis en cultuur. Volgens Fiske achten velen vorm zelfs belangrijker dan inhoud als drager van ideologie.

3.2.2 De realistische tekst: vorm

Realisme reproduceert niet alleen de realiteit, maar duidt deze ook. Hiervoor moet de wereld zo begrijpbaar mogelijk gemaakt worden. Concreet betekent dit volgens Fiske, die zich aansluit bij Barthes, dat realisme narratief is in vorm. De narraties volgen de basisregels van oorzaak en gevolg en ieder element is functioneel. Deze vorm van realisme geeft een bepaalde, politiek getinte, inhoud aan de wereld. Er wordt een ideologie uitgedragen: 'Realism is thus defined by the way it makes sense of the real, rather than by what it says the real consists of.'⁶¹ Hieruit blijkt dat de klassieke realistische tekst niet overweg kan met tegenstrijdigheden en onduidelijkheden die de zogenaamde werkelijkheid van nature biedt. Deze onduidelijkheden worden rechtgezet in de manier waarop het verhaal wordt verteld. Tegenstrijdige discoursen worden wel herkend, maar zijn ondergeschikt aan het dominante discours. Fiske noemt MacCabe, die deze 'hiërarchie van discoursen' kritisch bekijkt en als een essentieel vormkenmerk van realisme ziet. In de volgende paragraaf zal ik hierop terugkomen.

3.2.3. De 'dramatic look' en de 'documentary look'

Er bestaan twee stijlen binnen het realisme. De eerste benadrukt het zo *duidelijk, logisch* en *reëel mogelijk* presenteren van de 'realiteit'. Deze vorm presenteert de dominante versie in zijn simpelste vorm en wordt de 'dramatic look' genoemd. De tweede vorm van realisme is de 'documentary look'. Deze vorm construeert naast het dominante discours een fictieve sociale omgeving aan de hand van ondergeschikte discoursen en probeert zo een objectieve presentatie van de 'realiteit' te geven.⁶² Deze vormen worden ook wel 'seamless realism' en 'aesthetic realism' genoemd.⁶³

Caughie schetst in zijn boek *Television Drama* een verband tussen deze laatste vorm van realisme en het modernisme in termen van *afstandelijkheid* en *objectiviteit*.⁶⁴ De ruwere 'documentary look' zorgt ervoor dat de kijker een kritische toeschouwer blijft

⁶⁰ Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987. p.23.

⁶¹ Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987. p.24.

⁶² Caughie, J. In: Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987. p.29.

⁶³ Hayward, S. *Key Concepts in Cinema Studies*. Londen: Routledge, 1996. p.298.

⁶⁴ Termen afkomstig van Brecht als kritische opponenten ten opzichte van de subjectieve identificerende Hollywoodfilm.

en niet volledig betrokken wordt bij het verhaal. Dit is juist wel de bedoeling bij de klassieke realistische tekst. De veronderstelde objectiviteit wordt echter overschaduwd door de klassieke paradox van het werkelijkheidseffect.

3.3 Transitie?

De canonieke, realistische verhaalstructuur is dan wel de dominante, maar niet de enige manier waarop verhalen worden verteld. Theoretici wijzen op structuren die kijkers in het duister laten tasten over de oplossing van conflicten en de afronding van het verhaal. Men wijst onder meer op een toename van narratieve complexiteit binnen Amerikaans televisiedrama.⁶⁵ Deze narratieve complexiteit is verwant aan het alternatief dat geschetst wordt door Bordwell en Thompson, de *art film*.

3.3.1 Een alternatief: de art film

De art film ontstond na de eerste wereldoorlog onder leiding van een groep jonge Franse regisseurs die film zagen als kunstvorm vergelijkbaar met poëzie, schilderkunst en muziek. Film, voorheen gemaakt vanuit een commercieel oogpunt, was nu: '...an occasion for the artist to express feelings'.⁶⁶

De narratieve structuur van de art film is veel losser dan de klassieke structuur en de personages strijden een innerlijke strijd op het gebied van identiteit, onafhankelijkheid, taboes en morele dilemma's. Het hoofdpersonage wordt hierbij geteisterd door twijfel, vervreemding en innerlijke dialogen. Dit wordt weergegeven in fantasieën en dromen die een plaats krijgen in de narratie naast de feitelijke verhaallijnen. Een conventionele narratie kan ook handelen over de hierboven genoemde dilemma's, maar in tegenstelling tot de art film worden in een conventionele narratie de dilemma's uiteindelijk opgelost. In de art film is de basisnarratie, indien aanwezig, meestal ondergeschikt aan de ontwikkeling van het personage. In de art film hebben plotelementen, in tegenstelling tot in conventionele narraties, niet altijd een duidelijk doel. Ze kunnen verdieping bieden, maar kunnen de kijker ook op het verkeerde been zetten. Net zoals in de schilderkunst is de maker van een art film vaak te herleiden aan de hand van een specifieke stijl en thematiek.⁶⁷

Thompson is van mening dat Bordwell's theorie ook toegepast kan worden op televisie. Volgens haar hanteren complexe televisieseries zoals *Twin Peaks* dezelfde normen als de art film, slechts aangepast voor een klein (beeld)schermb. Zij noemt dit *art television*.⁶⁸ De benadering van film en televisie als kunstvorm is een kenmerk van het

⁶⁵ Onder andere: Jason Mittell en Douglas Kellner.

⁶⁶ Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2004. p.475.

⁶⁷ Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2004. p.475.

⁶⁸ Thompson, K. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 2003.

modernisme. Modernistische teksten hanteren andere narratieve conventies en presenteren een ander wereldbeeld.

3.4 Modernisme

In de vorige paragraaf werd MacCabe genoemd. Hij is van mening dat film en televisie de werkelijkheid niet kunnen tonen als een transparant raam naar de wereld. In de klassieke realistische film ontbreekt elke link naar de 'essentiële realiteit'; er wordt slechts een overtuigende illusie gecreëerd.⁶⁹ Film zal volgens MacCabe geanalyseerd moeten worden als een verzameling van, van nature, tegenstrijdige discoursen.⁷⁰ Zijn kritiek is gegrondvest in de theorie van Althusser, die meent dat individuen op een misleidende wijze als 'sociale subjecten' worden geplaatst, in de veronderstelling dat ze vrije *agenten* zijn die rationele keuzes maken. Volgens MacCabe is de klassieke realistische tekst als representatie van de waarheid, een middel dat individuen in deze positie plaatst. Vanuit een modernistisch standpunt gelooft MacCabe dat men experimenterend steeds nader zal komen tot de waarheid.⁷¹ Ook Collins omschrijft het ontstaan van een zelfreflectie in het modernisme, hetgeen de objectieve waarheidsclaim en de conventies van de realistische tekst omverwerpt en hierdoor resulteert in diverse subjectieve wereldbeelden.⁷²

3.4.1. De illusie ontketend

Het modernisme breekt met de conventies van de klassieke realistische tekst. De continuïteit wordt onderbroken met een gefragmentariseerd geheel als gevolg. Er wordt nadruk gelegd op directe manieren van acteren en duidelijke cameratechnieken en montage. De vorm van een (film)tekst wordt steeds meer benadrukt: '...because cinema was for the first time seen not as a neutral form through which something else could be transmitted, but as a specific aesthetic system, a language in itself.' Het proces van betekenisgeving wordt zichtbaar en de gepresenteerde realiteit blijkt een illusie. De mythe, als sussend aspect wordt duidelijk:⁷³ 'Modernism eschewed the seamless verisimilitude of realism and sought to reveal the process of meaning-construction in

⁶⁹ MacCabe, C. "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses" In: Bennet, T., Boyd-Bowman, S., Mercer, C. en Woollacott, J. (red.) *Popular Television and Film*. Londen: British Film Institute/Open University, 1981. p.214.

⁷⁰ MacCabe, C. "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses" In: Bennet, T., Boyd-Bowman, S., Mercer, C. en Woollacott, J. (red.) *Popular Television and Film*. Londen: British Film Institute/Open University, 1981. p.217.

⁷¹ Cook, P. en Bernink, M. (red.) *The Cinema Book, 2nd edition*. Londen: British Film Institute, 1999. p. 333

⁷² Collins, J. "Television and Postmodernism" In: Allen, R. (red.) *Channels of Discours, Reassembled: Television and Contemporary Criticism/second edition*. Londen: Routledge, 1992. p.328.

⁷³ Hiermee wordt bedoeld dat de klassieke narratie niet overweg kan met alle tegenstrijdigheden uit het alledaagse leven en deze daarom negeert binnen de tekst. Zie ook § 3.2.2.

art.⁷⁴ Films worden door filmmakers zoals Godard gedeconstrueerd. Hierbij speelt de auteur met zijn eigen herkenbare stijl een grote rol.

3.4.2. Modernisme & Televisiedrama

Televisie wordt doorgaans niet verbonden met een modernistische visie van hoge kunst. '...partly because of the perceived artistic poverty of television in contrast to other domains of culture that were generally explored and privileged as the field of a modernist aesthetic.'⁷⁵ Toch heeft dit postmoderne medium modernistische kenmerken. In *Television Drama* richt Caughie zich op de relatie tussen televisiedrama en de modernistische art film. Hij benadrukt dat '...television drama is central to an understanding of what happened to British modernism in the second half of the twentieth century'.⁷⁶ Postmoderniteit is dus, in relatie tot televisie, geen prestatie maar een logisch proces. Caughie schetst de kritiek van Godard die de centrale plaats van de cinema en de auteur binnen het modernisme, in het postmodernisme opgeslokt ziet worden door de kwaliteitsloze televisie.⁷⁷

Televisiedrama is er in alle soorten en maten. Zo kent televisiedrama ook modernistische narratietechnieken. Televisie is het domein van de schrijvers geworden. Steeds meer schrijvers uit de gerespecteerde filmwereld wagen de oversteek naar het medium van de massa. Aaron Sorkin (*The West Wing*, NBC), Joss Whedon (*Buffy the Vampire Slayer* en *Angel*, The WB), Alan Ball (*Six Feet Under*, HBO) en J.J. Abrams (*Alias* en *Lost*, ABC) zijn voorbeelden van scriptwriters die eerder geassocieerd werden met film. Niet alleen als schrijvers, maar ook als regisseurs drukken David Lynch (*Twin Peaks*, ABC) en Quentin Tarentino (*Crime Scene Investigation*, CBS)⁷⁸ een persoonlijke stempel op televisiedrama.⁷⁹ Schrijvers krijgen in televisie veel meer tijd om hun personages en hun plot uiteen te zetten. Dit maakt televisiedrama zeer aantrekkelijk.

Modernistische narratietechnieken komen in grote mate overeen met postmodernistische technieken. Niet alleen het zojuist beschreven *auteurisme*, maar ook het ideaal van een complexe, open tekst die open staat voor meerdere lezingen door een actief publiek is kenmerkend zowel het modernisme en postmodernisme. Het grote verschil zit in de waarheidsclaim en de afronding van de narratie. De waarheid die gepresenteerd wordt aan de hand van modernistische technieken is de subjectieve waarheid van de auteur die een bepaalde mate van 'closure' met zich meebrengt. Het postmodernisme ontkent het bestaan van een waarheid. Het gaat hierbij niet meer om de

⁷⁴ Hayward, S. *Key Concepts in Cinema Studies*. Londen: Routledge, 1996. p.223.

⁷⁵ Kellner, D. The X-Files and the Aesthetics and Politics of Postmodern Pop. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, 2 (1999):161.

⁷⁶ Caughie, J. *Television Drama. Realism, Modernism, and British Culture*. Oxford: University Press, 2000. p.6.

⁷⁷ Caughie, J. *Television Drama. Realism, Modernism, and British Culture*. Oxford: University Press, 2000. p.88.

⁷⁸ Tarentino schreef en regisseerde de afleveringen 24 en 25 uit seizoen 5 van *CSI*, getiteld: *Grave Danger vol. I* en *Grave Danger vol. II*. In deze afleveringen wordt een lid van het CSI-team gekidnapd tijdens een onderzoek en levend begraven in een glazen kist. [Bron: <http://www.imdb.com>] Niet alleen de stijl, maar ook het thema 'levend begraven worden' eerder aangesneden in *Kill Bill*, zijn te herleiden naar de hand van Tarentino.

⁷⁹ Mittell, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58 (2006):31.

formele technieken van de tekst, maar om de mate waarin het publiek in staat is het gepresenteerde te zien als een subjectieve versie van de werkelijkheid. Deze gedachte zorgt ervoor dat er in wezen talloze versies mogelijk zijn, zonder dat er één overheerst. 'Closure' is in dit geval uitgesloten.⁸⁰

3.5 Postmodernisme

Het postmodernisme wijst elke grote orde scheppende wereldvisie af. De definitieve waarheid bestaat niet; de realiteit is een concept dat open blijft staan voor (her)interpretatie. Vanuit een poststructuralistische benadering wijzen postmodernisten zoals Lyotard, Derrida en Foucault de zogenaamde ideologische '*grandes histoires*' uit het modernisme af en vervangen deze door '*petites histoires*', ofwel micronarraties.⁸¹ De postmoderne essentie van televisie is interactiviteit, hierdoor staan de televisienarraties van nature meer open voor overleg. De combinatie van een gefragmentariseerde tekst en een actief onderhandelend publiek werkt afronding tegen.⁸²

Ondanks de postmoderne essentie van televisie, bleek uit de voorgaande paragrafen dat de meeste televisienarraties de klassieke realistische structuur volgen. Sinds de tweede helft van de jaren '80 ontstond er steeds meer variatie. Ook de wetenschappelijke houding ten opzichte van televisie veranderde; het postmoderne populisme legitimeerde de analyse van populaire artefacten uit de mediacultuur. Ook Collins ziet postmodernisme als een reactie op het modernisme, waarbij men opnieuw verbinding zoekt met het publiek door middel van herkenbare tekens uit de populaire cultuur. Collins onderscheidt een aantal postmoderne kenmerken: Ten eerste, een excess aan tekens resulterende in een eindeloze *simulatie*. Dit zorgt ervoor dat de 'realiteit' verdwijnt. Ten tweede, ironie en intertekstualiteit. Deze leiden tot een *hyperconsciousness*. Er is een bewustzijn van de culturele status. Zelfreflectie is een modernistisch gegeven, maar in dit geval uit het zich in een *herarticulatie van mediacultuur door de mediacultuur*.⁸³ Ten derde meent Collins dat een postmoderne identiteit bestaat uit tegenstrijdige subjectposities, *bricolage*. Het vierde kenmerk is de *commodificatie* van de cultuur en de impact hiervan op het sociale leven (hierin komen de eerder genoemde kenmerken weer terug).⁸⁴

3.5.1 Narratieve complexiteit

Sinds de jaren '90 neemt het aantal complexe narraties in het Amerikaanse

⁸⁰ Staiger, J. "Cinematic Shots. The Narration of Violence" In: Sobchack, V. (red.) *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modernist Event*. New York: Routledge, 1996. p. 52.

⁸¹ Woods, T. *Beginning Postmodernism*, Manchester: Manchester University Press, 1999. p.20-21.

⁸² Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987. p.147.

⁸³ Collins, J. "Television and Postmodernism" In: Allen, R. (red.) *Channels of Discours, Reassembled: Television and Contemporary Criticism/second edition*. Londen: Routledge, 1992. p.335.

⁸⁴ Collins, J. "Television and Postmodernism" In: Allen, R. (red.) *Channels of Discours, Reassembled: Television and Contemporary Criticism/second edition*. Londen: Routledge, 1992. p.339.

televisielandschap toe. Conventionele narraties domineren nog steeds de programmering, maar het zijn de complexe narraties die het televisielandschap de afgelopen twintig jaar kenmerken. Het experimentele, innovatieve karakter ziet een uitdaging in de grenzen van televisie als narratief medium.⁸⁵ Mittell ziet narratieve complexiteit als een herdefinitie van een episodische narratie onder invloed van kenmerken van de serial:

'...narrative complexity foregrounds ongoing stories serially across a range of genres. Additionally, narrative complexity moves serial form outside of the generic assumptions tied to soap operas- many (although certainly not all) complex programs tell stories serially while rejecting or downplaying the melodramatic style and primary focus on relationships over plots of soap operas, which also distances contemporary programs from the cultural connotations of the denigrated soap genre.'⁸⁶

Complexe narraties zijn dus 'plot driven', hetgeen betekent dat ontwikkelingen in het plot zorgen voor het ontstaan van relationeel en persoonlijk drama, in tegenstelling tot de klassieke narratie die 'character driven' is. Andere kenmerken die Mitell schetst zijn: het mixen van diverse genres, het innemen van verschillende standpunten en het naar voren schuiven van onverwachte 'narrators', het grote aantal verhaallijnen en personages en de afwisselingen hiertussen, het belang van esthetica, het afwijken van traditionele chronologie, het in beeld brengen van fantasieën en dromen om te experimenteren met andere scenario's en de vage (of niet aanwezige) grens tussen de diëgetische en de nondiëgetische wereld. Kortom, er is geen angst voor onduidelijkheid of dubbelzinnigheid. Desoriëntatie is een bedoeld effect dat een actieve betrokkenheid van de kijker vereist om het verhaal te begrijpen. Ook hier ligt een link met de art film. Volgens Mittell worden complexe narraties uiteindelijk begrijpbaar, omdat kijkers vaardigheden trainen doordat ze actief betrokken zijn bij de tekst. Het is een puzzel die men op wil lossen. Hierin schuilt een paradox: enerzijds willen we bekwaam genoeg zijn om de narratieve strategieën van de makers te volgen, anderzijds genieten we van een verrassende manipulatie.⁸⁷

3.5.2 Complexiteit: paranoia

O'Donnell herintroduceert het begrip paranoia in zijn boek *Latent Destinies*. Volgens hem blijkt paranoia, voorheen vooral verbonden aan modernistische teksten, een sleutelwoord te zijn in postmoderne complexe teksten van de jaren '90:

⁸⁵ Mittell, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58 (2006):29.

⁸⁶ Mittell, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58 (2006):32.

⁸⁷ Mittell, J. Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58 (2006):37.

'cultural paranoia is not projected as an existentially specific social disease nor a pathology that subtends a universally conceived "American way of life" but as a certain suturing of individuals to the social imaginary in which crucial differences between agency and national or other identificatory fantasies are collapsed. The representations of interpellation to be found in these works compel us to consider the ways in which cultural paranoia is a problem related to constructions of postmodern identity as symptomatic of late capitalism, its enjoyments and its discontents.'⁸⁸

Culturele paranoia is een uiting van angst en paniek. Het is dus een compenserend verhaal; een narratief proces dat individuen helpt met het construeren van een culturele of historische identiteit in een gefragmentariseerde, gedecentreerde postmoderne samenleving. Uit het voorgaande hoofdstuk bleek dat sommige genres meer open staan voor alternatieve ideologieën dan andere. In dit hoofdstuk heb ik aangegeven dat verschillende narratietechnieken ook verschillende ideologieën uitdragen. Hieruit kan ik concluderen dat alternatieve ideologieën leiden tot alternatieve wereldbeelden en een alternatieve representatie van *the American way of life*.⁸⁹ De analyse van *The Sopranos* zal zich dan ook op deze aspecten concentreren.

⁸⁸ O'Donnel, P. *Latent Destinies. Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. Durham: Duke University Press, 2000. p.13.

⁸⁹ Zie § 2.4.3.

4. Analyse

4.1 The Sopranos

The Sopranos is een door het Amerikaanse HBO gecreëerde serie⁹⁰ over een door paniekaanvallen geteisterde, disfunctionele maffiabaas. Tussen 1999 en 2007 creëerden David Chase en zijn team 86 afleveringen, verspreid over zes seizoenen. Het piepjonge NET5 startte in 1999 met de serie in Nederland, maar verkocht deze in 2002 aan de VARA.

De cast van *The Sopranos* is erg groot. De belangrijkste personages kunnen verdeeld worden in twee families. De familie Soprano: Tony, zijn vrouw Carmela, hun kinderen Meadow en Anthony Junior ofwel "AJ", Tony's moeder Livia en Oom "Junior" Corrado. Tony's neef Christopher en zus Janice spelen tevens een belangrijke rol. De belangrijkste personages uit Tony's criminele familie, de MiDeo familie, zijn: consigliere Silvio Dante en Paul "Paulie Walnuts" Gualtieri. Ook Christopher is als protégé van Tony belangrijk binnen deze familie. De New Yorkse counterpart wordt geleid door Carmine Lupertazzi. Hierbinnen zijn John "Johnny Sack" Sacrimoni, Phil Leotardo en "Little Carmine" Lupertazzi, Jr. het belangrijkste. Dr. Jennifer Melfi staat in principe buiten beide families, maar is als psychiater een belangrijke vertrouwenspersoon voor Tony.

De serie besteedt veel aandacht aan waarden zoals eer, succes en mannelijkheid. Dit zijn belangrijke speerpunten in Tony's leven. Vanuit een gevoel van nostalgie voor zijn vaders tijd zoekt hij naar een juiste moderne invulling hiervan. In deze postmoderne tijd hebben instituten zoals *de familie* een andere betekenis gekregen. Tony zoekt naar herstel en herwaardering van de eerder genoemde waarden als oplossing voor zijn problemen. In *The Sopranos* kunnen de twee families gezien worden als metafoor voor de Amerikaanse samenleving.

De hybride serie wordt gezien als een 'post-Godfather decline-of-the-mob' film, maar ook als soap met veel geweld, seks, huiselijk melodrama en ironie.⁹¹ Het verhaal speelt zich af in de *Garden State* (New Jersey) en representeert daarmee het suburbane leven van de Amerikaanse middenklasse. De serie ontving veel prijzen, zoals Golden Globes, Peabody Awards en een groot aantal Emmy Awards.

4.2 Analysemodel

In de analyse ga ik op zoek naar de mythe die de dramaserie *The Sopranos* reproduceert. Gebaseerd op de gedachte dat televisie een bepaald construct van de wereld geeft, in plaats van één universele waarheid, ligt een ideologiekritische analyse

⁹⁰ *Home Box Office*. Amerikaans betaalkabelkanaal.

⁹¹ Lavery, D. *This Thing of Ours. Investigating the Sopranos*. New York: Columbia University Press, 2002. p.2.

voor de hand. Er zijn verschillende soorten tekstuele analyses die op zoek gaan naar de betekenissen van een tekst. White noemt semiotische analyse, genre analyse, narratieve analyse en psychoanalyse.⁹² Als het gaat om het ontdekken van de manier waarop televisie omgaat met sociale spanningen en tegenstellingen is een analyse van het narratief volgens White van cruciaal belang. Een narratieve analyse kan de structurele en functionele logica van de plotontwikkeling weergeven en inzichten bieden in de achterliggende betekenissen.⁹³

In het eerste hoofdstuk besprak ik kort Barthes' semiotische model voor de ontrafeling van mythes. Vanuit zijn kritiek op de vanzelfsprekendheid van culturele teksten onderscheidt hij naast het eerste systeem van de taal, een tweede systeem van de mythe, waarin hij op zoek gaat naar de latente betekenissen van een tekst. Het model is echter te weinig contextueel, in tegenstelling tot het model van Fiske. Aangezien Fiske narratie en personages, maar ook conflicten ziet als belangrijke codes gebruikt door televisie, zal ik dit model gebruiken voor mijn analyse.⁹⁴

Een code is volgens Fiske een door regels bepaald systeem van tekens, gedeeld door meerdere leden van een cultuur. De codes zijn de verbindingen tussen producers, teksten en het publiek en daarmee de 'agenten' van intertekstualiteit. Fiske verdeelt de codes over drie niveaus; 'realiteit', representatie en ideologie. Deze niveaus staan in een hiërarchische verbinding met elkaar. Het eerste niveau, 'realiteit', moet begrepen worden vanuit de maatschappelijk historische context waarin de tekst geproduceerd wordt. Het betreft codes aangaande de 'verschijning'. Door de keuze van technische codes, zoals camerastandpunten en belichting, worden de conventionele representatiecodes op het tweede niveau doorgegeven die bijvoorbeeld het narratief, de conflicten en de personages representeren. Op het derde, ideologische, niveau komt alles samen in ideologische codes zoals individualiteit en klasse.⁹⁵ Het schema van Fiske ontrafelt de complexe opbouw van televisieprogramma's en biedt op deze manier inzicht in de verschillende lagen waaruit een televisieprogramma is opgebouwd.

Het eerste niveau is voor mijn analyse minder relevant. Ik zal een uitgebreide plotomschrijving van de afleveringen maken als leidraad, maar ik zal mij vooral richten op het tweede en derde niveau. Binnen deze analyse zal ik vervolgens het accent leggen op de personages en de narratie, waardoor conflicten en belangen zichtbaar worden. Uiteindelijk zal ik op basis hiervan uitspraken doen over de ideologie.

Vanwege het grote aantal afleveringen is het onmogelijk de hele serie te analyseren. Ik heb gekozen voor de afleveringen waarin het plot zodanig uiteengezet of afgerond wordt, dat de belangrijkste thema's van de serie aan bod komen (aflevering 1 en aflevering 86) en de afleveringen waarin het plot de belangrijkste personages

⁹² White, M. "Ideological Analysis". In: Allen, R. (red.) *Channels of Discours, Reassembled: Television and Contemporary Criticism/second edition*. Londen: Routledge, 1992. p.172.

⁹³ White, M. "Ideological Analysis". In: Allen, R. (red.) *Channels of Discours, Reassembled: Television and Contemporary Criticism/second edition*. Londen: Routledge, 1992. p.173.

⁹⁴ Fiske, J. *Televison Culture*. Londen: Rouledge, 1987. p.4.

⁹⁵ Fiske, J. *Televison Culture*. Londen: Rouledge, 1987. p.4-5.

dusdanig forceert keuzes te maken, die naar mijn mening de belangrijkste achterliggende waarden aangaande deze thema's representeren (aflevering 12 en aflevering 52). Dit zijn:

Aflevering 1: *'The Sopranos'* (pilotafllevering)

Aflevering 12: *'Isabella'* (seizoen 1)

Aflevering 52: *'Whitecaps'* (seizoen 4, slot)

Aflevering 86: *'Made in America'* (seizoen 6- II, slot)

Wegens het grote aantal personages en verhaallijnen per aflevering heb ik ervoor gekozen de uitgebreide plotomschrijvingen op te nemen als bijlagen en een beknopte thematische samenvatting in dit hoofdstuk te presenteren. De complexe narratieve structuur maakt enige ordening noodzakelijk. Ik heb gekozen voor een indeling die de serie zelf al enigszins aangeeft: *de twee families* van Tony Soprano.

4.3. Samenvatting aflevering 1: *'The Sopranos'*

Familie I

Maffiabaas Tony Soprano verlangt terug naar de tijd van zijn vader en heeft moeite met de huidige gang van zaken. In zijn gezin heersen spanningen. Carmela ligt regelmatig overhoop met hun puberende dochter Meadow en Tony's vermeende affaires komen de sfeer niet ten goede. Ook de relatie tussen Tony en zijn verbitterde moeder Livia, is verre van liefdevol. Livia kan niet goed voor zichzelf zorgen, toch wil niet naar een bejaardenhuis. Tony doet zijn best, maar is in haar ogen geen goede zoon. Tony raakt gefascineerd door een eendengezin in zijn tuin. Op de dag dat het eendengezin uitvliegt, krijgt Tony zijn eerste (paniek)aanval. Na een weinig verklarende MRI scan gaat men ervan uit dat het probleem psychisch is. Hij wordt doorverwezen naar een psychiater. In het begin is Tony sceptisch en terughoudend, maar uiteindelijk geeft hij toe.

Familie II

Een zaakje van Junior treft een vriend van Tony. Tony wil dit voorkomen en zoekt naar alternatieven. Junior weigert mee te werken. Hij is jaloers op de groeiende macht die Tony verwerft binnen de familie en voelt zich gepasseerd. Later intimideren Tony en Christopher een gokverslaafde belastingagent die zijn schulden niet terug kan betalen. Er wordt een constructie bedacht om zijn schulden te vereffenen. Christopher lost op eigen houtje een toekomstig concurrentieprobleem met een Tsjechisch 'afvalverwerkingsbedrijf' gewelddadig op.

Familie I en II

Junior en Livia, beiden verbitterd en ontevreden over Tony, leggen de basis voor een toekomstig complot.

4.4 Samenvatting aflevering 12: 'Isabella'

Familie I

Tony's depressiviteit is aanzienlijk toegenomen. Hij komt zijn bed nauwelijks uit en verwaarloost zijn gezin. Naast Prozac slikt hij nu ook Lithium. Later komt Tony erachter dat de Lithium zorgt voor hallucinaties: Tony ziet een beeldschone vrouw in de tuin van de burens. De vrouw, Isabella, is een studente uit Italië. Ze gaan lunchen en Tony dagdroomt dat Isabella de borst geeft aan een baby die 'Antonio' heet. Vanwege de hallucinaties moet Tony stoppen met de Lithium, maar volgens dr. Melfi is Tony onbewust op zoek naar een zorgzaam moederfiguur. Ze focust op zijn tiranniserende moeder, maar Tony wil niets weten van haar theorieën. Ondertussen focust Carmela zich op de rest van het gezin.

Familie II

Tony, ondertussen baas van de familie, verwaarloost zijn zaken. Zijn therapie is nog steeds een geheim. Christopher is nieuwsgierig. Hij achtervolgt Tony, maar wordt op het verkeerde been gezet. Zonder dat hij zich ervan bewust is, voorkomt hij een aanslag op Tony. De dag erna wordt Tony alsnog beschoten. Na een gevecht met twee huurlingen weet Tony te ontsnappen. In de euforie botst hij tegen een geparkeerde auto en hij belandt met lichte verwondingen in het ziekenhuis. Silvio en Christopher verdenken Junior van de aanslag. Ze vermoeden dat hij erachter is gekomen dat hij slechts voor de vorm de baas is en Tony in feite de zaken in New Jersey leidt.

Familie I en II

Junior en Livia wisten al een poos van Tony's therapie. De manier waarop Tony leeft en de keuzes die hij maakt, staan hen niet aan. Junior besluit, met medeweten van Livia, de aanslag op Tony door te zetten en delegeert de klus. Er worden huurlingen geregeld. Na de eerste, mislukte poging durft Junior, in tegenstelling tot Livia, niet op het afgesproken diner in huize Soprano te verschijnen. Nadat ook de tweede poging mislukt is, wordt Junior echt zenuwachtig. Livia besluit dat ze moeten doen alsof er niets aan de hand is en ze bezoeken Tony. Livia herkent Meadow opeens niet meer. Ze beweert de laatste tijd vergeetachtig te zijn, maar Junior acht dit erg toevallig.

Na de aanslag zijn Carmela, Meadow en AJ erg ongerust. Ze geloven niet dat het om een autoroof ging. Iedereen weet wat er daadwerkelijk speelt. Carmela wordt nog ongeruster als agent Harris zegt dat Tony niet meer veilig is. Hij wil hen overhalen te getuigen tegen Junior als baas van de familie, in ruil voor immuniteit. Carmela luistert, Tony wil er niets van weten. De aanslag heeft hem de nodige kickstart gegeven en hij is levendiger dan ooit tevoren.

4.5 Samenvatting aflevering 52: 'Whitecaps'

Familie I

Carmela is down sinds het vertrek van Furio. Tony wil haar opvrolijken met een tweede huis aan het strand. Dit lijkt te lukken totdat Carmela een telefoontje krijgt van Irina, Tony's jaloerse ex-goomah.⁹⁶ Het huwelijk komt onder druk te staan en er wordt gevochten om een plek in het huis. Uiteindelijk vertrekt Tony naar een hotel. Meadow en AJ zijn verdrietig en boos.

Familie II

Tony loopt inkomsten mis, doordat Carmine, de baas van New York, na een zakelijke onenigheid, een bouwproject stil heeft gelegd. Ook Johnny Sack wordt hierdoor financieel benadeeld. Hij is al langer ontevreden over de gang van zaken binnen zijn familie. Hij benadert Tony om Carmine te liquideren. Ze sluiten een deal en Tony zet samen met Christopher, die net terug is uit de afkickkliniek, het plan in werking. Uiteindelijk wil Carmine toch schikken en ziet Tony, tot teleurstelling van Johnny Sack, van het liquidatieplan af.

Familie I en II

Gezien zijn huwelijksproblemen, ziet Tony van de koop van het strandhuis af. De eigenaar, advocaat Alan Sapinsky, denkt Tony's 'manier van zaken doen' te begrijpen en weigert de aanbeting te retourneren. Tony's crew laat hem inzien dat hij de regels niet bepaalt. Ondertussen heeft Tony's manipulatieve zus Janice weduenaar Bobby Bacala voor zich gewonnen en samen staan ze Junior bij tijdens de rechtzaak. Junior heeft een jurylid laten intimideren en komt vrij.

4.6 Samenvatting aflevering 86: 'Made in America'

Familie I

Het gezin is ondergedoken. Bobby wordt begraven onder toezien oog van de FBI. Tijdens de receptie heeft AJ moeite met de oppervlakkige gesprekken en snijdt wereldproblematiek aan. Later parkeert hij zijn SUV temidden van dorre bladeren, waardoor de auto vlam vat en ontploft. AJ en zijn vriendin Rhiannon kunnen op tijd ontsnappen. AJ wil in het leger, maar Tony en Carmela zijn ongerust en bedenken een alternatief plan. AJ gaat akkoord en slaat een nieuwe weg in. Weer thuis stort Carmela zich weer op dagelijkse taken: een borrel met Meadow's verloofde en diens ouders en de inrichting van het strandhuis.

⁹⁶ Een *Goomah* is een vaste minnares. Elke gerespecteerde gangster heeft er tenminste één.

Familie II

De aanslag gepleegd door Phil Leotardo's crew heeft meer gevolgen dan alleen Bobby's dood; Silvio ligt in coma, Tony's crew is noodzakelijk ondergedoken en de meeste zaken liggen stil. Ook Phil is ondergedoken en bovendien erg boos: zijn crew had eerst Tony en daarna Silvio en Bobby moeten uitschakelen. Zijn mannen vertrouwen hem niet meer en redden hun eigen hachje door over te lopen naar Tony.

FBI agent Harris tipt Tony aangaande Phil's verblijfplaats. Phil wordt geliquideerd bij een tankstation. De oorlog met New York is ten einde, maar Carlo, één van Tony's *capo's*⁹⁷, is gezwicht voor de FBI en zal getuigen tegen Tony. Tony vraagt Paulie als nieuwe leider van Carlo's crew. Paulie is wantrouwig, maar stemt uiteindelijk in.

Familie I en II

Janice aast op geld. Om te verzekeren dat Bobby's geld binnen de 'familie' blijft, besluit Tony Junior op te zoeken. Junior herkent Tony niet. Hij herinnert zich helemaal niets meer. Tony vertelt hem dat hij ooit samen met Tony's vader zaken leidde in New Jersey.

4.7 Personages

In deze paragraaf zal ik een aantal belangrijke personages bespreken. De analyse van de personages is van groot belang om de mythe van een televisieserie te ontrafelen. Volgens Fiske zijn personages niet alleen representaties van individuen, maar tevens 'belichamingen van ideologische waarden'.⁹⁸ Hij benadert het personage als een subject met een discursieve, tekstuele structuur, die gebaseerd is op tegenstellingen: 'It is the characters who turn settings into actions and events, and in so doing operationalize the ideological values of settings into the conflicts and closures of the plot'.⁹⁹

4.7.1 Tony Soprano

Schakel

Tony leeft twee levens en wil loyaal zijn aan beide. Dit lukt niet altijd: Zijn affaires beïnvloeden zijn huwelijk en het gegeven dat hij in therapie is, leidt tot een aanslag op zijn leven. Hij bevindt zich tussen twee vuren en ziet geen uitweg. Ook binnen de twee families is Tony de mediërende factor. Hij zorgt voor wederzijds begrip binnen zijn gezin, net als tussen zijn crewleden.

Vader

Tony heeft een hechte band met zijn kinderen. Hij moedigt hen aan bij sportwedstrijden

⁹⁷ Zie noot 6 §1.1

⁹⁸ Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987. p.9.

⁹⁹ Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987. p.162.

en steunt hen te allen tijde. Meadow is zijn *princess*.¹⁰⁰ Hij refereert vaak aan haar als het enige goede dat hij aan deze wereld heeft geschonken. Hij wil ervoor zorgen dat ze alle kansen krijgt die ze verdient, maar is hierin vaak overbezorgd en beschermend. Al snel wordt duidelijk dat zijn zoon niet in zijn voetsporen zal treden. Tony heeft moeite met het vredelievende, zachte karakter van zijn zoon en maakt zich zorgen over zijn toekomst. Ook voor Christopher is Tony een vaderfiguur. Hij ziet Christopher als zijn potentiële opvolger. Hij begeleidt en steunt hem en zondig, staat hij voor hem in. Hij betreft Christopher bij de meest geheime en persoonlijke zaken, vaak tot afgunst van andere crewleden.

Hedonist

Tony is zelfzuchtig en egoïstisch. Hij neemt wat hij hebben wil, wanneer hij dat wil. Regels en conventies hinderen hem daarbij niet. Dit uit zich onder andere in overmatig eten en drinken, de vele vrouwen en het sporadische drugsgebruik. Tony is meedogenloos: van afpersing en intimidatie tot moord. Hij is doelgericht en laat zich niet afleiden.

Kwetsbaar

Desondanks is Tony een moderne held. Hij is behept met onzekerheden en soms zelfs met schuldgevoel. In therapie zien we zijn onzekerheden in de zoektocht naar de waarden die hij essentieel acht. Zijn kwetsbare opstelling maakt hem sympathiek en aandoenlijk, maar zijn stemming kan opeens omslaan, hetgeen zijn donkere kant zelden geheel verdoezelt.

Nostalgie

Tony verlangt naar het verleden, maar zijn beeld ervan is vertekend. Hij bepaald zijn identiteit aan de hand van geromantiseerde beelden die hij heeft van zijn vaders tijd in New Jersey en van de *old country*.¹⁰¹ Deze fascinatie leidt een eigen leven, aangezien er nauwelijks nog een connectie is.

4.7.2 Carmela Soprano

Huisvrouw of handlanger?

Carmela en Tony waren *high school sweethearts*. Toen ze trouwden stopte de ambitieuze Carmela met haar studie. Sindsdien komt haar gezin op de eerste plaats. In veel opzichten is Carmela een perfecte *suburban* huisvrouw. Ze is georganiseerd en ondernemend: ze zorgt voor het huishouden, de inrichting van het huis en ze zet zich in

¹⁰⁰ Deze term wordt vaak gebruikt binnen het gangstergenre om een vrouwelijk personage met een hechte band met een gangster, aan te duiden. Vaak is de maffia prinses een zwakke plek van de gangster. Tony noemt Meadow een prinses in aflevering 51: 'Eloise'.

¹⁰¹ Italië; een terugkerend thema binnen het gangstergenre. Zie § 1.4.3.

voor de lokale kerk. Ze is echter bewust én onbewust Tony's handlanger en gebruikt haar macht zorgvuldig om te krijgen wat ze wil.

In tegenstelling tot de klassieke maffiavrouw is Carmela,¹⁰² tot op zekere hoogte, bekend met Tony's zaken. Ze is gewend aan haar luxe leven en heeft het perspectief verloren over hetgeen eraan vooraf ging. Ze sluit haar ogen voor de dingen die ze niet wil zien. Haar huwelijk heeft een praktische, materialistische basis. Carmela komt er langzaam achter dat ze in een illusie leeft, die ze gedeeltelijk zelf heeft gecreëerd. Het enige wat ze deed was *'iron his shirts and put food on the table'* en ze wil het zelf maar al te graag geloven.

Geloof

Carmela zoekt steun en houvast in het katholieke geloof. Priester Phil Intintola is een goede vriend en brengt als haar spirituele mentor veel tijd met haar door. Carmela gelooft onder andere in het sacrament van het huwelijk als fundament van een gezin, maar ook in goed en kwaad, Hemel en Hel. Voordat Tony de MRI scan ondergaat, krijgen ze ruzie. Uit boosheid zegt Carmela: *'what's different between you and me is that you're going to hell when you die'*. Uiteindelijk speelt schuldgevoel haar parten. In het vierde seizoen probeert ze te scheiden van Tony, maar uiteindelijk kan ze hem niet verlaten.

4.7.3 Meadow Soprano

Dochter

Meadow is mooi en getalenteerd. Als puber zet ze zich af tegen haar ouders, vooral tegen Carmela. Ze komt er al snel achter wat haar vader voor werk doet, maar net als Carmela ziet ze weinig verschil tussen Tony's werk en sommige dubieuze legale beroepen. Meadow neigt naar haar vader en wil een gelijkwaardige band met hem. Dit wordt belet door het ideaalbeeld dat Tony van haar heeft. Hun relatie raakt gespannen als ze gaat studeren aan *Columbia University*. Ze wil ontsnappen aan de (beide) familie(s). Ze reist haar vriend Finn achterna naar Californië. Als het uit gaat met Finn is Meadow steeds vaker thuis te vinden. Uiteindelijk verhuist ze naar New York.

Rolmodel

Tony en Carmela hebben Meadow gepusht om hard te werken. Zij heeft de potentie om hun dromen waar te maken en te slagen (lees: te assimileren) in deze wereld. Als ze gaat studeren, zoekt ze haar eigen weg. Uiteindelijk kiest ze voor een rechtenstudie en werkt ze als vrijwilliger bij een rechtswinkel in de Bronx waar ze opkomt voor de rechten van minderheidsgroepen. Tony blijkt haar keuze meer beïnvloed te hebben dan hij had voorzien.

¹⁰² Denk bijvoorbeeld aan Kay de vrouw van Michael Corleone in *The Godfather*. Michel sluit de deur voor haar en drukt hij haar op het hart nooit naar zijn zaken te vragen.

Liefde

In de keuze van haar vriendjes zet Meadow zich af tegen Tony en het ideaalbeeld dat hij van haar heeft. Ondanks haar aaneenschakeling van mislukte relaties gelooft Meadow in de ware liefde. In het laatste seizoen verlooft ze zich met de net afgestudeerde advocaat Patrick Parisi. Patrick is de zoon van één van Tony's crewleden en is van Italiaanse afkomst.

4.7.4 Anthony Junior (AJ) Soprano

'Zoekende'

De alles behalve ambitieuze AJ is een constante bron van verontrusting voor zijn ouders. Hij presteert slecht op school, experimenteert met drugs en neemt regels niet in acht. Als hij van school wordt gestuurd, zien Carmela en Tony geen andere oplossing dan hem naar *military school* te sturen. Hier krijgt AJ, net als Tony, paniekaanvallen. Men constateert borderline ADHD.

AJ mist een hoger doel in zijn leven. Geforceerd creëert hij soms een doel, maar door gebrek aan intelligentie en doorzettingsvermogen haakt hij voortijdig af. AJ gaat studeren, maar de clubscène van New York interesseert hem meer. Hij stopt met zijn studie en verliest zijn baan bij *Blockbuster*¹⁰³. Als hij geen aanstalten maakt om een nieuwe baan te zoeken regelt Tony een baan in de bouw. Hoewel AJ het niet ziet zitten, heeft hij geen keuze.

Liefde

AJ heeft nauwelijks interesse in vrouwen. Dit verandert als hij Blanca ontmoet. Hij vraagt de tien jaar oudere Puertoricaanse al snel ten huwelijk. Blanca zegt ja, maar verbreekt snel daarna alsnog de relatie. AJ raakt in een depressie die leidt tot een zelfmoordpoging. Tony is net op tijd en redt hem. AJ wordt opgenomen in een psychiatrisch centrum, waar hij Rhiannon ontmoet. Ze ontwikkelen een hechte vriendschap en krijgen uiteindelijk een relatie.

Depressie

Naarmate AJ ouder wordt, ontwikkelt hij een zwart wereldbeeld. Het verdriet om Blanca verandert in een bijna obsessieve betrokkenheid met de nijpende staat waarin de wereld, ofwel Amerika, verkeert. Hij kijkt naar CNN en *Al Jazeera*, bestelt een taal cursus Arabisch, luistert naar Bob Dylan en citeert Yeats. Rhiannon is de enige die hem begrijpt, maar als hij in het leger wil, vindt ook zij dit geen goed idee. AJ laat zijn idealen los voor een filmproductiebaantje, dat Tony hem aanreikt.

¹⁰³ Keten van videotheken.

4.7.5 Christopher Moltisanti

Nieuwe generatie

Tony ziet Christopher als zijn opvolger. Christopher behoort echter tot de generatie die Tony slapeloze nachten oplevert. Hij is ongeduldig en de verleiding van geld en macht is groot. Christopher droomt van Hollywood en is geobsedeerd door film, waardoor hij feiten en fictie vaak niet meer kan onderscheiden. Hij schrijft een script en neemt acteerlessen, maar het ontbreekt hem aan talent en inzet. Tony weet hem gefocust te houden op de dingen waar het om gaat: eer en loyaliteit.

Heethoofd

Christopher is gewelddadig en impulsief. Bovendien beïnvloeden zijn ernstige drugs- en alcoholproblemen zijn werk en zijn relatie met Adriana. Als Christopher's heroïneverslaving uit de hand loopt, regelen zijn vrienden en familieleden een 'intervention'. Tony verplicht Christopher af te kicken.

Identiteit

Christopher groeide op te midden van gangsters. Hij zoekt naar een identiteit en denkt deze te vinden binnen het gangsterleven. Christopher is constant in tweestrijd tussen liefde en afgunst voor zijn oom. Hij is zijn oom dankbaar, maar is ook jaloers op diens status. Hun relatie lijdt onder de grote tegenstellingen in hun karakters. Christopher geeft Adriana op, als blijkt dat ze gepraat heeft met de FBI. Hij toont hiermee aan loyaal te zijn aan Tony. Dit versterkt hun relatie. Niet lang daarna trekt Christopher zich terug uit de grote zaken. Hij krijgt een dochter en maakt op een dubieuze manier *Cleaver*, een film over een maffiabaas die ten onder gaat. Het hoofdpersonage heeft een grote gelijkenis met Tony, hetgeen hun relatie wederom aantast. Christopher kan de verleidingen van drugs en drank uiteindelijk niet weerstaan en blijft onverantwoordelijk gedrag vertonen. Dit wordt zijn tragisch lot.

4.8 Narratieve structuur

In tegenstelling tot veel televisieseries waarbij elke aflevering draait om een vaste gebeurtenis, bijvoorbeeld het oplossen van een moord, heeft *The Sopranos* geen vaste narratieve structuur. Ook het aantal verhaallijnen en personages is elke aflevering anders. Verhaallijnen die binnen een aflevering worden afgerond, zijn eerder uitzondering dan regel. Er zijn zelfs verhaallijnen die nooit tot een definitief einde komen. Opvallend is ook dat de afleveringen verschillen in duur.¹⁰⁴ Tony is zoals eerder gezegd de schakel tussen beide families en familieleden. De tagline waarmee HBO het eerste seizoen

¹⁰⁴ Aflevering 12: *'Isabella'* duurt slechts 45 minuten, terwijl aflevering 52: *'Whitecaps'* maar liefst 72 minuten duurt.

aankondigt; *'Meet Tony Soprano. If one family doesn't kill him....the other family will'*, geeft aan dat deze positie conflicten met zich meebrengt. De conflicten zijn de drijvende kracht achter de narratie. Het is daarom van belang deze in de analyse te betrekken. Ik maak hierbij een onderscheid tussen innerlijke conflicten van de personages en onderlinge conflicten tussen de personages.

4.8.1 Innerlijke conflicten

Er worden verschillende manieren gebruikt om innerlijke conflicten weer te geven. Tony's dilemma's worden duidelijk in de therapie sessies met dr. Melfi. Ook wordt er vaak gebruik gemaakt van flashbacks en voice-overs. In *'Isabella'* worden Tony's conflicten en zijn innerlijke strijd weergegeven in de vorm van hallucinaties en (dag)dromen.

Old school

Tony raakt steeds verstrikt in de keuze tussen wat hij moet doen om de macht te behouden binnen de families en wat hij wil doen; een dilemma van elk leidinggevend persoon die zijn status wil behouden. Als dr. Melfi in *'The Sopranos'* vraagt of hij morele bezwaren heeft tegen de manier waarop hij zijn brood verdient, antwoordt hij tot haar verbazing dat hij de trieste clown is die aan de buitenkant lacht, terwijl hij huilt van binnen. Hij geeft daarmee aan dat hij zijn eigen gewelddadige gedrag niet afkeurt, maar twijfelt aan de mentaliteit van zijn werknemers en partners. Tony is dus wel in staat tot zelfreflectie, maar hij rechtvaardigt zijn gedrag op een machiavellistische manier.

Tony leeft twee levens, elk met een eigen verwachtingspatroon. Hij schippert tussen de liefdevolle vader en de genadeloze moordenaar en tussen zijn rol als de gerespecteerde gangster en de onzekere postmoderne anti-held die gedreven door angst en paranoia. Vanuit zijn opvattingen respecteert hij zijn ouderen, Livia en Junior. Dat dit respect niet wederzijds is, wil hij niet zien.

Carmela wil haar imperium bij elkaar houden. Noodgedwongen bereikt ze het punt waarop ze moet besluiten tot hoever ze hiervoor wil gaan. Schuldgevoel speelt haar parten en het beeld van georganiseerde, ondernemende, zelfbewuste vrouw wordt aangetast. Afgezien van de momenten dat de familie rondom de eettafel zit, is Carmela eenzaam. Tony heeft andere vrouwen en als het gaat om de kinderen, voert ze een zware concurrentiestrijd met Tony. Carmela's loyaliteit aan Tony, haar huwelijk en alles waar ze altijd in geloofde, wordt op de proef gesteld als ze aandacht krijgt van Furio, een crewlid van Tony uit Napels. Furio is Tony's tegenpool. Carmela is zich bewust van haar 'verbintenis voor het leven' met Tony. Ze blijft fysiek trouw, maar gevoelsmatig en in haar fantasieën kan ze geen weerstand bieden. Als Tony's ontrouw in *'Whitecaps'* op brute wijze infiltreert in het huis, dat zij met man en macht bewaakt, kan Carmela de schijn niet meer ophouden.

Nieuwe generatie

Christopher, Meadow en AJ voeren een meer eigentijdse strijd. Vooral Christopher en AJ hebben moeite met het definiëren van hun identiteit binnen de hedendaagse postmoderne samenleving.

Nu Christopher zelf een *Made Man* is, valt het gangsterleven tegen. Hij mist de roem en het beruchte karakter van de gangster uit de films. In de pilotaflevering zien we dat Christopher zijn status ontleent aan een dure auto. Hij wil het grootste goed met de minste inspanningen bereiken. Uiteindelijk accepteert Christopher zichzelf niet en door zijn eigen handelen verkleint hij zijn kansen.

AJ raakt té betrokken bij de huidige wereld. Net als Tony staat hij uiteindelijk voor het dilemma of hij hier nog deel van wil uitmaken. Niet omdat de keuze voor hem gemaakt is, zoals ooit voor Tony, maar omdat hij een eigen keuze moet maken.

Meadow staat stevig in haar schoenen, maar zoekt naar erkenning van haar vader die haar idealiseert. Als blijkt dat ze dit ideaalbeeld niet zomaar kan vernietigen, maakt ze er slim gebruik van.

4.8.2 Onderlinge conflicten

De vorige paragrafen schetsten de complexiteit van de personages aan de hand van hun karakter, doelstellingen en waarden en de innerlijke conflicten die daar het gevolg van zijn. Deze innerlijke conflicten leiden tot conflicten tussen de personages onderling. Ook voor dit gedeelte van de analyse is het noodzakelijk om een structuur aan te brengen. Ik doe dit wederom aan de hand van de twee families.¹⁰⁵ In deze paragraaf zal ik de basisconflicten toelichten, die in de bekeken afleveringen naar voren komen.

Familie I

Tony's ontrouw is een terugkerend conflict in de relatie tussen Carmela en Tony. Dit is een heikel punt voor Carmela, die sommige aspecten van Tony's andere leven liever negeert. In *'Whitecaps'* wordt Carmela geconfronteerd met Tony's ontrouw, die op brute wijze haar huiselijke leven binnendringt. Carmela, oorspronkelijk aangetrokken door de macht die Tony uitstraalde, moet nu de andere kant van zijn materiële potentie onder ogen komen. Carmela verwijt Tony dat ze haar carrière en daarmee haar onafhankelijkheid, moest opgeven. Ze kan moeilijk accepteren dat ze het zelf zover heeft laten komen. Ze kan nu niet meer terug en ze eist dat Tony vertrekt. In deze aflevering wordt duidelijk dat de personages elkaars gelijke zijn; ze vergen het uiterste van elkaar en behalve Carmela, overleeft niemand een dergelijke aanvaring met Tony. In het laatste seizoen komt hun relatie enigszins in balans, maar niet zonder dat Carmela haar eisen heeft gesteld. Ze laat Tony investeren in de bouw van een huis, zodat ze aan de slag kan op de huizenmarkt. Hiermee verwerpt ze als het ware haar moraal.

¹⁰⁵ Zie § 4.2.

De andere vrouw waar Tony niet tegen op kan is zijn moeder. Livia, een 'bordeline' persoonlijkheid, domineert Tony's leven. In de pilotaflevering zien we dat Tony niet voldoet aan Livia's opvatting van een goede zoon/man. Het feit dat Tony haar, welliswaar voor haar eigen veiligheid, niet meer alleen wil laten wonen, versterkt dit beeld. Het conflict bereikt een hoogtepunt in *'Isabella'* als Livia de lang besproken aanslag op Tony doorzet. Als Tony erachter komt dat zijn moeder en oom achter de aanslag zitten, bant hij haar uit zijn leven. Livia stelt zich op als slachtoffer. Tony kan haar nooit helemaal loslaten en heeft nooit geaccepteerd dat zijn moeder nauwelijks liefde voor hem had. Deze verhaallijn blijft, zelfs na Livia's dood, zeer essentieel.

Het conflict met AJ draait om ambitie en vooral om zijn gebrek hieraan. Volgens Tony heeft Carmela hem te zachtvaardig gemaakt en volgens Carmela heeft hij Tony's depressieve genen geërfd. AJ vertegenwoordigt hetgeen waar Tony zich tegen verzet: een zwakke, ondaadkrachtige man, die hem met zijn twijfels confronteert. AJ's zelfmoordpoging in het laatste seizoen is het hoogtepunt in dit conflict. Tony steunt AJ, maar schaamt zich ook voor hem. In Meadow ziet Tony juist een betere versie van zichzelf. Uiteindelijk moet hij accepteren dat zijn dochter niet voor het hoogste doel gaat dat hij ooit zelf voor haar bedacht had. In feite stelt ze hem teleur. Ook het conflict tussen Carmela en Meadow is groter dan het in eerste instantie lijkt. In de pilotaflevering zoekt een puberende dochter de grenzen van haar moeder op. De kern van het probleem is echter dat Carmela enerzijds wil dat Meadow grootse hoogten bereikt, maar dat ze anderzijds jaloeers is op Meadow's potentie om een jonge onafhankelijke vrouw te worden. Carmela kan deze jaloezie soms niet helemaal verbergen, waardoor ze zich onverschillig opstelt ten opzichte van Meadow. Meadow voelt zich hierdoor vaak onbegrepen. De zoon treedt niet in vaders voetsporen, lijkt zijn lot te ontwijken en een toekomstplan te hebben, terwijl de veelbelovende dochter eigenlijk teleur stelt.

Familie II

Als familiehoofd krijgt Tony te maken met dagelijkse problemen aangaande onbuigbare wetten, juridische aanklachten en het gebrek aan professionaliteit of loyaliteit van zijn eigen mannen. Daarnaast zorgen concurrerende families voor conflicten. In *'Made in America'* zien we dat Bobby dood is, Silvio in coma ligt en de crew ondergedoken is, naar aanleiding van de oorlog met 'New York'. Naast deze 'alledaagse conflicten', ontstaan belangrijker conflicten binnen zijn eigen crew. Het basisconflict is gebaseerd op de kloof tussen drie generaties: Junior, Tony en Christopher. Tony probeert het beste van beide kanten te verenigen, maar hoort als gevolg daarvan bij geen van de twee.

Het verschil in waardeopvattingen tussen Tony en Christopher wordt gesymboliseerd in hun gedeelde liefde voor films en het schrille contrast waarin deze liefde zich uit. Tony, het symbool van de 'gouden tijd', heeft een voorliefde voor film noir en waardeert gangsterklassiekers zoals *Public Enemy*¹⁰⁶ en *The Godfather II*¹⁰⁷ alleen

¹⁰⁶ *Public Enemy* (William A. Wellman) Warner Bros, 1931.

op het grote scherm van zijn thuisbioscoop. Dit evenaart, volgens hem, nagenoeg de oorspronkelijke ervaring van de cinema.¹⁰⁸ Christopher maakt echter deel uit van de generatie die opgegroeid is met *MTV*, computergames en televisie. '*I love movies. You know that. That smell in Blockbuster? That candy and carpet smell? I get High off it.*'¹⁰⁹ Volgens Creeber is Christopher het symbool van de 'videotheek-generatie', die zich identificeert met 'new brutalism', een stroming in de cinema aangevoerd door filmmakers zoals Tarentino, die geweld esthetisch verheerlijkt en loskoppelt van elke sociale of morele context.¹¹⁰ *The Sopranos* verzet zich tegen deze stijl en benadrukt met klem de sociale en morele achtergrond en de dilemma's die dit oplevert.

Hier tegenover staat het conflict tussen Tony en zijn oom Junior. In het eerste seizoen beraamt Junior een aanslag op Tony uit jaloezie. In '*Isabella*' zien we dat deze mislukt, maar in het zesde seizoen schiet een dementerende Junior zijn neef alsnog neer. In de laatste aflevering komt Tony erachter dat hij Junior, en daarmee het verleden geromantiseerd heeft. Junior is een gewone, oude man met Alzheimer die niets meer weet van de hoogtijdagen van zijn leven.

4.8.3 De definitie van 'familie' en 'mannelijkheid'

De serie benadrukt de aspecten 'familie' en 'mannelijkheid'. Mannelijkheid wordt in *The Sopranos* nauw verweven met macht en eer. Ik zal deze begrippen hier nader onderzoeken.

Familie

Net zoals binnen het traditionele gangstergenre besproken in paragraaf 2.4.2, voert het thema 'familie' ook in *The Sopranos* de boventoon. Livia kan gezien worden als het icoon van de familie. Zij is de basis van de familieproblemen en de bron van Tony's strijd om erkenning. Net zoals Tom Powers in *Public Enemy*, is Tony 'the lost child' dat de behoefte aan een moeder ontkent.¹¹¹ In tegenstelling tot Tom Powers kan Tony zijn gevoelens aangaande zijn moeder tot het einde toe niet de baas. Ook Tony's vader kan, in zijn afwezigheid, binnen het klassieke thema geplaatst worden. Slechts in Tony's verlangen naar een vervlogen tijd speelt hij een rol. Hij heeft Tony's vooruitgang echter niet belet: '*I think about my father. He never reached the heights like me.*' Tony's nostalgie is het gevolg van het gegeven dat Tony zich ontheemd voelt in de postmoderne samenleving.

De familie is een zelfregulerende onderneming. In '*Made in America*' eist Tony geld voor de aanslag op Bobby om financiële steun te bieden aan Bobby's gezin.

¹⁰⁷ *The Godfather II* (Francis Ford Coppola) Paramount, 1974.

¹⁰⁸ Zo blijkt uit een gesprek tussen Carmela en Father Phil in aflevering 1: '*The Sopranos*'.

¹⁰⁹ Christopher in gesprek met zijn vriendin Adriana over zijn liefde voor film. Aflevering 8: '*Legend of Tennessee Moltisante*'.

¹¹⁰ Creeber, G. *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*. Londen: Britisch Film Institute, 2004. p. 104.

¹¹¹ Shadoian, J. *Dreams and Dead Ends. The American Gangster/Crime Film*. Cambridge MA: The MIT Press, 1979. p.51.

Bovendien wordt er gesproken in familietermen: in dezelfde aflevering spreekt een onderhandelaar over 'The Son', waarmee hij Little Carmine bedoelt. Na de aanslag in 'Isabella' spreken Meadow en AJ in het ziekenhuis over oom Paulie en oom Silvio. De poster op de gang predikt toepasselijk: 'Save families, everybody needs one'. De serie presenteert het contrast tussen het gezin als een vanzelfsprekende veilige haven en als een gewelddadige plek. Het concept familie staat inherent aan *onvoorwaardelijkheid*. De serie presenteert onvoorwaardelijkheid als iets dat men moet koesteren, maar ook als iets waaraan men niet kan ontsnappen.

Mannelijkheid: eer en macht

Reeds in de pilotaflevering wordt er een definitie gegeven van mannelijkheid: het sterke, stille type, dat zijn gevoel kan uitschakelen om te doen wat hij moet doen. Ooit gepersonificeerd door Gary Cooper¹¹², voordat hij zich liet leiden door zijn gevoel. '...once they got Gary cooper in touch with his feelings, [that] they wouldn't be able to shut him up. And then it's dysfunction this and dysfunction that and dysfunction va fa culo!' Volgens Kochela rouwt Tony om het verloren ideaal van 'white masculinity' dat '...both structures and confounds his efforts to fashion himself as a contemporary godfather.'¹¹³ Tony wil graag deze sterke, stille man zijn, maar in plaats daarvan krijgt hij paniekaanvallen en praat hij met een psychiater. Naarmate er meer gepraat wordt, worden dingen normaal en alledaags en verdwijnt het romantische, mythische beeld van de klassieke 'godfather'. Tony kampt met dit dilemma, aangezien hij niet zonder zijn therapie sessies kan.¹¹⁴ Men kan zich afvragen of hij depressief is of zijn therapie gebruikt als excuus voor het besef dat het verkeerd gegaan is en dat er geen weg meer terug is.¹¹⁵

Mannelijkheid gaat vaak samen met macht. Dr. Melfi's date faalt als men hem een tafel in een restaurant weigert. Tony regelt dit, net zoals veel andere zaken, in een oogwenk. In dezelfde aflevering beschrijft Tony een droom, waarin zijn geslachtsdeel eraf valt en een vogel ermee wegvliegt. Dr. Melfi legt een verband naar de eendenfamilie. In feite is Tony bang dat hij zijn mannelijkheid en daarmee zijn macht gaat verliezen. Later in het seizoen, in 'Isabella' lijkt Tony al zijn macht en mannelijkheid te zijn verloren. Livia, maar ook Carmela en Tony zelf, trekken zijn mannelijkheid in twijfel. In therapie zegt Tony dat hij niets voelt en niet deugt als vader, echtgenoot, baas of vriend. De aanslag op zijn leven geeft Tony's systeem de kickstart die hij volgens dr. Melfi nodig had en hij hervindt zijn kracht.

¹¹² Amerikaanse acteur o.a. *High Noon* (Fred Zinnemann) Stanley Kramer Productions, 1952.

¹¹³ Kochela, C. "From Columbus to Gary Cooper, mourning the lost white father in *The Sopranos*" In: Lavery, D. (red.) *Reading The Sopranos. Hit TV from HBO*. Londen: I.B Taurus & Co Ltd., 2006. p.105.

¹¹⁴ Zoals Tony zelf aangeeft in aflevering 81: 'Chasing It'.

¹¹⁵ Ook het narratief stelt deze vraag. Dr. Melfi besluit naar aanleiding van deze kwestie te stoppen met Tony's behandeling in de voorlaatste aflevering. Aflevering 85: 'The Blue Comet'.

In *'Whitecaps'* wint Tony met gemak de financiële strijd om een strandhuis van een chirurg, maar binnenshuis verliest Tony de controle. Hij voert een machtsstrijd met Carmela. Aan het einde van de aflevering geeft Tony op en vertrekt naar een hotel.

De serie draait om het verkrijgen, gebruiken en behouden van macht en de daarbij behorende eer en het succes. De conflicten die ontstaan rondom deze thema's worden soms tijdelijk opgelost, maar komen telkens weer terug. Daarnaast zijn de gepresenteerde vrouwen sterk en wordt het aspect van mannelijkheid in twijfel getrokken. Hierin ligt een link naar de soap beschreven in paragraaf 2.4.4.

4.8.4 Postmodernisme

'Louis Brasi sleeps with the fishes'

De serie bevat talloze verwijzingen naar elementen buiten de verhaalwereld. Het duidelijkst zijn de verwijzingen naar bestaande films en acteurs. Silvio's terugkerende interpretatie van Michael Corleone is een belangrijk voorbeeld om aan te geven op welke manier andere gangsternarraties dienen als een symbolisch *framework*. De personages gebruiken deze om betekenis te geven aan hun leven en het te rechtvaardigen. De aanslag op Tony in *'Isabella'* heeft een directe link naar de aanslag op Don Vito in *The Godfather*.¹¹⁶ Men kan deze verwijzingen zien als een kenmerk van postmodernisme, maar ook als symbool voor Tony's nostalgie naar het (vergeten) verleden.

Daarnaast zijn er talloze verwijzingen naar personen en (populaire) culturele verschijnselen zoals Freud, Nietzsche, Sartre, Goya, Dalí, The Spice Girls, Jim Morrison, The Beatles, Harry Potter, *Survivor* en *Dr. Phil*. Ook actuele onderwerpen zoals terrorisme, de situatie in Irak en Afghanistan, het leiderschap van Bush en het Amerikaanse oliebeleid komen aan bod: *'The world... Don't you see it? I mean, Bush let Al-Qaeda escape... Then he has us invade some other country?'* In dezelfde aflevering wordt *FOX network*, de zender die ooit de pilotaflevering afwees, geparodieerd: op de achtergrond zien we een film scène waarin iemand smeekt om de pilotaflevering te mogen maken van *'this television series or whatever it is...'*

Opvallend is dat Tony en de andere maffiosi zichzelf erg serieus nemen en slimmer willen overkomen dan ze in werkelijkheid zijn. Ze maken fouten en halen feiten door elkaar. De verbasteringen die hierdoor ontstaan tonen niet alleen de complexiteit van de personages, ze illustreren tevens de vrijheid van de schrijvers in het opnemen en het hergebruiken van teksten.

¹¹⁶ Tony koopt een fles jus d'orange. Er wordt een aanslag gepleegd op Vito Corleone terwijl hij sinaasappels koopt. *The Godfather* (Francis Ford Coppola), Paramount 1972.

4.9 Tot slot

Binnen een serie zijn personages en narratie nauw met elkaar verweven. Om uitspraken te doen over de ideologie in *The Sopranos*, werden beiden in dit hoofdstuk geanalyseerd. Ik kan concluderen dat de serie een aantal algemene sociale thema's naar voren schuift. Dit zijn:

- De zoektocht naar een manier waarop een generatie probeert enerzijds de fouten van de voorgaande generatie op te lossen en anderzijds de gedateerde waarden vertaalt voor hedendaags gebruik.
- De zoektocht naar identiteit.
- De zoektocht naar een manier van omgaan met het feit dat men niet (of slechts gedeeltelijk) aan de eisen/verwachtingen kan voldoen, die men zichzelf heeft opgelegd of die door anderen opgelegd worden.
- De zoektocht naar (post)moderne definities van mannelijkheid en vrouwelijkheid.

Tony's crew bestaat uit ouderwetse archetypes, die niet meer in de huidige samenleving passen. Zij klampen zich vast aan de oude waarden en opvattingen in de hoop niet naast de boot te vallen in het Amerika van de eenentwintigste eeuw. Logischerwijs ontstaat er een kloof tussen de oude generatie (Junior), die als het ware autonoom is en 'het nieuwe' kan ontkennen en de nieuwe generatie (Christopher), die nog een toekomstplan moet maken. Degene in de sleutelpositie (Tony), moet een balans vinden. Hierbij staat hij onder druk van beide kanten.

De personages streven voornamelijk naar sociale acceptatie, door middel van het verkrijgen van macht en controle. Carmela streeft naar een status, waardoor ze geaccepteerd wordt binnen de bourgeoisie. Tony doet hetzelfde binnen de maffia. Beiden gebruiken hun macht om boven de andere partij uit te steken. In het personage van Tony vertaalt zich dit naar abstracte waarden zoals loyaliteit en eer, terwijl Carmela meer gefocust is op materiële zaken. Op weg naar hun doel verliezen de personages perspectief, maar gaandeweg komen ze erachter dat rijkdom niet altijd gepaard gaat met geluk en dat succes en paranoia nauw met elkaar verweven zijn.

Meadow streeft naar individualiteit en erkenning. Al gauw blijkt dit onmogelijk, omdat Tony het ideaalbeeld dat hij van haar heeft niet los wil laten. AJ mist intelligentie en de gedrevenheid die Meadow wel bezit. Hij lijkt net als Tony voorbestemd voor het lot. AJ en Christopher streven letterlijk naar een *doel in* (AJ) en een *bedoeling van* (Christopher) hun leven. Depressie en minderwaardigheidscomplexen zijn gevolgen van de sociale druk in de postmoderne tijd.

Het imago van de traditionele man wordt kritisch bekeken. De meedogenloze *bad guy* (Tony) blijkt wel degelijk in contact te staan met zijn gevoelens en de nieuwe generatie (AJ) is zorgzaam en emotioneel. Ondanks het feit dat ze soms falen, dwingen

vrouwen meer ruimte af (Meadow). We zien ook dat hiervoor nog steeds een strijd geleverd moet worden (Carmela).

De titel van de laatste aflevering, '*Made in America*', geeft als het ware een verklaring voor het handelen van de personages. Tegelijkertijd wordt er een duidelijke band gecreëerd met het publiek; hun afkomst is gelijk, beiden zijn het *product* van (post)modern Amerika. In deze aflevering blijkt dat de basisconflicten, ontstaan binnen het gezin, ofwel *familie I*, zo goed als opgelost zijn. Dat wil zeggen, men accepteert de situatie waarin men zich bevindt, met de opvatting dat het leven gewoon doorgaat. De conflicten in Tony's maffiafamilie, ofwel *familie II*, worden niet echt opgelost. Het plot insinueert een aantal mogelijke oplossingen, maar weigert een definitieve oplossing te geven.

De slotscène van de serie laat zien dat de mogelijke verwijzingen naar verhaallijnen uit *familie II*, samenkomen met de verhaallijnen in *familie I*. Opmerkelijk is dat ze, voor het eerst, geen effect op elkaar lijken te hebben.

5. Conclusie

Ondanks het feit dat conventionele, klassieke narraties nog steeds het Amerikaanse televisielandschap domineren, is *The Sopranos* niet de eerste serie die verhaalt over onconventionele onderwerpen. Al eerder was er een tendens waar te nemen naar een nieuw soort televisiedrama dat taboes wil doorbreken en een realistischer beeld wil geven van de sociale en maatschappelijke omstandigheden in een samenleving. Een voorbeeld hiervan is *Sex & The City* (HBO). De serie was onder andere vernieuwend in de manier waarop vrouwen gepresenteerd werden in relatie met hun seksualiteit. Uiteindelijk schikten de personages zich toch in het patriarchale discours en werd de narratieve structuur afgesloten volgens de klassieke regels, waardoor het radicale wereldbeeld als het ware werd teruggenomen. Doorgaans presenteert televisiedrama de dominante mythe als een 'objectieve' middenweg tussen twee extremen. Feitelijk wordt deze vermeende consensus bepaald door de machtstructuur in een samenleving, hetgeen resulteert in weinig vernieuwend televisiedrama vol herhaling. Het tijdloze product dat op deze manier wordt gecreëerd, *lijkt* steeds actueel te zijn, doordat de vorm waarin men het giet steeds anders is. Dit is noodzakelijk binnen de westerse, kapitalistische cultuur waar men doorgaans vecht voor kijkcijfers.

Af en toe worden er dramaserieën, zoals *The Sopranos* geproduceerd die aan het bovenstaande lijken te ontsnappen. De serie negeert de regels van de klassieke narratieve structuur en draagt hierdoor een andere ideologie uit. Dit onderzoek is opgezet met als doel erachter te komen of dit daadwerkelijk het geval is, of dat ook *The Sopranos* haar verwachte radicale wereldbeeld uiteindelijk terugneemt. De manier waarop de narratie is opgebouwd en eventueel afgerond wordt, is van invloed op de ideologie die uiteindelijk invulling geeft aan de mythe. De centrale vraagstelling luidt dan ook:

In hoeverre biedt *The Sopranos* een nieuwe mythe en in hoeverre reflecteert deze nieuwe mythe de hedendaagse Amerikaanse samenleving?

Uit de analyse is gebleken dat de serie is opgebouwd rondom een aantal terugkerende sociale thema's die kenmerkend zijn voor de huidige (postmoderne) tijd, namelijk generatieproblematiek, sociale druk, gender en identiteit. De serie toont aan dat grote maatschappelijke fenomenen (terrorisme, racisme en religie), maar ook kleinere, persoonlijke problemen (angst, depressie en ontrouw), een belangrijke rol kunnen spelen binnen televisienarraties. Hierdoor blijkt de serie in staat te zijn de realiteit te reflecteren in plaats van te produceren.

Verhaallijnen worden niet afgerond omdat ze, zoals alledaagse gebeurtenissen, het ene moment belangrijk zijn en het andere moment niet meer. De serie verwerpt hiermee de idee dat alle aanwezige elementen in het plot een functie hebben. Met

betrekking tot de stijl is de allerlaatste scène hiervan het ultieme bewijs; wat er gebeurt met Tony is irrelevant. De kijker zoekt naar een verklaring om de narratie af te sluiten. Deze zou gevonden kunnen worden in de vele plotelementen, maar geen enkele verklaring lijkt te voldoen. Dan rest de idee dat deze elementen willekeurig zijn, hetgeen doet denken aan de art film. De serie presenteert echter niet één subjectieve waarheidsclaim, maar talloze wereldbeelden zonder hiërarchische indeling. In de laatste aflevering van *The Sopranos* wordt eigenlijk niets gesuggereerd of ter eigen interpretatie overgelaten. Het 'eindigt gewoon'.

Ik kan concluderen dat *The Sopranos* de zoektocht (re)presenteert naar een universeel, orde scheppend verhaal om de werkelijkheid te duiden. In de serie worden de twee mythen die aan de basis van de Amerikaanse samenleving liggen, uitvoerig getest of ze geschikt zijn voor deze functie. Noch de 'American Dream', de successtory waarbij problemen overwonnen worden en succes voor iedereen haalbaar is, noch 'de complottheorie' die alle narratieve elementen rangschikt tot een logisch geheel, blijkt toereikend. De serie (re)presenteert de postmoderne situatie waarin men vragen stelt en 'feiten' in twijfel trekt. Op deze manier worden de achterliggende mythen bloot gelegd als constructies. De serie construeert geen alternatieve ideologie, aangezien deze meteen een utopie zou blijken. De achterliggende gedachte is naar mijn mening dat er nog steeds een grote weerstand heerst in de Amerikaanse samenleving tegen datgene wat afwijkt van de norm. Hierdoor staan dominante denkbeelden nog steeds niet open voor herziening, in tegenstelling tot hetgeen televisieseries willen uitdragen. *The Sopranos* wordt weliswaar geschetst tegen een conservatieve achtergrond, maar geeft tegelijkertijd aan dat deze achtergrond nauwelijks behouden kan worden. De serie ironiseert hiermee de vrijheid en de tolerantie die Amerika wil uitstralen, en bekritiseert op deze manier de heersende mythe. De personages, op zoek naar acceptatie/assimilatie, worden aangezet tot handelen vanuit deze conservatieve norm. Het feit dat ze letterlijk leven in het postmoderne, suburbane Amerika leidt tot een conflict tussen het beeld dat ze van zichzelf hebben, ontleend aan de klassieke gangster en hun omgeving. Hieruit blijkt dat ook het klassieke gangstergenre niet meer toereikend is voor het bepalen van een identiteit. Hieraan ontleent *The Sopranos* in feite haar bestaansrecht.

Agency blijkt een sleutelbegrip te zijn in dit onderzoek. Uit de tekstuele analyse bleek dat het concept nauw verweven is met vrijheid en de macht om de dominante mythe omver te werpen. *Agency* bleek ook de kern van de 'American Dream' te zijn, hetgeen iemands lot kan veranderen. De serie toont echter de grenzen van het concept door de Amerikaanse *drive naar meer/beter* te bekritisieren door illusies en geïdealiseerde wereldbeelden zichtbaar te maken. De serie benadrukt dat men zichzelf kan verliezen, als men handelt naar een verwachtingspatroon. Uiteindelijk presenteert *The Sopranos* de 'American Dream', als een materieel haalbare prestatie, die alsnog tekort schiet. De serie weigert een éénduidige ideologie uit te dragen en geeft hiermee aan dat deze niet bestaat. De mythe die *The Sopranos* (re)presenteert, kan omschreven

worden als de begrenzing van de 'American Dream'. Deze kan eindigen doordat het doel bereikt is, of doordat het doel niet meer van toepassing is in de huidige samenleving en aangepast dient te worden. De serie toont de weg naar acceptatie van deze illusie. Mythen zullen altijd blijven bestaan, als gevolg hiervan kunnen onze ervaringen berusten op illusies. Men moet het echter niet te zwart inzien en men moet zich richten op 'de goede tijden'. Net als in de serie gaat het leven gewoon door.

Tot slot

In dit onderzoek naar de mythe van *The Sopranos* heb ik meer inzicht gekregen in de rol die mythen spelen binnen een samenleving en in de manier waarop populaire cultuurproducten, zoals televisieseries, ideologieën uitdragen. Ik heb verschillende narratieve technieken uiteengezet, om te onderzoeken op welke manier deze van invloed waren op de constructie van een mythe. Contextueel heb ik in dit onderzoek een aantal aspecten buiten beschouwing gelaten. Zo heeft het feit dat de serie gemaakt is voor betaalzender *HBO*, geen invloed gehad op mijn onderzoek. Daarnaast zou het wellicht interessant kunnen zijn om de serie in een bredere culturele context te plaatsen en bijvoorbeeld te onderzoeken in hoeverre *The Sopranos* model heeft gestaan voor nieuwe complexe narraties, zoals *Lost* en *24*.

Televisie heeft een prominente plaats in onze samenleving. Televisieverhalen vermaken ons, bieden ons een vlucht uit de realiteit of confronteren ons juist met deze realiteit. In *The Sopranos* vond ik al deze aspecten terug. *The Sopranos* toont aan dat televisienarraties wel degelijk kunnen reageren op ontwikkelingen binnen een samenleving en iets fundamenteels kunnen zeggen over de cultuur en de tijd waarin de tekst geproduceerd wordt. *The Sopranos* heeft aangetoond dat televisiedrama een brug kan slaan tussen hoge en lage cultuur en dat televisie een product van ongekennde kwaliteit kan voortbrengen.

Bibliografie

- Altman, R. *Film/Genre*. Londen: British Film Institute, 2002.
- Altman, R. "95 Theses about film genre. On the generic implications of studio publicity".
In: Meers, P., Biltereyst, D. (red.) *Film/TV/Genre*. Gent: Academia Press, 2004.
- Barthes, R. *Mythologieën*. 1957. Vert. Kees Jongenburger. Utrecht: IJzer, 2002.
- Biskind, P. "An American Family" *Vanityfair.com: Entertainment & Culture*. April 2007.
URL: <http://www.vanityfair.com/culture/features/2007/04/sopranos200704>
[19-02-08]
- Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*. Londen: Methuen, 1985.
- Bordwell, D. en Thompson, K. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2004.
- Bowman, J. Mob Hit. *The American Spectator*, 34, 4 (2001): 84-88.
- Caughie, J. *Television Drama. Realism, Modernism, and British Culture*. Oxford: University Press, 2000.
- Cavallaro, D. *Critical and Cultural Theory*. Londen: The Athlone Press, 2001.
- Chandler, D. "Introduction to Genre Theory." Aberystwyth; University of Wales. The Media and Communication Studies Site. 1997.
URL: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html> [19-02-08]
- Collins, J. "Television and Postmodernism" In: Allen, R. (red.) *Channels of Discours, Reassembled: Television and Contemporary Criticism/second edition*. Londen: Routledge, 1992. p. 327-353.
- Cook, P. en Bernink, M. (red.) *The Cinema Book, 2nd edition*. Londen: British Film Institute, 1999.
- Creeber, G. *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*. Londen: British Film Institute, 2004.
- Cullen, J. *The American Dream. A Short History of an idea That Shaped a Nation*. Oxford: University Press, 2003.
- Fiske, J. *Television Culture*. Londen: Routledge, 1987.
- Hayward, S. *Key Concepts in Cinema Studies*. Londen: Routledge, 1996.
- Kocela, C. "From Columbus to Gary Cooper, mourning the lost white father in *The Sopranos*" In: Lavery, D. (red.) *Reading The Sopranos. Hit TV from HBO*. Londen: I.B Taurus & Co Ltd., 2006. p. 104-117.
- Lavery, D. *This Thing of Ours. Investigating The Sopranos*. New York: Columbia University Press, 2002.
- MacCabe, C. "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses" In: Bennet, T., Boyd-Bowman, S., Mercer, C. en Woollacott, J. (red.) *Popular Television and Film*. Londen: British Film Institute / Open University, 1981. p. 216-235.

- McQueen, D. *Television, a Media student's Guide*. Londen: Arnold, 1998.
- Mittell, J. "Narrative Complexity in Contemporary American Television". *The Velvet Light Trap*, 58 (2006): 29-40.
- Negri, A, Art and Culture in the Age of Empire and the Time of the Multitudes. Vert. Max Henninger. *SubStance*, 112, 36, 1 (2007): 48-55.
- Nochimson, M. P. "Waddaya Lookin' at? Re-Reading the Gangster Genre through 'The Sopranos'". *Film Quarterly*, 56, 2 (2003): 2-13.
- O'Donnel, P. *Latent Destinies. Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narrative*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Quinn, R. Mothers, Molls, and Misogynists: Resisting Italian American Womanhood in The Sopranos. *The Journal of American Culture*, 27, 2 (2004): 166-174.
- Shadoian, J. *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*. Cambridge MA: MIT Press, 1979.
- Silverstone, R. *Why Study The Media?* Londen: Sage, 1991.
- Simon, D. *Tony Soprano's America: The Criminal Side of the American Dream*. Boulder, CO: Westview Press, 2002.
- Staiger, J. "Cinematic Shots. The Narration of Violence" In: Sobchack, V. (red.) *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modernist Event*. New York: Routledge, 1996. p. 39-54.
- Stanley, A. "One Last Family Gathering" *The New York Times online*. 11 Juni 2007. URL: http://www.nytimes.com/2007/06/11/arts/television/11sopr.html?_r=2&oref=slogin&oref=slogin [19-02-08]
- Thomas, E. en Romano A. "How American Myths Are Made". *Newsweek*, 148, 6 (2006): 56-57.
- Thompson, K. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 2003.
- Tudor, A. "Genre". In: Grant, B. K (red.) *Film Genre: Theory and Criticism*. Londen: The Scarecrow Press, 1977. p. 16-23.
- Tulloch, J. *Television Drama. Agency, Audience and Myth*. Londen: Routledge, 1990.
- Vargas, J.A. "Hillary Clinton Rides 'Sopranos' Coattails in Video Spoof of Finale" *The Washington Post online*. 20 Juni 2007. URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/06/19/AR2007061902258> [19-02-08]
- Vos, C. *Bewegend Verleden: Inleiding in de Analyse van Films en Televisieprogramma's*. Amsterdam: Boom, 2004.
- White, M. "Ideological Analysis". In: Allen, R. (red.) *Channels of Discours, Reassembled: Television and Contemporary Criticism/second edition*. Londen: Routledge, 1992. p. 161-202.
- Woods, T. *Beginning Postmodernism*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- Transcript A NewsHour with Jim Lehrer: "Hit Man; an interview with David Chase" Online NewsHour. Online Focus. 8 Augustus, 2001. URL:

http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/july-dec01/chase_8-8.html
[15-02-08]

Websites

| | | |
|------------------------------|--|------------|
| HBO - The Sopranos | URL: http://www.hbo.com/sopranos | [19-02-08] |
| International Movie Database | URL: http://www.imdb.com | [19-02-08] |
| Sopranoland - Fan Site | URL: http://www.sopranoland.com | [19-02-08] |
| The New York Times | URL: http://www.nytimes.com | [19-02-08] |

Bijlagen



Afbeelding: Still uit aflevering 12: *'Isabella'*

Bijlage I: Plotomschrijving *'The Sopranos'*

'The Sopranos' – Pilot aflevering, seizoen 1

Screenplay en regie: David Chase

Tony Soprano observeert een kunstwerk als hij geroepen wordt door dr. Melfi. Ze gaan de spreekkamer binnen en dr. Melfi zegt dat Tony plaats mag nemen. Tony kiest twijfelachtig een stoel en er valt een stilte. Dr. Melfi zegt dat ze van haar collega Dr. Cusamano begrepen heeft dat Tony een paniekaanval heeft gehad. Tony is sceptisch. Hij voelt zich goed en is weer aan het werk. Als dr. Melfi vraagt naar zijn werk zegt Tony dat hij een 'waste management consultant' is en dat het voor hem onmogelijk is om met een psychiater te praten. Dr. Melfi negeert deze opmerking. Uiteindelijk geeft Tony enigszins toe dat hij gestresst is en begint zijn verhaal op de dag van zijn eerste paniekaanval.

Tony wordt wakker en heeft het gevoel dat hij begint op het einde en dat het beste voorbij is. *'I don't know . . . The morning of the day I got sick, I'd been thinking--it's good to be in something from the ground floor--and I came too late for that, I know, but lately I'm getting the feeling I came in at the end. The best is over.'* Dr. Melfi antwoordt: *'Many Americans I think feel that way.'* Tony is van mening dat het allemaal anders was in de tijd van zijn vader. Hij vertelt over zijn fascinatie voor een familie wilde eenden in zijn zwembad en over de problemen in zijn gezin. Tony's dochter Meadow wordt, volgens zijn vrouw Carmela, negatief beïnvloed door haar vriendin Hunter Scangarello. Tony noemt vervolgens de stress die zijn werk oplevert. Vooral het trainen van zijn neef Christopher in het familiebedrijf. Christopher is volgens Tony *'...an example of what I was talking about before...Bear in mind, a kid who just bought himself a \$60.000 Lexus'*. Als hij vertelt dat hij en Christopher een kennis tegenkomen onderbreekt dr. Melfi zijn verhaal en stelt de regels vast wat er wel en wat er niet valt onder haar beroepsgeheim. Dr. Melfi heeft haar vermoedens over Tony's werk aangezien Tony in een dure buurt woont naast de welgestelde dr. Cusamano. Tony, niet onder de indruk, gaat verder met zijn verhaal, maar verzwijgt de gewelddadige details. Hij spreekt in algemene termen: *'We had coffee'* en *'we had a business meeting'*. Tony wijdt vervolgens zijn ouder wordende, chagrijnige oom Corrado Soprano ofwel "Junior", een groot deel van zijn stress toe. Hij zegt dat hij van zijn oom houdt, maar dat deze in het verleden zijn zelfvertrouwen flink beschadigd heeft. Net zoals zijn pessimistische cynische moeder, Livia die enerzijds zeurt om aandacht en assistentie, maar anderzijds iedere vorm van hulp afwijst. Tony probeert haar over te halen om naar een 'retirement community' te verhuizen, maar zij wil niets weten van 'nursing homes' met oude brabbelende vrouwen die niet serieus genomen worden. Tony vertelt dat 's avonds AJ's verjaardagsfeest gevierd werd en dat 'Father' Phil Intintola, een vriend van Carmela er ook weer was tot zijn grote irritatie. Tony klaagt dat de priester er vaak is. Hij beschrijft het moment dat hij onwel wordt, terwijl hij aan de barbecue staat en dat dr. Cusamano, later in ziekenhuis, een MRI Scan uitvoert. Dan vervolgt Tony al snel zijn verhaal over de frustraties van zijn werk: Christopher. Ook nu

laat hij de details weg. Vervolgens zegt hij dat zijn doktoren hem ingelicht hebben over de testresultaten, maar dat hij zich meer druk maakt over zijn oom Junior. Dr. Melfi begrijpt niet wat zij er allemaal mee te maken hebben en vraagt hem zich meer te focussen op zijn directe familie. Hij zegt dat Carmela en Meadow op het moment niet goed met elkaar overweg kunnen, maar hecht er verder niet zo veel waarde aan. Dr. Melfi wil Tony laten toegeven dat hij depressieve gevoelens heeft. Tony verandert van onderwerp naar aanleiding van dr. Melfi's diploma's aan de muur: *'Melfi, what part of the boot are you coming from?'*. Dr. Melfi laat zich niet afleiden en richt het gesprek weer op Tony die vervolgens aangeeft dat therapie voor hem geen optie is. *'What ever happened to Gary Cooper, the strong silent type, that was an American!... Listen, I have a semester and a half of college, so I understand Freud, I understand therapy as a concept, but in my world it does not go down.'* Uiteindelijk geeft hij toe dat hij depressieve gevoelens heeft sinds de eenden uitvlogen. Als dr. Melfi hier over doorvraagt staat Tony op en vertrekt.

Een klaagzang van Livia tijdens een oriënterend bezoek aan *Green Grove*, een 'retirement community', zorgt ervoor dat Tony een tweede paniekaanval krijgt en terugkeert naar dr. Melfi. *'...the Depression [compared] to her was a trip to six flags'*. Hij vertelt dat zijn moeder zijn vader niet waardeerde toen hij nog leefde, maar dat ze hem nu opeens heilig acht. Tony kijkt op tegen zijn vader, vooral tegen de manier waarop hij zijn zaken leidde. Hij zegt momenteel weinig voldoening te halen uit zijn werk vanwege RICO¹¹⁷, waarop dr. Melfi vraagt of Rico zijn broer is. Als Tony uitlegt dat het om de nieuwe wet gaat, verontschuldigt dr. Melfi zich voor haar opmerking. Ze vraagt of hij wel eens gewetensbezwaren heeft ten opzichte van zijn broodwinning. Tony zegt dat hij gefrustreerd is over het gebrek aan loyaliteit en waardering die men tegenwoordig heeft ten opzichte van de zwijgplicht. Dr. Melfi schrijft een recept uit voor Prozac.

Tony komt niet opdagen voor zijn volgende afspraak met dr. Melfi. Hij komt haar later tegen in een restaurant. Tony is met een van zijn minnaressen. Hij geeft dr. Melfi een knipoog en zegt dat haar 'decorating tips' werken, hiermee refererend aan de Prozac. Dr. Melfi's partner is onder de indruk van Tony en is verrast dat dr. Melfi hem kent. Zeker als ze meteen een tafel krijgen, terwijl hun reservering eerder onderaan de lijst stond.

Tijdens de volgende afspraak is Tony aanzienlijk meer bereid zijn psychologische toestand te erkennen met de gedachte dat de Prozac aanslaat en dat dit waarschijnlijk de laatste sessie is die hij nodig heeft. Dr. Melfi vertelt hem dat de Prozac pas na zes weken gaat werken en dat de gesprekken ervoor zorgen dat hij zich beter voelt. Tony beschrijft uiteindelijk een droom waarin een vogel er met zijn geslachtsdeel vandoor gaat, nadat hij dit zelf met zijn navel los geschroefd heeft. Dr. Melfi koppelt de vogel aan de eenden in zijn zwembad en denkt dat de droom betekent dat Tony zijn liefde voor zijn familie projecteert in de eendenfamilie. Toen ze uitvlogen, sloeg de angst toe dat Tony zijn

¹¹⁷ RICO: Racketeer Influenced and Corrupt Organizations Act. Een Amerikaanse wet die sinds 1970 bestaat om de regering te helpen bij de bestrijding van de georganiseerde misdaad. Deze wet maakt het makkelijker om criminelen uit de georganiseerde misdaad aan te klagen.

familie zou verliezen en dat veroorzaakte de paniekaanval. Tot zijn eigen irritatie en schaamte heeft Tony tranen in zijn ogen.

Tony vertelt lang niet het hele verhaal aan dr. Melfi. De details laat hij weg. We zien aan de hand van flashbacks wat er werkelijk gebeurt in Tony's leven:

Het is AJ's dertiende verjaardag. Hunter haalt Meadow op voor school. Beiden weigeren een fatsoenlijk ontbijt. Meadow wil graag met de Scangarelos op skivakantie. Ze mag van Carmela alleen mee als ze goede cijfers haalt en zich aan haar huisarrest houdt. Tony is gefascineerd door de eenden, tot onbegrip van Carmela en de kinderen. Carmela maakt cynische opmerkingen over Tony's ontrouw.

De 'kennis' die Tony en Christopher tegenkomen, is Mahaffy, een verzekeringsagent die een gokschuld heeft bij Herman "Hesh" Rabkin, een oude Joodse vriend van Tony's vader die nu voor Tony werkt. Ze rijden hem klem, vallen hem aan en laten hem vervolgens met een gebroken been achter.

Tijdens de 'vergadering' (een bijeenkomst van 'made men') meldt Salvatore "Big Pussy" Bonpensiero een conflict met een Tsjechisch afvalverwerkingsbedrijf. Christopher, die met Tony meegekomen is, biedt zijn hulp aan. Silvio vertelt dat Junior "Little Pussy" Malanga wil omleggen in *Vesuvio*; het restaurant van Artie Buco, een schoolvriend van Tony. Tony vreest dat een maffia aanslag het einde zal betekenen van Artie's bedrijf en vraagt Junior de locatie te veranderen. Junior weigert.

Tony zoekt Livia op. Hij geeft haar een cd-speler en cd's van haar favoriete artiest. Livia is niet erg enthousiast en vraagt wat ze ermee moet. Tony zet een cd op en doet een poging om met haar te dansen, maar ze weigert. Tony vertelt haar min of meer van Junior's plan en vraagt of zij met hem wil praten. Livia denkt dat Junior precies weet waar hij mee bezig is en kiest de kant van haar schoonbroer.

Naar aanleiding van Tony's paniekaanval, wil dr. Cusamano een MRI scan maken. Vlak voordat Tony de scanner ingaat, krijgt hij ruzie met Carmela over zijn vermeende affaire en over Father Phil Intintola, die volgens hem wel erg veel over de vloer komt.

Later is Phil weer op bezoek bij Carmela. Ze horen gestommel en denken dat er wordt ingebroken. Tot schrik van de priester, pakt Carmela een automatisch geweer uit de kast. Eenmaal buiten, blijkt Meadow uit het raam te zijn geklommen. Ze heeft haar huisarrest geschonden en mag als straf niet mee naar Aspen. Als gevolg hiervan is Meadow boos en doorbreekt de jaarlijkse moeder-dochter traditie; een 'high tea' in het Plaza Hotel in New York. Carmela is teleurgesteld.

Christopher wacht niet op Big Pussy en neemt eigen initiatief in de zaak met het rivaliserende Tsjechische afvalbedrijf. Hij vermoordt de erfgename, Emil Kolar, als dreigement. Big Pussy is boos omdat Christopher niet op hem heeft gewacht, maar helpt hem uiteindelijk met het verstoppen van het lichaam.

Silvio's stripclub, de *Bada Bing!*, is een ontmoetingsplaats voor Tony's crew. Tijdens een ontmoeting zegt Hesh dat Mahaffy, de verzekeringsagent, het geld niet heeft. Hesh wijst Tony ook op Junior's jaloezie jegens Tony (en vroeger Tony's vader) vanwege hun rang binnen 'de familie'. Hij adviseert Tony dat hij ervoor moet zorgen dat Artie's restaurant, *Vesuvio*, gesloten is op de dag dat Junior "Little Pussy" wil liquideren. Tony is blij met de tip. Geïnspireerd door zijn MRI scan bedenkt Tony ook een plan voor Hesh; Mahaffy moet nep verzekeringsclaims uitbetalen om zijn schuld af te lossen. Hesh en Big Pussy zetten Mahaffy vervolgens onder druk en hij stemt in met hun voorstel.

Tony biedt Artie twee tickets aan voor een luxe cruise, maar Artie's vrouw Charmaine wil niet dat Artie zich inlaat met maffiazaken en dwingt hem de tickets terug te geven. *'Come on Arthur, someone donated his kneecaps for those tickets.'*

Tony is met zijn *goomah* als hij dr. Melfi tegenkomt in het restaurant. Als Tony later terugkomt met Carmela is de gastheer van het restaurant discreet over Tony's affaire: hij begroet Tony alsof hij hem lang niet gezien heeft. Tijdens het diner biecht Tony op dat hij in therapie is en Prozac slikt. Carmela, die een bekentenis van Tony's affaire verwachtte, is blij met het nieuws en zegt dat ze trots is op Tony. Tony zegt dat zij de enige is die hij volledig vertrouwt en dat ze er met niemand over mag praten.

Tony en Silvio bespreken zaken, terwijl ze Meadow aanmoedigen tijdens haar volleybalwedstrijd. Meadow is teleurgesteld dat Carmela er niet is. Op weg naar huis passeren ze een kerk. Ze gaan naar binnen en Meadow klaagt over haar moeder's besluit dat ze niet met Hunter's familie op skivakantie mag. Tony luistert half; hij is diep onder de indruk van de kerk. Hij vertelt Meadow dat haar overgrootvader en zijn broer uit Italië waren gekomen om de kerk te bouwen. *'They knew how to build it. Go out now and find me two guys that can put decent grout around your bathtub.'*

Silvio loopt over straat. Hij stapt in zijn auto en *Vesuvio* ontploft.

AJ krijgt een nieuw verjaardagsfeest. Tony's mannen staan bij de barbecue en troosten Artie met de gedachte dat het veel erger had kunnen zijn. Hij kan nu alles verhalen op zijn brandverzekering. Tony voegt toe dat hij Artie altijd zal helpen. Christopher loopt geïrriteerd weg. Tony gaat naar hem toe en vraagt wat er aan de hand is. Christopher had meer erkenning van Tony verwacht voor het oplossen van het conflict met het Tsjechische bedrijf. Tony verontschuldigt zich en zegt dat hij niet beter weet. Hij zegt zelf opgegroeid te zijn in een omgeving waar steun en complimentjes schaars waren. Christopher brengt een vage kennis in Hollywood ter sprake die zijn levensverhaal wil kopen voor een filmscript. Tony's humeur slaat om als hij Christopher bij zijn kraag pak en zegt dat hij Hollywood moet vergeten. Hij moet de zwijgplicht serieus nemen als hij erbij wil horen. Tony's humeur klaart vervolgens snel op. Hij omarmt Christopher en zegt dat alles goed komt.

Een verbitterde Junior geeft Livia een lift naar het feest. Livia zeurt over Tony en zijn poging om haar in een 'nursing home' te krijgen. Junior oppert dat er 'iets gedaan moet worden aan' Tony als hij zich blijft bemoeien met zijn zaken. Livia zwijgt en kijkt de

andere kant op. Als ze aankomen op het feest, begroet Tony hen hartelijk. Livia reageert afkeurend over de manier waarop Tony het vlees bakt. Carmela roept dat ze kunnen gaan eten. Iedereen, behalve Meadow en Hunter storten zich op het eten.

Bijlage II: Plotomschrijving 'Isabella'

'Isabella' - aflevering 12, seizoen 1

Screenplay: Robin Green en Mitchell Burgess

Regie: Allen Coulter

Junior is aanwezig op de wake van Mariolina Capuano, een oude bekende. Jimmy Altieri zegt hoe verdrietig Brendan Filone's moeder was op de begrafenis van haar zoon. Junior, die de opdracht gaf om Brendan te vermoorden, kapt het gesprek af. Als Junior's crewlid Mikey Palmice arriveert, klaagt Junior over Jimmy en zijn opmerkingen. Geknield voor Mariolina's kist licht Mikey Junior in over de plannen voor de volgende dag; de aanslag op Tony is geregeld. Donnie, één van Mikey's handlangers, heeft twee huurlingen geregeld. Junior wil er niets meer over horen; hij heeft het niet voor niets gedelegeerd.

In de *Bada Bing!* praten Christopher en Silvio over Tony. Volgens Christopher gaat het niet goed met Tony. Silvio relateert de gedachte dat Tony's depressiviteit ernstig is: *'A lot of top guys have dark moods. That Winston Churchill, drank a quart of brandy before breakfast. Napoleon, he was a moody fuck too.'*

Ondertussen is Tony behoorlijk depressief. Hij verwaarloost zijn gezin en zaken, komt zijn bed nauwelijks uit en verwaarloost zichzelf. Dr. Melfi heeft zijn dagelijkse hoeveelheid Prozac uitgebreid met Lithium. Carmela vindt het niet normaal dat hij de hele dag in bed ligt. Tony gebruikt de verdwijning van vriend Pussy als smoes, maar Carmela neemt hem niet serieus. Tot irritatie van Tony trekt Carmela de gordijnen open. *'Sunlight is good for people Tony. In Alaska they wear these little light hats in the winter so they don't get depressed.'* Vervolgens vertrekt ze om te winkelen: AJ heeft een smoking nodig voor zijn eerste galafeest.

Tony staat op en ziet vanuit het slaapkamerraam een prachtige vrouw in de tuin van de Cusamano's. Hij neemt zijn medicijnen, staart in de spiegel en voelt zijn hoofd tollen.

Christopher zoekt Tony op. Hij bericht dat er nog steeds geen spoor van Pussy is. Tony wil er niets meer over horen. Christopher vertelt over Jimmy; sinds hij vermoedt dat hij de 'rat' is, kan hij hem niet meer recht in zijn gezicht aankijken. Men vermoedt dat hij een zender draagt en men vertelt hem niets belangrijks meer. Tony zegt dat ze Jimmy met rust moeten laten, voordat er zekerheid is. Hij is erg afwezig en zegt dat hij niets meer zeker weet. Tony kleedt zich aan en gaat naar de tuin. Hij ontmoet de vrouw die hij eerder door zijn raam zag. Ze is studente tandheelkunde en komt uit Italië. Vervolgens vertrekt Tony naar zijn therapie. Christopher volgt Tony's auto en zonder dat hij het weet voorkomt hij een aanslag op Tony.

Ergens achteraf ontmoet Mikey Donnie na de mislukte aanslag. Junior zit uit het zicht in Mikey's auto. Als Donnie 'voor de grap' zegt dat hij de urgentie begrijpt aangezien 'zelfs Tony's moeder hem dood wil' krijgt Junior zijn twijfels over hem. Hij heeft een te grote mond. Mikey vermoordt hem.

Tony vertelt dr. Melfi dat hij niets meer voelt door de medicijnen. Hij voelt zich leeg en vindt dat hij niets is. Geen man, geen vriend geen vader. Hij weet zelfs niet meer waarom hij in therapie is, misschien wel uit verveling. Hij denkt aan de vrouw in Cusamano's tuin. Dr. Melfi vraagt wat hij ervan zou vinden om ergens naar toe te gaan om uit te rusten. *'You mean like Vegas?'* Als hem duidelijk wordt dat ze een behandelingscentrum bedoelt, wijst hij het voorstel resoluut af. Men zou hem niet meer serieus nemen en hij zou zijn leven niet meer zeker zijn. Uiteindelijk verhoogt dr. Melfi de dosis Prozac.

Voor de apotheek komt hij de Italiaanse studente wederom tegen. Ze blijkt Isabella te heten. Tony neemt haar mee voor lunch. Tijdens een lunch raadt ze dat Tony oorspronkelijk uit Avellino komt. Hij lijkt namelijk op een steenbewerker uit Avellino die ze ooit kende. Als ze vertelt over Italië en Avellino dwalen Tony's gedachten af. Hij ziet Isabella ergens in het verleden, in een huisje en ze geeft de borst aan een baby genaamd 'Antonio'.

Livia eet mee met de Sopranos. Ze spreekt AJ aan op zijn slechte manieren. Tony komt net uit bed. Gekleed in zijn badjas groet hij Livia en gaat zitten. Livia maakt een sarcastische opmerking en Tony laat weten dat hij die niet kan gebruiken. Livia trekt zich er niets van aan. Carmela probeert het gesprek af te leiden, terwijl ze het zesde bord van tafel haalt. Livia praat over een nieuwsitem waarin een vrouw haar kinderen had gedood. Als Tony vraagt waar Junior is, zegt Carmela dat hij zich niet goed voelde. Livia is op dreuf; ze spreekt AJ wederom aan op zijn vloeken en vraagt waarom Tony in zijn badjas loopt, is hij ziek ofzo? Meadow zegt dat Tony depressief is. Volgens Livia heeft Tony geen reden tot klagen vergeleken met vroeger. Tony staat op en vertrekt. Livia verwijt hem zijn lange tenen een zegt dat ze beter niets meer kan zeggen. Terwijl ze haar neptranen wegveegt zegt ze dat het de laatste keer was dat ze langskwam.

Carmela komt binnen terwijl Tony uit het raam staart. Carmela ziet Isabella en vraagt of Tony haar kent. Als blijkt dat Tony met haar is gaan lunchen, wordt ze kwaad. Zij verzorgt hem nota bene de hele dag en Tony is te depressief om iets met haar of het gezin te doen. *'All it takes is a half inch of another woman's thigh to get your ass out the bed? What am I, a fucking idiot? If I had an ounce of self respect I would cut your dick off!'*

Junior en Livia gaan naar de bioscoop. Het waait hard. Livia vertelt over de toestand in Tony's huis. Junior negeert het onderwerp: *'Don't talk about Tony. It's done.'* Tony wordt wakker en is gedesoriënteerd. De huishoudster klopt aan en zegt dat Carmela naar de stad is met AJ en herinnert hem aan zijn afspraak met dr. Melfi. Tony gaat naar buiten, maar er is niemand in de tuin van de Cusamano's. Onderweg naar

dr. Melfi stopt Tony bij een kiosk voor een fles jus d'orange. Het waait nog steeds hard. Als hij in zijn auto wil stappen ziet hij een reflectie in de autoruit. Het is John Clayborn, één van de huurlingen. John schiet, maar raakt de fles die Tony in zijn hand heeft. Tony stapt in de auto en het tweede schot gaat door het raam. John nadert en door het raam weert Tony zijn arm met het pistool af. De tweede huurling, Rasheen Ray, verschijnt aan de passagierskant van de auto. Hij schiet, maar raakt zijn maat John in zijn hoofd. Ondertussen lukt het Tony om de auto te starten. Rasheen probeert Tony te overmeesteren door het open raam, maar Tony weert hem af. Als hij zijn snelheid opvoert moet Rasheen loslaten. Tony krijgt een adrenalinekick, waardoor hij even niet op de weg let en tegen een geparkeerde auto botst.

In het ziekenhuis blijkt hij gewond te zijn aan zijn been en aan zijn oor. Carmela en de kinderen zijn bezorgd. Iedereen praat over een mislukte autoroof, maar men weet dat er meer aan de hand is. Tot ongenoegen van Tony is ook agent Harris er als de kippen bij. Hij probeert Tony en Carmela over te halen om te getuigen tegen Junior als baas van de familie. Tony zal dan niet worden aangeklaagd en het gezin komt in een *Witness Protection Program*. Tony wil niet dat Harris met Carmela praat en zegt dat Carmela op de gang moet wachten. Carmela weigert te vertrekken en luistert naar wat Harris te vertellen heeft. Als Harris zegt dat Tony niet meer veilig is in New Jersey, hoort Carmela hem uit. Als Harris weg is, overweegt Carmela zijn voorstel. Het is een kans is om eruit te stappen. Tony denkt er niet aan: *'I took an oath Carmela.'* Terwijl zij antwoordt: *'What are you? A kid in a tree house?'* Tony vraagt of iemand weet van zijn therapie bij dr. Melfi. Tony bagatelliseert het voorval, maar Carmela zegt dat hij niet moet liegen. Ze wil een vader voor haar kinderen. Tony zegt hij dat is; Tony Soprano en alles wat daarbij komt kijken.

Silvio en Paulie komen ook aan in het ziekenhuis. Op de gang treffen ze Meadow en AJ. AJ is achterdochtig; hij gelooft niet dat Tony slachtoffer is van een reguliere autoroof.

Livia en Junior kijken naar het nieuws. Een verslaggeefster is op de plaats van de aanslag en laat beelden zien van Tony die de ambulance in wordt gedragen. Livia wisselt snikken af met zorgen. Junior verkeert meer in paniek. Livia besluit dat ze Tony thuis gaan bezoeken.

Tony is thuis en wordt in de watten gelegd. Silvio en Paulie geven een signalement van de daders en hun auto. Christopher vertelt van het voorval de dag ervoor. Tony vraagt wat hij daar deed en Christopher bedenkt een smoes. Volgens Silvio en Christopher zit Junior achter de aanslag. Wellicht is hij erachter gekomen dat hij de baas helemaal niet is en dat Tony alles achter zijn rug om regelt. Dan komen Junior en Livia binnen. Ook Phil Intintola komt langs. Hij nodigt Tony uit voor een privé gesprek of gebed. Tony is sarcastisch, maar Carmela onderbreekt hen. Livia weet niet meer wie Meadow is. AJ zoekt een smoes om niet naar het gala te gaan.

's Avonds ontmoet Tony dr. Melfi in haar auto. Hij vraagt of ze ooit over hem gesproken heeft. Dr. Melfi vraagt of hij mensen vertelt heeft van de therapie. Tony zegt dat Livia er wel eens op zinspeelt, maar als Melfi hem aankijkt zegt hij: *'Don't even go there about the old lady.'* Als dr. Melfi vraagt hoe het met hem gaat antwoordt hij dat hij zich eigenlijk erg goed voelt nu. Was hij eerst depressief en wilde hij niet meer leven, nu is hij erachter gekomen dat hij in ieder geval niet dood wil. Hij vertelt haar van de lunch met Isabella en de dagdroom. Volgens dr. Melfi is Tony de baby in Isabella's armen. Tony is geëmotioneerd.

Junior confronteert Livia met het feit dat ze Meadow niet herkende. Livia zegt dat ze de laatste tijd dingen vergeet en dat het iets is wat hem ook te wachten zal staan. Volgens Junior is de timing wel toevallig, net na een mislukte aanslag op Tony. Livia zegt dat ze niet weet waar Junior het over heeft. Junior vertrekt.

De Cusamano's zijn terug van vakantie. Tony spreekt zijn buurman aan en ontdekt dat Isabella niet bestaat. Ook Carmela kan zich niets herinneren van haar ruzie met Tony. Tony belt dr. Melfi om te vertellen dat hij alles gehallucineerd heeft en dat hij de Lithium door het toilet gespoeld heeft. Volgens dr. Melfi is Isabella een geïdealiseerd moederfiguur, geproduceerd door zijn onderbewuste, aangezien hij diep gekwetst is door zijn moeders handelingen. Tony moet zich afvragen waarom hij juist nu behoefte heeft aan een liefdevolle, verzorgende vrouw. Als ze vraagt hoe het met Tony gaat zegt hij dat hij zich eindelijk goed voelt en dat hij zich nog beter zal voelen als hij weet wie het op hem voorzien had.

Bijlage III: Plotomschrijving 'Whitecaps'

'Whitecaps' - aflevering 52, seizoen 4

Screenplay: Robin Green, Michell Burgess en David Chase

Regie: John Patterson

Christopher is ontslagen uit de afkickkliniek. Carlo, één van Tony's crewleden, houdt hem in de gaten. Hij knikt naar de FBI-agenten, die ook toekijken hoe Christopher wordt opgehaald door zijn vriendin Adriana.

Carmela voelt zich nog steeds futloos. Dr. Cusamano heeft haar onderzocht, maar kan niets ernstigs vinden. Hij vraagt of Carmela stress heeft: *'Stress off the charts lately? Like all of us?'*. Tot ergernis van Tony wordt ze met aspirientjes naar huis gestuurd. Op de terugweg verrast Tony Carmela met een bezoek aan een strandhuis, *Whitecaps* genaamd. Makelaar Virginia Lupo en Carmela's vader is er ook. Carmela is overdonderd, maar denkt niet dat ze zich het huis kunnen veroorloven. Tony ziet het als een investering voor de familie. Het zal de familie bij elkaar houden nu de kinderen het huis uit gaan. *'Bring friends down, have big cook-outs, jet ski. And for us too, though. When we were piss poor, this was the biggest caviar wish we could come up with. Kinda*

reminds you of the Kennedy compound, doesn't it?' Volgens de makelaar is het huis wettelijk al verkocht, maar de koper, dr. Kim, heeft problemen met de financiering, dus er is een kans dat het huis weer op de markt komt.

Nu Carmela 'ziek' is, zorgt Tony voor het eten: althans hij heeft eten besteld en de tafel gedekt. Carmela komt uit bed, legt het bestek goed en beredeneert waarom ze het huis niet moeten kopen. Tony, die net de makelaar aan de lijn had, zegt dat de koop waarschijnlijk toch doorgaat. Ze berusten in de gedachte dat het huis niet aan hen besteed was. De eetbestelling blijkt wederom niet te kloppen. AJ vloekt, Carmela herinnert hem aan haar boete van \$3 voor grof taalgebruik. AJ protesteert, Tony vloekt ook. Volgens AJ heeft de maatregel geen nut.

's Nachts kan Carmela niet slapen. Ze maakt Tony wakker en komt terug op haar mening. Het strandhuis is misschien toch een goede investering. Ze zegt dat een besluit nemen beter is dan afwachten en dat Tony maar moet beslissen. Ze spoort hem echter wel aan de makelaar gauw te bellen.

De volgende dag brengt Christopher Tony naar een ontmoeting met Johnny Sack. Johnny's zaken, worden net als die van Tony, ernstig belemmerd aangezien hun gezamenlijk bouwproject *Esplanade* voor onbepaalde tijd stil is gelegd door Carmine. In de auto praten ze over Christopher's *twalfstappenplan*. Ze zijn het met elkaar eens dat Christopher de stap waarin hij zijn excuses moet aanbieden aan alle mensen die hij belazerd heeft tijdens zijn drugsverslaving, maar moet overslaan. Tony en Johnny praten in een *OfficeMax*-winkel over een eventuele samenwerking. Johnny is niet blij met zijn werksituatie onder Carmine Lupertazzi en wil hem laten liquideren. Tony vindt het een te groot risico en stelt hogere eisen. Johnny gaat akkoord. Tony geeft Christopher de opdracht de liquidatie te regelen en benadrukt dat het niet op een aanslag mag lijken. Ze gaan langs het strandhuis. Terwijl Christopher naar de zee tuurt, wordt Tony benaderd door de eigenaar, advocaat Alan Sapinsky, die in het huis ernaast woont. Hij heeft gehoord dat Tony op korte termijn kan betalen in contanten. Dit zorgt ervoor dat hij de overeenkomst met dr. Kim ter plekke, zonder discussie, telefonisch terugdraait: *'Look, dr. Kim, I spent ten years as a litigator. Buy this property; I'll make your life a misery. I can tort you into the poorhouse. I've got an overseas call.'*

Carmela ligt op bed als ze een telefoontje krijgt van de makelaar. Ze is verheugd als ze hoort dat ze het huis hebben gekregen. Carmela, Tony en AJ gaan naar het huis. Meadow en Finn komen ook kijken. Tony en Carmela maken een romantische strandwandeling. Carmela is opgetogen. Ze omhelzen elkaar. *'Anthony Soprano, you're full of surprises'*. Ze kussen elkaar.

Christopher regelt de aanslag op Carmine. Hij zoekt zijn eerdere heroïnedealers op, twee Afrikaans-Amerikaanse 'wannabe' gangsters uit Brooklyn. Als Christopher zegt dat het moet lijken op een autoroof, beschuldigen ze hem van stereotypering, maar ze nemen de klus en de aanbetaling aan.

De telefoon gaat. AJ neemt op. Een vrouw zegt in gebrekkig engels dat ze waarschijnlijk verkeerd verbonden is. Het is Irina, een minnares van Tony. Tony heeft haar bedrogen met haar nicht, Svetlana, de Russin met het kunstbeen die voor Tony's moeder zorgde na haar hartaanval en na Livia's overlijden voor Junior. Ze is dronken en gekrenkt en zoekt op deze manier revanche. Carmela neemt de telefoon aan op haar slaapkamer. Irina zegt dat ze seks had met Tony. Carmela gooit geschokt de hoorn op het toestel. Irina belt terug. Ze zegt dat Tony alleen maar voor de kinderen bij haar blijft. Carmela dreigt dat, als ze opnieuw naar haar huis belt en met haar kinderen praat, ze haar iets aan zal doen. *'I will track you down and I will kill you.'*

Als Tony thuiskomt, rijdt hij over zijn golf tas. Carmela gooit al zijn spullen uit het raam. Eenmaal binnen gooit ze schoenen naar zijn hoofd en zegt dat hij op moet donderen. Tony rent naar boven en Carmela vlucht naar de slaapkamer. Carmela is overstuurd en confronteert hem met zijn affaires, zijn affaire met Svetlana in het bijzonder. Tony ontkent alles. Carmela verwijt hem dat hij jarenlang met haar gespot heeft. Nu het zelfs haar huis binnendringt en haar kinderen ermee te maken krijgen, is de maat vol. Tony ontkent nog steeds. Ze valt hem aan, maar Tony drukt haar tegen de muur. Snel laat hij haar los. Tony probeert haar te kalmeren, te vergeefs. Hij beschuldigt Carmela van het stelen van zijn geld dat verborgen lag in de tuin; zij ontkent en nodigt hem uit haar te slaan. Ze komt terug op de nepnagel die ze eerder had gevonden en op Tony's nachtkastje had gelegd. Hij heeft er nooit op gereageerd. Tony wil reageren dat de nagel van iemand anders was, maar kan het nog niet inslikken. Carmela vraagt wat een Russin met één been heeft wat zij niet heeft. Ze eist uiteindelijk dat hij vertrekt en als Tony vraagt hoe het zit met de kinderen antwoordt ze: *'yeah, it's horrible, God help them.'*

Boos gaat Tony naar Irina's huis. Ze is er niet en hij treft Svetlana. Ze vertelt Tony dat Irina boos is omdat haar ex-vriend niets meer presteerde in bed, nadat Tony hem met een riem had geslagen. Tony vertelt haar wat er gebeurd is. Svetlana is nuchter als altijd, maar ze ontdooit als ze zegt dat Tony zich wel redt. Die nacht slaapt Tony op de vloer van het strandhuis.

Ondertussen ontmoet Adriana agent Robyn Sanseverino. Robyn vraagt naar Christopher's thuiskomst uit de kliniek en naar hun geplande huwelijk. Dit lijkt voorlopig van de baan. Ook vraagt ze naar Tony en de vermiste Ralph Cifaretto. Adriana is zenuwachtig, ze weet niet veel en mag snel weer gaan.

's Ochtends wordt Tony gewekt door Alan. Tony legt uit waarom hij op de vloer van het strandhuis slaapt. Alan herkent de situatie en geeft hem slinks juridisch advies. Na het douchen, gaat Tony nog even bij Alan langs om te vertellen dat hij het huis niet gaat kopen in deze omstandigheden. Alan wil Tony niet vrijwaren van hun afspraak. Tony's telefoon gaat en hij vertrekt. Het is Johnny Sack. Carmine wil schikken.

Tony en Christopher ontmoeten Carmine en Johnny in een park in Queens. Carmine betuigt zijn medeleven met betrekking tot Tony's privéproblemen, ondanks hun zakelijke geschillen. Ze maken een overeenkomst voor *Esplanade*.

Carmela zit aan de keukentafel en staart voor zich uit. Meadow komt binnen. Ze vertelt dat ze zich altijd superieur voelde aan veel van haar vrienden uit gebroken gezinnen. Ze had een voorstelling van het gezin in de toekomst, met haar eigen kinderen erbij: *'Christmas, all around this big fire'*. Carmela zegt dat haar een mooie toekomst wacht en dat ze veel mooie momenten als gezin hebben gehad. *'All predicated on bullshit'* is Meadow's mening. Ze vraagt naar Furio; ze heeft gemerkt dat Carmela erg op hem gesteld was. Carmela zegt dat ze nooit ontrouw is geweest aan Tony. Meadow weet Tony dat wel aan haar was, maar Carmela wil er niet over praten. Meadow stormt naar boven en schreeuwt: *'Jesus, how could you eat shit from him for all those years?'*

Tony eet alleen bij *Nuevo Vesuvio*. Artie betuigt zijn medeleven, maar Tony is bot. Johnny belt. Tony neemt aan dat de liquidatie van de baan is, maar hij heeft het mis. Johnny is vaag en Tony zegt dat besluiteloosheid erger is dan een foute beslissing. Christopher schuift aan.

Silvio en Paulie steunen Tony. Paulie vindt dat Tony in zijn eigen huis mag slapen, maar Silvio neemt het op voor Carmela. Tony's telefoon onderbreekt wederom en Tony verlangt terug naar de tijd zonder mobiele telefoons. Het is Alan om te vertellen dat hij en zijn verzonden partners Tony niet houden aan zijn koopverplichting. Als Tony zijn aanbetaling van \$200.000 terug vraagt zegt Alan dat hij die wel houdt.

Carmela staat in de keuken en schrikt als Tony opeens achter haar staat. Tony zegt niets en opent de koelkast, maar Carmela houdt hem tegen. Tony zegt dat het zijn huis is en dat hij niet weggaat. Dan biedt hij zijn excuses aan, zegt dat het niet weer gaat gebeuren en maakt de koelkast open. Carmela slaat deze vervolgens weer dicht en zegt dat hij weg moet gaan. Ze krijgen ruzie en Tony duwt haar op het aanrecht. Hij zegt dat hij niet weggaat en Carmela zegt dat ze niet meer van hem houdt en van hem walgt. Tony laat haar los en maakt de koelkast open. Carmela rent overstuur naar boven. Tony en AJ halen de bioscoopstoelen uit Tony's *home cinema*. Tony blaast een luchtbed op. Die avond kan hij niet slapen. Hij belt Christopher en zegt dat hij de aanslag op Carmine moet afzeggen.

De volgende dag ontmoet Christopher de dealers uit Brooklyn. Hij geeft ze het resterende bedrag en vertrekt. Voordat ook zij weg kunnen rijden worden ze vermoord door twee handlangers van Christopher, die het geld weer terugpakken.

Tony ligt op een luchtbed in het zwembad. Carmela kijkt toe vanuit de keuken. Ze gaat naar buiten en er ontstaat een discussie over de bioscoopstoelen die nog op het gazon staan. Tony komt uit het zwembad en als Carmela *'Fuck you'* zegt, zegt hij dat het haar \$3 kost. Carmela zegt dat ze alles nog best had kunnen verdragen als Tony zich thuis meer liefhebbend, meewerkend en geïnteresseerd zou hebben opgesteld. Tony steekt een sigaar aan en voert aan dat hij *Whitecaps* voor haar wilde kopen. Carmela zegt dat het strandhuis wederom een kado was om zijn 'andere leven' mee af te kopen. Tony zegt dat ze hem niet kent, maar Carmela zegt dat zij hem waarschijnlijk het beste kent van iedereen en dat hij haar daarom haat. Tony herinnert haar aan haar uitspraak

voor zijn MRI scan jaren daarvoor: *'...you're going to hell when you die'*, en loopt naar binnen. Carmela gaat achter hem aan en zegt dat hij weet dat ze spijt heeft van die uitspraak. Tony vraagt wat ze verwachtte toen ze met hem trouwde. Ze wist wie zijn vader was en ze groeide op met gangsters in haar familie. Hij begrijpt niet dat ze nu verbaasd is over minnaressen. *'You knew the deal'*. Als ze zegt dat het haar niet om materiële zaken gaat antwoordt Tony cynisch: *'no, what you really crave is a little Hyundai and a simple gold heart on a chain'*. Carmela is diep gekwetst en boos. Ze vertelt over haar fantasieën over Furio. Dat ze aan Furio dacht terwijl ze naast hem in bed lag en dat hij het lichtpunt van haar dag was als hij Tony op kwam halen. Dat ze zich speciaal voelde bij Furio. Tony wordt woest en valt haar aan. Hij kan haar echter niet slaan en slaat zijn vuist door de muur. Tony komt terug op Carmela's vraag over Svetlana. Zij had tenminste iets te zeggen, in tegenstelling tot Carmela's huishoudelijke mededelingen. Ze had gestreden. Carmela schreeuwt dat het zijn idee was dat zij thuis zou blijven en dat hij degene was die afkeer had van het idee dat zij zou werken als makelaar. *'Who knew all this time you wanted Tracy and Hepburn'*. Ze vraagt of Tony ook zo goed kon praten met alle hoeren en strippers waar hij vreemd mee ging. Ze noemt hem een hypocriet en loopt weg.

Ondertussen is de rechtzaak tegen Junior in volle gang. De zaak stuit op problemen, in Junior's voordeel weliswaar. De eerdere intimidatie van één van de juryleden werpt zijn vruchten af. De jury kan onmogelijk tot een uitspraak komen. Na veelvuldig beraad van de jury seponereert de rechter de zaak. Junior komt vrij. Janice en Bobby, die net samen zijn, zijn in de rechtzaak en brengen Junior thuis. Junior wil het niet vieren en vraagt naar Tony.

Tony belt dr. Melfi, maar als ze opneemt zegt hij niets. Als dr. Melfi terug wil bellen is het nummer niet beschikbaar. Hij kijkt naar the *History Channel*, terwijl Benny en Little Paulie de speakers uit zijn thuisbioscoop lenen. AJ zoekt aanhang bij Tony, maar die zegt hem zijn moeder te gehoorzamen en rekening met haar te houden.

Benny en Paulie installeren de speakers op het dek van Tony's boot. Ze gaan voor anker pal voor Alan Sapiensly's huis en draaien Dean Martin *Live from Las Vegas* op maximaal volume.

Tony ontmoet Johnny die zich afvraagt waarom de liquidatie vertraagd is. Hij is teleurgesteld als Tony vertelt dat hij ervan af ziet. Johnny's leven verkeert in een sleur. Hij beledigt zijn baas Carmine en diens zoon en houdt niet op als Tony aangeeft dat hij het eigenlijk niet mag horen. Volgens Tony komt zijn tijd nog wel. Hij belooft dat hij zal zwijgen als Johnny zelf stappen tegen Carmine neemt. Johnny weet niet of hij Tony nog kan vertrouwen, maar Tony zegt dat hij hem nog steeds als een vriend beschouwt. Ze omhelzen elkaar en vertrekken.

Carmela staat in de keuken. Tony roept AJ en Meadow erbij en zegt dat het beter is als hij het huis uit gaat. AJ vraagt of het aan hem ligt. Tony omhelst AJ en Meadow. Meadow zegt dat hij weer in therapie moet gaan. Op haar kamer denkt Meadow aan

vervlogen tijden; *een willekeurige ochtend, haar moeder maakt ontbijt en haar vader zit slaperig in zijn badjas aan de andere kant van het kookeiland, terwijl zij als onmogelijke tiener stampvoetend naar boven rent.* Ze huilt.

Tony pakt kleren in. Carmela komt de slaapkamer binnen. Ze zegt dat hij voorzichtig moet zijn en hij zegt dat hij in het Plaza Hotel verblijft. AJ staat in de deuropening als Tony vertrekt.

's Avonds is het eindelijk stil. Alan en zijn vrouw zitten buiten op het terras. Al snel begint de muziek weer. Alan's vrouw gaat door het lint en smeekt Alan Tony zijn zin te geven.

Bijlage IV: Plotomschrijving 'Made in America'

'Made in America' – Aflevering 86, seizoen 6 deel II

Screenplay en regie: David Chase

Tony schrikt wakker in het *safe house*, waar hij en zijn crew ondergedoken zijn. Die avond sneeuwt het. Tony en Paulie wachten in de buurt van een vliegveld op agent Harris. Harris is te laat en de mannen luisteren naar *rock-classics* op de radio. Uiteindelijk komt Agent Harris. Hij is te laat, omdat zijn divisie een vermoedelijke terroristische aanval moest voorkomen, na een melding eerder die dag. Tony speelt informatie door over twee Arabieren die de FBI al een poos zoekt in de hoop dat Harris zijn contacten in Brooklyn aanwendt voor informatie over de verblijfsplaats van Phil Leotardo.

Bewaakt door zijn lijfwacht, bezoekt Tony Carmela, Meadow en AJ die ondergedoken zijn in Carmela's nieuwe bouwproject: een strandhuis. Meadow gaat net weg en ook Rhiannon, een vriendin van AJ, neemt afscheid. Carmela wil naar huis. Tony kondigt de begrafenis van Oom Bobby aan. AJ reageert sceptisch. *'How is that supposed to work, we are all in Defcon 4...'* Volgens Carmela hoeven ze zich geen zorgen te maken om hun veiligheid, aangezien de FBI volop aanwezig zal zijn.

De FBI houdt de begrafenis van Bobby Bacala en alle aanwezigen inderdaad in de gaten. Na afloop vindt de receptie, met veel eten, plaats in *Nuevo Vesuvio*. AJ heeft moeite met de oppervlakkige gesprekken aan tafel. Hij zegt dat iedereen in een droom leeft en barst los over Bush, de oorlog en de nijpende staat van de wereld. *'It's like America; I mean this is still where people come to make it. It's a beautiful idea and then, what do you get? Bling? ...and come on for stuff you don't need and can't afford.'* Niet iedereen begrijpt AJ. Paulie vertaalt het naar een grap en iedereen lacht.

Tony's crew verveelt zich in het *safe house*. Veel zaken liggen stil vanwege de oorlog tussen de families. Tony kaart met Benny. Anthony Maffei en Patsy Parisi brengen Tony's commissie van hun magere zaken. Carlo gaat Silvio bezoeken in het ziekenhuis. Een kat voegt zich bij de groep.

In *Little Italy*, gereduceerd tot één toeristische straat, ontvangen Butch en Ray een telefoontje van Phil. Phil is boos. Tony had als eerste uitgeschakeld moeten worden, bovendien zit er geen vooruitgang in de zaak. Butch wil erover praten, maar Phil breekt het gesprek af.

Tony bezoekt zijn zus Janice. Janice zit in de kou op de veranda. Ze rouwt om Bobby; met een soort donkere humor. Ze halen herinneringen op en Janice zegt dat alleen Tony haar humor begrijpt. Janice maakt plannen voor Bobby's kinderen. Als Tony vertrekt krijgt hij een telefoontje van agent Harris. Via zijn connecties in Brooklyn heeft hij een aanknopingspunt voor Tony in zijn zoektocht naar Phil: een openbare telefoon in Long Island.

AJ heeft zijn SUV in het bos geparkeerd en luistert met Rhiannon naar Bob Dylan. Na enige twijfel besluiten ze hun vriendschap op te offeren voor een romantische relatie. Ze kussen elkaar en terwijl ze met elkaar bezig zijn, ontstaat er brand onder de motorkap. Ze kunnen tijdig ontsnappen en kijken op een afstand toe hoe de bijna lege gastank een explosie veroorzaakt. Terug in het strandhuis zijn Tony en Carmela boos op AJ. Hij had de SUV nooit in de dorre bladeren mogen parkeren. AJ is niet al te aangedaan; hij gebruikt zijn depressie als excuus en zegt dat de verzekering het wel dekt. Als Tony zegt dat hij geen nieuwe auto krijgt ziet hij het positief in. *'We have to break our dependence on foreign oil.'*

Tony telefoneert met George, die optreedt als onderhandelaar. De FBI luistert mee, maar twijfelt over de oorsprong van het telefoontje. Tony vermoedt onvrede in Phil's crew en vraagt George om een ontmoeting met hen te regelen. Tony en Paulie ontmoeten vervolgens Butchie, Albie en Little Carmine in een pakhuis. Er heerst inderdaad verdeeldheid binnen de New Yorkse familie nu hun baas Jonny Sack in de gevangenis zit. Tony speelt er op in en ze maken afspraken. Tony komt niet achter de verblijfplaats van Phil. De mannen trekken zich wel terug en geven aan dat Tony 'moet doen wat hij moet doen'. Er wordt tevens een vergoeding geregeld voor de moord op Bobby.

Beide families gaan weer naar huis; Carmela en de kinderen gaan terug naar de villa en Paulie en de crew verhuizen terug naar *Satriale's Pork Store*. De kat is er ook. Paulie wantrouwt het beest, maar Tony en de rest willen dat hij blijft.

Paulie en Patsy gaan op zoek naar Phil.

Janice bezoekt Junior om te vertellen dat Bobby dood is. Junior herkent haar niet. Oom Pat, die er ook was, doet later verslag bij Tony en zegt dat Janice achter het geld van Junior aan zit. Tony zegt ongeïnteresseerd te zijn in Junior.

AJ vertelt zijn psychiater in de kliniek over het ongeluk met zijn SUV. Hij zegt dat hij zich 'cleansed' voelt sindsdien.

Carlo is niet komen opdagen voor een ontmoeting met Paulie. Paulie belt Tony en zegt dat Butch misschien weer toegeslagen heeft. Tony wacht tot Carmela de kamer

uit is en schetst een ander scenario; misschien heeft Carlo gepraat. Paulie weet te vertellen dat Carlo's zoon net opgepakt is voor drugs. Het klinkt aannemelijk.

Meadow's oude vriendin Hunter is op bezoek bij Meadow. Carmela, komt de kamer binnen en is verrast Hunter te zien. Nog meer verrast is ze om te horen dat Hunter medicijnen studeert. Ze meldt dat Patrick's ouders eraan komen en verlaat snel de kamer. Niet lang daarna arriveert de familie Parisi. Tony vist naar informatie over Carlo, maar vangt bot. Patrick vertelt dat het advocatenkantoor waar hij werkt geïnteresseerd is in Meadow. Carmela en Tony zijn blij als ze horen wat haar startsalaris zal zijn.

Paulie wordt paranoïde van de kat. De kat staart de hele dag naar de foto van Christopher. Paulie wil de kat iets aan doen, maar wordt onderbroken door Tony. Nu Carlo weg is zoekt hij een nieuwe leider van de Cifaretto crew. Paulie vindt het een eer, maar wil erover nadenken. Tony geeft hem tijd. Ondertussen is ook de FBI op zoek naar Phil.

AJ loopt hard, Tony haalt hem in en gebaart hem in te stappen. Eenmaal in de auto zegt AJ dat hij in het leger wil. Tony reageert verbaasd en keurt zijn plan af. Hij staat erop dat AJ nog niets tegen Carmela zegt. Vervolgens vertelt Tony het nieuws meteen aan Carmela. Ze maken zich zorgen en om een beter inzicht te krijgen in AJ's gedachtegang gaan ze naar zijn psychiater in de kliniek. Zij mag echter geen vertrouwelijke informatie geven. Tony maakt gebruik van het moment en begint over zijn moeder. Carmela zucht.

Tony en Meadow gaan naar een japans restaurant om te praten over haar overstap van medicijnen naar rechten. Meadow zegt dat haar jeugdervaringen haar hebben doen besluiten rechten te gaan studeren. Ze wil zich inzetten voor de rechten van immigranten. *'If I hadn't seen you dragged away all those times by the FBI, I'd probably be a boring suburban doctor.'* Tony heeft geen weerwoord.

Bij een tankstation stapt Phil uit de auto van zijn vrouw om een telefoontje te plegen. Terwijl hij tegen haar praat door het open raam wordt hij door zijn hoofd geschoten. Zijn vrouw stapt in paniek uit de auto, maar vergeet de handrem. Niet in staat om de auto, met haar kleinkinderen er nog in, tegen te houden, rijdt deze over Phil's hoofd. FBI agent Harris reageert iets te enthousiast als een collega hem het nieuws vertelt.

Carmela en Tony gaan het gesprek aan met AJ over zijn plan om in het leger te gaan. Carmela ziet doemscenario's over wat er allemaal kan gebeuren. Tony herinnert AJ aan zijn wens een eigen club te openen. Via Little Carmine heeft Tony een baantje geregeld zodat AJ ervaring op kan doen en contacten kan leggen. Daarna wil Tony hem helpen met de financiering van een eigen club.

Tony ontmoet Mink, zijn advocaat in de *Bada Bing!* Mink zegt dat iemand gaat getuigen en dat veel mensen voor de rechter zullen moeten verschijnen. Hij schat de kans groot dat Tony wordt veroordeeld in zaken met betrekking tot wapens, fraude en moord, maar heeft hoop: *'trials are there to be won'*.

Tony bezoekt Silvio die in coma ligt. Hij zit aan zijn bed tot laat die avond. De film *Little Miss Sunshine* is op televisie.

Paulie wijst Tony's aanbieding af. Hij denkt dat er een vloek rust op de positie sinds het met eerdere leiders niet goed afliep. Paulie vertrouwt Tony toe dat hij ooit een openbaring had in de *Bada Bing!*. Tony neemt hem niet serieus en zegt dat hij Patsy gaat vragen. Hierna stemt Paulie alsnog in. Tony vertrekt en de kat gaat naast Paulie's tafel liggen.

AJ komt een filmproductiebedrijf uit, start zijn nieuwe BMW en haalt Rhiannon op van school. Thuis kijken ze televisie; ze lachen om Bush. Carmela zegt dat ze bij *Holsten's* eten later die avond, terwijl ze plannen bekijkt voor de inrichting van het strandhuis. Tony is ondertussen in de tuin, hij schoffelt wat en denkt na. Hij hoort vogels en kijkt op naar de lucht.

Voordat Tony naar *Holsten's* gaat bezoekt hij Junior. Hij drukt hem op het hart dat als Junior zich herinnert waar hij zijn geld verstopt heeft, hij ervoor moet zorgen dat het naar Bobby's kinderen gaat en niet naar Janice. Bobby was immers een *made guy*. Junior herkent Tony niet. Tony vertelt hem dat hij samen met Tony's vader de zaken regelde in New Jersey. Junior antwoordt: *'We did? That's nice'*.

Tony arriveert als eerste in *Holsten's*. Hij zoekt een liedje uit op de jukebox en kijkt naar de mensen die binnenkomen. Carmela voegt zich al snel bij hem en vraagt naar de ontmoeting met Mink. Tony zegt dat Carlo gaat getuigen, Carmela kijkt even bezorgd, maar kijkt al snel weer naar het menu. Er worden uienringen geserveerd. Dan komt ook AJ binnen. Hij vertelt over zijn nieuwe baan. Het stelt niet zoveel voor, maar citeert vervolgens een quote van Tony: *'Try to remember the times that were good'*. Tony weet het niet meer, maar ziet er wel iets in. Ondertussen heeft Meadow buiten moeite met het inparkeren van haar auto. Er lopen mensen in en uit. Een man die aan de bar zit, staat op en gaat naar het toilet. Meadow parkeert uiteindelijk en haast zich naar binnen. De deurbel rinkelt.

