

UNIVERSITEIT GENT  
FACULTEIT POLITIEKE EN SOCIALE WETENSCHAPPEN

**POSTMODERNE TELEVISIE: EEN ANALYSE VAN  
GENREHYBRIDITEIT IN *THE SOPRANOS*.**

Wetenschappelijke verhandeling

aantal woorden: 22 542

**MICHAEL MERTENS**

MASTERPROEF COMMUNICATIEWETENSCHAPPEN  
afstudeerrichting FILM- EN TELEVISIESTUDIES

PROMOTOR: PROF. DR. SOFIE VAN BAUWEL

COMMISSARIS: FREDERIK DHAENENS

COMMISSARIS: FREDERIK VAN DEN BOSCH

ACADEMIEJAAR 2011 - 2012

Deze pagina is niet beschikbaar omdat ze persoonsgegevens bevat.  
Universiteitsbibliotheek Gent, 2021.

This page is not available because it contains personal information.  
Ghent University, Library, 2021.



Still 1

Tony Soprano: *“This is gonna sound stupid, but I saw at one point that our mothers are...bus drivers. No, they are the bus. See, they’re the vehicle that gets us here. They drop us off and go on their way. They continue on their journey. And the problem is that we keep trying to get back on the bus instead of just letting it go.”*

Dr. Jennifer Melfi: *“That’s very insightful.”*

Tony Soprano: *“Jesus, don’t act so surprised.”*

## ABSTRACT

---

Recente televisiereeksen laten zich moeilijk kaderen volgens film- en televisiegenres. Dit hoeft niet zozeer een nadeel te zijn vermits een fictieserie nu vanuit verschillende generieke invalshoeken bekeken kan worden. Sinds het postmodernisme doorgang gevonden heeft in onze mediacultuur is desalniettemin de coherente look verdwenen waarmee we film en televisie graag genregeloofwaardigheid toeschrijven (Neale, 1990, pp. 62-63; Nelson, 1997). Deze scriptie richt zich op *The Sopranos* als een televisiedrama dat zorgde voor de doorstart van ‘nieuwe televisie’ in een postmodern zenddecennium. Het gaf een innovatieve dimensie aan narratieve, vormelijke en vooral genrematige conventies. Wanneer in dat laatste geval elementen van verscheidene genres versmelten tot een genrepluriform en harmonieus geheel dat niet meer eenduidig bestempeld kan worden, spreken we van genrehybriditeit. Dankzij dit postmodern kenmerk is *The Sopranos* nog steeds een vaste inspiratiebron voor toekomstige producties en het voorwerp van multidisciplinair wetenschappelijk onderzoek.

Deze masterproef onderzoekt de genrehybriditeit van *The Sopranos* binnen een postmoderne context aan de hand van een filmanalyse die zich richt op dialoog, handeling en iconografie. Met een thematische analyse en een genreanalyse gaan we na hoe acht vooropgestelde genres zich via deze drie elementen manifesteren als een hybride geheel.

Ons onderzoek bespreekt binnen zes centrale thema's de genrehybriditeit en legt samengevat enkele kenmerken bloot van het kleurrijke genrepatroon van *The Sopranos* als postmoderne televisiereeks. We stellen vast dat het gangstergenre, de maffiafilm, de film noir en de zwarte komedie gelijktijdig optreden in iconografie. Dit laatste genre is net zoals de drugsfilm zeer interdependent en zorgt ervoor dat het gangstergenre zich ook in de dialogen hybridiseert. Het medisch drama en de politiserie uiten zich minder nadrukkelijk, in tegenstelling tot het familie(melo)drama en de coming-of-age-film die het dominantst zijn in handeling en dialoog.

## VOORWOORD

---

Voor ik de gezonde motivatie kreeg een eindwerk te schrijven over een televisieserie waren er heel wat mensen op mijn pad die me gesteund hebben mijn studie aan te vangen en nadien door te zetten op de waardevolle momenten. Bedankt mama en papa omdat jullie me de kans hebben gegeven een nieuwe wereld te betreden, me duidelijk hebben gemaakt dat studeren eerder inzichtrijke beleving moet zijn dan vlakke evidentie, en me hebben vooruitgeduwd in taal, mensenkennis en zoveel meer.

Dank aan Prof. Dr. Sofie Van Bauwel voor het aanvaarden van het promotorschap van deze masterproef, haar wijze raad en de blijvende fascinatie voor het bewegend beeld die ze samen met Prof. Dr. Daniël Biltreyst en andere lesgevers doorheen de jaren wist over te brengen.

Bedankt Hannes, vrienden en familie voor de eerste en vele daaropvolgende uren dat ik met jullie televisie en film in hun breedste spectrum mocht proeven en genieten, van geconcentreerd, lachend, reflecterend en discussiërend tot zover dat mijn interesse me dreef tot de eerste zin van dit werk.

*Michaël Mertens*

*6 mei 2012*

# INHOUDSTABEL

---

QUOTE .....	I
ABSTRACT .....	II
VOORWOORD.....	III
INHOUDSTABEL .....	IV

<b>INLEIDING</b> .....	1
------------------------	---

<b>DEEL 1 THEORIE</b> .....	4
-----------------------------	---

HOOFDSTUK 1 EEN MEDIA-CULTUREEL OVERZICHT VAN HET POSTMODERNISME.....	4
---	---

1. Start van het mediacultuurdebat .....	4
2. ‘Modern’ in mediacultuur.....	5
3. De overgang naar het posttijdperk.....	7
4. Het keerpunt van de jaren 80.....	8
5. Tendensen in postmoderne theorievorming .....	9
6. Kernthema’s postmodernisme .....	11
6.1 Belangrijkste theoretici.....	11
6.2 Het einde der tijden .....	12
6.3 De uitgebluste betekenis.....	12
6.4 Het individu: dood, amoreel en op zoek naar spektakel.....	14
6.5 Vervaagde culturele grenzen .....	15

HOOFDSTUK 2 TELEVISIE EN POSTMODERNISME .....	16
---	----

1. De context van het Amerikaanse televisiemodel.....	16
1.1 Mediumachtergrond en –ontwikkeling.....	16
1.2 Van mediumexpansie naar netwerksysteem.....	17
1.3 Publiekssegmentering, technologische ontwikkeling en kabeltelevisie .....	19
1.4 Van postmoderne ontwikkeling naar pluralistische televisie .....	19

2.	Conceptualisering postmoderne televisie .....	21
2.1	Nieuwe televisie-esthetiek: waardenverval, re-articulaties en hyperbewustzijn .....	21
2.2	Kenmerken postmoderne televisie .....	24
2.2.1	Intertekstualiteit.....	24
2.2.2	Hybriditeit .....	25
2.2.3	Ambivalentie: dynamische waarden en ironie.....	26
<b>HOOFDSTUK 3 TELEVISIE EN GENRE .....</b>		<b>28</b>
1.	Concept genre en filmindustrie .....	28
2.	Genretheorie .....	29
2.1	Naar postmoderne genres? .....	30
2.2	Het begrip ‘genre’ in deze paper .....	31
2.3	Genrehybriditeit.....	32
<b>HOOFDSTUK 4 PRODUCTIEACHTERGROND .....</b>		<b>35</b>
1.	“It’s not TV. ...” .....	35
2.	<i>The Sopranos</i> .....	36
2.1	Kroniek van een sitdown.....	36
2.2	Tony, cast en impact.....	37
2.3	Episodes.....	39
<b>DEEL 2 EMPIRIE.....</b>		<b>42</b>
<b>HOOFDSTUK 1 ONDERZOEKONTWERP .....</b>		<b>42</b>
1.	Probleemstelling.....	42
2.	Onderzoekschema .....	42
3.	Methodologie.....	44
3.1	Vorbereidende analyses.....	44
3.2	Genreanalyse .....	45

<b>HOOFDSTUK 2 ANALYSERESULTATEN</b> .....	48
1. Hechting .....	48
2. Gezondheid/verslaving .....	50
3. Adolescentie/opvoeding .....	51
4. Levenskeuze .....	53
5. (Wan)Hoop.....	54
6. Moraliteit en ironie/referentie.....	56
<b>BESLUIT</b> .....	59
<b>REFERENTIES</b> .....	63
<b>BIJLAGE 1: GEÏNTEGREERDE GENRERASTERS</b> .....	1
Gangsterfilm .....	1
Politieserie .....	1
Zwarte komedie .....	2
Familie(melo)drama .....	2
Medisch drama .....	3
Coming-of-age-film.....	3
Drugsfilm.....	3
Film (neo-)noir .....	4
<b>BIJLAGE 2: SEQUENTIEANALYSE</b> .....	5
‘College’ .....	5
‘From Where To Eternity’ .....	7
‘Pine Barrens’ .....	9
‘The Strong, Silent Type’ .....	11
‘Unidentified Black Males’ .....	13
‘The Second Coming’ .....	15



<b>BIJLAGE 3: THEMATISCHE ANALYSE</b> .....	17
‘College’ .....	18
‘From Where To Eternity’ .....	23
‘Pine Barrens’ .....	28
‘The Strong, Silent Type’ .....	32
‘Unidentified Black Males’ .....	36
‘The Second Coming’ .....	42

## INLEIDING

---

Er zijn verschillende redenen waarom we bovenstaande conversatie tussen Tony Soprano en zijn psychiater Dr. Melfi als opening voor deze masterproef kozen. Los van de kwetsbare stijl waarin de maffiabaas hier het waanbeeld beschrijft dat hij onder invloed van hallucinogenen kreeg, heeft het gesprek betrekking op vier filmische elementen. Voor hij zijn verhaal durft te doen in de chiaroscuro-belichte gespreksruimte, doorworstelt hij bovenop zijn depressie een schuldgevoel voor de zelfmoordpoging van zijn zoon. Vervolgens veronderstelt hij foutief dat zijn psychiater een ervaringsdeskundige is in druggebruik, en nadien lijkt hij te verstaan dat zijn uitspraak onbedoeld mooi strookt met de relatie die hij met zijn eigen moeder had. Tot uiteindelijk de ironie wil dat hij met een *me ne frego*-wegwerpgebaar zijn inzichteloosheid toont. Deze gesprekstherapiepassage wekt zowel in handeling, dialoog als iconografie, drie genrecodes die direct traceerbaar zijn via een tekstuele filmanalyse, een vermoeden op van genrevermenging.

*The Sopranos* wordt beschouwd als de reeks die postmoderne televisie een nieuwe start bezorgde door te goochelen met verscheidene conventies, zowel op productioneel als inhoudelijk vlak. Het blijft daarmee tot op vandaag discussie opwekken. Discussie over de mentale en maatschappelijke impact van de geschetste psychosociale problematiek, het exuberante geweld, de snedige dialogen met expliciet taalgebruik, de representatie van Italiaans-Amerikaanse minderheden, en vele andere multidisciplinaire onderwerpen. Discussie over hoe een beloftevol Amerikaans zendecennium dat met *Twin Peaks* gebeiteld leek voor een lange creatieve fictieflow zich toch nog liet ringeloren door holle *network notes* (Jaramillo, 2002, pp. 59-75). En discussie over hoe deze roerloosheid transformeerde in een hoopvolle kwaliteitsmarkt dankzij een maffiareeks die evenveel met maffia leek te maken hebben als Tony Soprano met morele integriteit.

Deze laatste stelling knaagt het meest aan de geprefereerde categoriseerbaarheid van televisieseries. Als de gebruikelijke invulling van genremiddelen, de enigmatische sfeer of de spanningsboog verdrongen is door nu eens intense therapiegesprekken, dan weer hamerende agressie, waar vallen deze verdomd ‘cinematische’ beelden dan genrematig te plaatsen? *The Sopranos* wordt in dit opzicht gezien als een reeks die zich niet of nauwelijks laat vergelijken met andere televisieseries of films. Een begrip dat zich dan opdringt in een postmoderne mediacultuurperiode is genrehybriditeit of het vermengen van film- en televisiegenres. Deze masterproef onderzoekt daarom hoe verschillende genres zich in handeling, dialoog en iconografie manifesteren in *The Sopranos*. We trachten hierbij niet alleen het begrip genrehybriditeit te verduidelijken binnen een postmoderne context, maar tevens een zicht te geven op hoe deze drie codes het kleurrijke genrepalet van onze case study construeren.

Het postmodernisme is een televisiecultuur. De succesvolle lancering en significantste ontwikkelingen van het medium lopen parallel met de transitieperiode die de stroming wordt toegeschreven (cf. infra p. 8). Televisie kan daarom beschouwd worden als de duidelijkste praktische veruitwendiging van het postmodernisme. Het academisch debat over wat postmodernisme betekent voor mediacultuur, tot wanneer de stroming voortduurt, en welke rol televisie hierin speelt of blijft spelen, is onderhand echter zodanig uitgerafeld dat het voor ons niet opportuun is een cultureel-kritisch paradigma te hanteren dat onderzoeksresultaten toetst aan uiteenlopende visies op deze media-culturele beweging. Om desalniettemin de toon van dit debat duidelijk te maken en de meest aanvaarde positie te schetsen waarin de stroming zich momenteel met betrekking tot het medium bevindt, geven we eerst een overzicht van wat het postmodernisme inhoudt op media-cultureel gebied. In dit eerste hoofdstuk van ons theoretisch gedeelte streven we naar een kernmatige omschrijving van de stroming door in te gaan op de eerste fundamentele theorieën rond cultuurpopularisering, gevolgd door de historische ontwikkeling en bestendiging van het postmodernisme (pp. 4-15).

Het diepgewortelde commerciële model van de Amerikaanse televisie-industrie is tot op vandaag allesbepalend voor zowel de eigen productie als mondiale audiovisuele tendensen. Het heeft echter veel historisch-maatschappelijke, economische, en industrieel-technologische hindernissen moeten nemen om het massamedium de status te geven van postmodern medium met nicheprofiel. Het tweede theoriehoofdstuk bespreekt dit parcours van televisie in Amerika en plaatst de belangrijkste kiemen en ontwikkelingen ervan in een postmodern kader (pp. 16-27). We werken hierbij toe naar drie kenmerken van postmoderne televisie: intertekstualiteit, ambivalentie en hybriditeit. Het vormt een belangrijke terugvalbasis voor het opstellen van ons onderzoeksinstrument en meer bepaald de manier waarop we de centrale onderzoeksthema's afleiden uit acht vooropgestelde genres (cf. tabel 1 p. 43).

Het derde hoofdstuk verduidelijkt hoe we deze genres benaderen en welke betekenis we geven aan genrehybriditeit (pp. 28-34). We hebben hierbij aandacht voor de relatie van genres met de filmindustrie en stellen vervolgens een theorie op die de krijtlijnen uitzet voor het begrip 'genre' met betrekking tot postmoderne televisie en onze case study.

Het laatste theoretische hoofdstuk bevat de productiecontext van *The Sopranos* (pp. 35-41). We bespreken de rol die de kabel-betaalender HBO heeft voor televisiedrama en gaan in op de projectontwikkeling en de belangrijkste feitelijke en narratieve voorkennis van de reeks. Het theoriedeel sluiten we af met een motivering van de gekozen onderzoeksobjecten of episodes die geanalyseerd worden naar genrehybriditeit.

Het onderzoek is een kwalitatieve tekstuele filmanalyse die acht vooropgestelde genres traceert: de gangsterfilm (incl. sub-genre maffiafilm), de politieserie, de zwarte komedie, het familie(melo)drama, het medisch drama, de coming-of-age-film, de drugsfilm en de film (neo-)noir. Het doel is te

beschrijven hoe deze genres zich vermengen in handeling, dialoog en iconografie. Het precieze onderzoekontwerp wordt uiteengezet in het eerste empirische hoofdstuk en bevat de probleemstelling, het onderzoekinstrument en het methodologisch opzet met de centrale onderzoeksvragen (pp. 42-47). We delen eerst onze zes gekozen episodes op in analyseerbare sequenties (bijlage 2 pp. 5-16). Vervolgens formuleren we met een thematische analyse een antwoord op de vraag hoe de reeks via drie genrecodes (handelingen, dialoog en iconografie) uiting geeft aan de thema's hechting, gezondheid/verslaving, adolescentie/opvoeding, levenskeuze, (wan)hoop, moraliteit en ironie/referentie (bijlage 3 pp. 17-45). Tot slot koppelen we in een genreanalyse deze bevindingen terug naar acht vooropgestelde genrerasters (bijlage 1 pp. 1-4). Deze analyse bevindt zich in het laatste hoofdstuk van de masterproef en onderzoekt op welke manier de theoretische posities van de drie genrecodes voorkomen en vermengd worden (pp. 49-59). Binnen zes geclusterde analysethema's beschrijven we zo de genrehybriditeit. De twee postmoderne thema's moraliteit en ironie/referentie voegen we samen om na te gaan hoe de genrehybridisering erin zich verhoudt tot de begrippen van de postmoderne televisietheorie. We trachten zo aan te geven op welke manier genres zich manifesteren en hybridiseren in *The Sopranos*, en maken daarbij waar nodig bedenkingen of vernieuwende inzichten bij de postmoderne hybriditeitstheorie.

# DEEL 1 THEORIE

---

## HOOFDSTUK 1 EEN MEDIA-CULTUREEL OVERZICHT VAN HET POSTMODERNISME

### 1. START VAN HET MEDIACULTUURDEBAT

De rode draad in het debat rond popularisering van cultuur viel doorgaans terug op twee tegenpolen. Enerzijds was er een conservatief discours dat cultuurbeleving ver weg van de massa wilde houden, anderzijds droomden progressieve denkers van nieuwe, democratischere normen. De discussie ontstond met de ontvoogding van gedrukte media in de 19<sup>e</sup> eeuw en kende een doorstart toen begin 20<sup>e</sup> eeuw ook het radio- en filmmedium zich ontwikkelden tot massamedium. Ons eerste hoofdstuk richt zich op het postmodernisme in het mediacultuurdebat.

**Massacultuurtheorieën** verwierpen vroeg in de 19<sup>e</sup> eeuw al het idee van een cultuur zonder onderscheid tussen hoge en lage beleving. Het was een periode van lichte secularisering en rationalisering van de middenklasse, wat een bredere informatie- en cultuurtoegang toeliet (bijv. kranten). Deze popularisering had volgens Leavis, Arnold, McDonald e.a. geen meerwaarde, integendeel. Het was enkel een teken dat de traditionele waarden afgeden naar een leeg algemeen goed. Het merendeel van deze auteurs hanteerde een elitaire visie waarbij cultuur een exclusief en verdiend voorrecht van de gegoede intelligentsia was. Het hoogtepunt van de strekking overspant ruim een eeuw tot en met het interbellum. Massacultuurtheorieën verschillen daarom onderling in hun binair denken. Recente uiteenzettingen van Spengler hadden bijvoorbeeld een gematigdere conservatieve invulling van het cultuurbegrip. Het wijst op het belang van de sociale-economische context van toekomstige denkrichtingen voor hun opbouw van (media)cultuurtheorieën (Storey, 1997, pp. 21-42).

De **Frankfurter Schule** hanteerde zo een ideologische perspectief in cultuuranalyse. Het was de eerste groepering critici die systematisch vorm gaf aan een sociale theorie rond massamedia, weliswaar in een marxistisch paradigma. Men focuste dialectisch op het publiek, de politiek-economische omstandigheden of de culturele teksten zelf. De belangrijkste auteurs van de school zien de massamedia als het perfecte middel voor de kapitalistische samenleving om de werknemersklasse afhankelijk te maken van de cultuurindustrie (Kellner, 2010, p. 30).

De productie zorgt voor een commercialisering, wat beurtelings leidt tot kommodificatie of een drang om van alles koopwaar te maken. Verlichting en ratio heeft volgens Adorno, Habermas, Horkheimer e.a. enkel gezorgd voor maatschappelijke drama's. De 'moderne' cultuurindustrie is voor hen de zoveelste miskleun in de rij die het publiek in een machtsgreep houdt door een standaardisatie van de productie, pseudo-individualisme en consumentisme (Strinati, 1995, p. 56). Culturele objecten verliezen hun ziel of oorspronkelijke waarde, en de beleving ervan wordt vlakker als nooit tevoren. Ze leggen de schuld hiervoor niet bij het publiek, maar wel bij het gebrek aan kritische media die deze kapitalistische hegemonie zouden kunnen doorbreken (Strinati, 1995, pp. 75-76). Ondanks deze fatalistische visie op de moderne cultuurindustrie heeft de Frankfurter Schule een waardevolle bijdrage geleverd in de cultuurtheorievorming. Veel kerngedachten zijn vandaag nog toepasbaar en neo-marxistische denkers zoals Benjamin, Kracauer, Bloch en Gitlin bouwen verder op de inzichten van hun voorgangers.<sup>1</sup>

## 2. 'MODERN' IN MEDIACULTUUR

Vanaf de Eerste Wereldoorlog rekenden sommigen binnen de discussie rond populaire (media)cultuur zich tot het **modernisme**. Deze beweging begon te experimenteren op alle vlakken van het culturele veld. Muziek, architectuur, schilderkunst, literatuur en andere onderdelen van de culturele samenleving waren voortrekkers in de uiting van nieuwe ideeën. Toch werd het 'moderne' in grote mate bepaald door de massamedia. Moderne media vormden dan ook de basis van de grote paradox in het modernisme. Laten we vooraleer we dit verduidelijken starten met de stelling dat het een radicale beweging was die terugviel op een verlichte vooruitgangsgedachte (geloof in rede, wetenschap, optimisme over toekomst, etc...). Het zag in de opkomst van de massamedia een opportuniteit om voor eens en altijd komaf te maken met de traditionele conservatieve cultuur (Long & Wall, 2009, pp. 317-319).

De anti-egalitaire houding van deze bourgeoiscultuur stak in de vooroorlogse tijden van economische catastrofe en politieke frustratie de ogen uit van menig modern criticus. Na de Tweede Wereldoorlog ondersteunden velen onder hen het **culturalisme** (Kellner, 2010, p. 34). Deze beweging kreeg vorm vanaf de jaren 60 en kan als een leidraad gezien worden in het debat tussen de historisch elitaire massacultuurtheorieën enerzijds en de sceptische Frankfurtse School anderzijds (cf. supra). Toch zouden de *cultural studies* een open, pluralistisch karakter krijgen, en tot vandaag geïnspireerd worden door verscheidene stromingen zoals het structuralisme, feminisme en multiculturalisme (Storey, 1997,

---

<sup>1</sup> De genoemde auteurs besteden aandacht aan de rol van het Amerikaanse broadcastmodel (gecommercialiseerde programmatie, doelpubliekswerking, advertising etc...) in mondiale programmatietendensen (Kellner, 2010, p. 34).

pp. 45-46). Zo gaat men o.a. in op discriminerende of politieke representaties (seksisme, racisme, homofobie, etc...) (Kellner, 2010, p. 37).

Het modernisme kende dus voornamelijk in de eerste helft van de 20<sup>e</sup> eeuw haar hoogtepunt. De verbeterde technologische en reproductieve mogelijkheden van de massacommunicatie zorgden voor een verkleining van de afstand tussen tijd en ruimte (Long & Wall, 2009, p. 318). Stille cinema was de beeldtaal die in amusement voorzag, en fotografie en gedrukte media brachten een onbereikbare, reële wereld tot bij een brede middenklasse (bijv. oorlogsbeelden en kranten). Benjamin (1999, pp. 77) zag in het filmmedium net zoals bij het moedermedium fotografie een sterke basis om de kwaliteit in cultuur te verhogen. Film geeft volgens hem niet alleen letterlijk meer dimensie aan een beeld, het biedt mensen ook de mogelijkheid betekenissen dieper te zoeken en daardoor bewuster te kijken naar problemen in onze samenleving. Hierdoor lijkt het vanzelfsprekend om het medium als politiek statement te gaan gebruiken tegen elke conservatief ogende maatschappelijke ontwikkeling (Benjamin, 1999, pp. 78-79). De Nouvelle Vague is hiervan het voorbeeld bij uitstek. Deze filmstroming was niet alleen maatschappijkritisch, maar zocht ook binnen de eigen industrie naar vernieuwing. Zo experimenteerde men met licht, ruimte, muziek en andere aspecten van de cinematografische beleving. Bovendien werden economische, verhalende en publieksaspecten ondergeschikt gemaakt aan de sociaaldemocratische boodschap (Long & Wall, 2009, p. 321).

Er ging dus aandacht naar vormelijke invullingen van mediacultuur met een revolutionair karakter. Long en Wall (2009, pp. 320-324) geven enkele kenmerken van de relatie tussen mediapraktijk en modernisme. De experimenterende dimensie van de moderne media beschrijven ze als *modernist sensibility*, het moderne gevoel of een gevoeligheid voor 'progressiviteit'. Volgens hen wijst niet alleen de soundontwikkeling in muziekgenres zoals blues, jazz en rock 'n roll, maar ook het opzoeken van de grenzen van het filmmedium in de avant-garde op een duidelijk modern motief in de mediapraktijk. De modernisten stelden de essentie van het medium, de vorm en structuur, in vraag. Beelden vervaagden, en niet alleen de korreltextuur, maar ook het filmproces zelf werd losgetrokken uit de gestandaardiseerde Hollywoodnormen. De auteurs vermelden hierbij verder de uitzonderlijke problematisering van representaties in het werk van de Franse cineast Jean-Luc Godard. Zijn onderzoeksobject was het medium zelf, waardoor elke concrete invulling in principe variabel werd (Long & Wall, 2009, p. 321). Dit wil echter niet zeggen dat media onderling een rangorde krijgen of minderwaardig kunnen zijn ten opzichte van elkaar.

Het modernisme was een stroming die zich afkeerde tegen elk propagandistisch of ideologisch gebruik van de cultuurindustrie. Dit denkinitiatief rond ontvoogding van media was een vorm van revolutionair optimisme maar impliceert echter onvermijdelijk dat de stroming kampte met een **probleem van zelfexpressie** (Long & Wall, 2009, pp. 320-321). Wat modern was voor sommige

theorievormers, werd al gauw als achterhaald afgeschreven door anderen, en omgekeerd. Als culturele artefacten een progressieve dimensie claimden, was het louter een kwestie van tijd of nuance vooraleer contradicties werden blootgelegd (Kellner, 2010, p. 36).<sup>2</sup> ‘Modern’ was dus met andere woorden een zeer relatief begrip geworden. Na de Tweede Wereldoorlog manifesteerde zich dit nog meer toen diverse kunststrekkingen van de avant-garde zich alsmaar vergaloppeerden in hun zelfverklaarde ‘moderne’ cultuuropvattingen. Vanaf de jaren 50 wordt in deze context de rol van televisie zeer belangrijk.<sup>3</sup> Wat een duidelijk alternatief en vooruitstrevend standpunt tegenover de bourgeoiscultuur had moeten zijn, werd een elitair afkooksel van de geschiedenis (Bertens, 1995, pp. 19-21; Storey, 1997, p. 170).

### 3. DE OVERGANG NAAR HET POSTTIJDPERK

De modernismebeweging was dus nauwelijks theoretisch omkaderd of er kwamen vanaf 1950 al stemmen op die de interne paradox aanklaagden. De moderne cultuuruitingen hadden enkel een pretentieuze onderscheid herbevestigd tussen een hoge, burgerlijke cultuur en een lage, populaire cultuur. Een ‘eerlijke’ cultuur was onmogelijk zolang de moderne ideeën in het verlengde lagen van kapitalisme, industrialisatie of grote ideologieën (Bignell, 2000, p. 6; Osborne, 1995). Best en Kellner geven in *The Postmodern Turn* (1997) een zicht op de periode van 1950 tot 1980 waarin het moderne denken weerwerk kreeg van een opborrelend postparadigma. Het is een transitie naar wat we vandaag verstaan onder het postmodernisme. De verschillende discours in deze periode zijn niet alleen een reactie op de stroming zelf, maar evenzeer op de toenmalige politiek-economische context (Best & Kellner, 1997, p. 256).

Men sprak initieel van een ‘nieuwe moderniteit’, of wat Sontag (1966) in een hoofdstuk van haar essayverzameling *Against Interpretation* de *new sensibility* noemde. Verschillende auteurs merkten op dat modernisten de middenklasse niet meer durfden choqueren en dat er binnen de moderne cultuur een canonisering optrad die sterk vergelijkbaar was met wat men ooit had afgezworen (Storey, 1997, p. 170). In plaats van een omarming van de populaire cultuur, gebruikten de goeroes van de avant-garde de populaire façade uit opportunisme en winstbejag, waardoor de kloof tussen het modernisme en de massacultuur enkel groter werd (Bertens, 1995, pp. 32-34). Juist binnen deze experimentele Europese kunststroming ontstond vanaf 1960 een tegendiscours dat op de kar sprong van de Amerikaanse Pop Art van (o.a.) Andy Warhol in de jaren 50 (Storey, 1997, p. 172). Storey stelt dat de transitie naar het postmodernisme het best samengevat kan worden met de visie van Andreas Huyssen die erg veel

---

2 Moderne naoorlogse media hadden evenzeer een zweem van commercialisering die consumentisme en kommodificatie in de hand werkten.

3 Cf. 1.1 p. 16.



belang hecht aan vernietigende rol van de Amerikaanse postmoderne tegencultuur van 1960 voor de traditioneel modernistische avant-gardestroming in Europa:

*...the American counterculture – its opposition to the war in Vietnam, its support for black civil rights, its rejection of the élitism of high modernism, its birthing of the second wave of feminism, its cultural experimentalism, its alternative theatre, its happenings, its love-ins, its celebration of the everyday, its psychedelic art, its acid rock, its ‘acid perspectivism’ (Hebdige) – as the closing chapter in the tradition of avant-gardism. (Huyssen (1986), geparafraseerd in Storey, 1997, pp. 173-174)*

Het geheel van postreacties dienen we tevens te plaatsen binnen de politiek-economische omstandigheden. Negatieve discours van Steiner, Howe, Levin en Bell zien de nieuwe aandacht voor populaire cultuur slechts als een logisch maar tragisch gevolg van de crisis waarmee naoorlogse westerse culturen kampen (Storey, 1997, p. 172). De Tweede Wereldoorlog had een belangrijke invloed op de gedachte rond identiteit. Burgerschap werd complexer vermits het nationalisme een flinke deuk had gekregen en landen alsmaar meer beleid zouden overlaten aan zowel het internationale niveau (globalisering) als het regionale niveau (lokalisering) (Best & Kellner, 1997, pp. 257-258).

Ook het kwantitatieve media-aanbod verhoogde (toename van het aantal zenders, aanbod fysieke dragers zoals video, enz...), de technologie verbeterde (autonome kijker door VCR en remote control, tijd en ruimte overwinnen door internet, pc en andere toepassingen), en het publiek kon zich (inter)actiever gaan bezighouden met mediacultuur (Biltereyst, 2009, p. 45). Dit zorgde op zijn beurt voor een verdere economisering en ontzuiling van de westerse diplomatieke verhoudingen en de manier waarop de media hiermee omgingen in representaties (bijv. simplificaties in soaps) (Biltereyst, 2009, p. 44). De postmoderne flow werd voornamelijk ondersteund door het medium televisie.<sup>4</sup>

#### **4. HET KEERPUNT VAN DE JAREN 80**

Eind jaren 70 waaide het postmodernistisch discours definitief over naar Europa, met onmiskenbare impact van de twee Franse theoretici Jean-François Lyotard en Jean Baudrillard en de Amerikaanse neo-marxist Fredric Jameson.<sup>5</sup> Het debat was onderhand sterk verdeeld tussen conservatieve culturalisten die elke sociale, subversieve ontwikkeling verwierpen en leden van de nieuwe postmoderne voorhoede, die grotendeels uit onredelijke stugheid de verandering predikten (Storey, 1997, p. 174). Er ontstond zo een kloof in het culturele debat die het postmodernisme ten volle kon aangrijpen om vanaf 1980 uit te groeien tot een modieus, maar persistent begrip. Ironisch genoeg

---

4 Cf. infra pp. 16-21.

5 Cf. 6. 1 p. 11.

riepen vanaf dit moment zowel de overdreven voor- als tegenstanders van de stroming zichzelf uit tot grondleggers van de ‘nieuwe’ beweging (Best & Kellner, 1997, pp. 259-260).

Door deze complexe voorgeschiedenis heeft het **postmodernisme** tot op vandaag een pluriforme en onduidelijke betekenis. Long en Wall (2009, p. 324) stellen dat een weergave van de belangrijkste denkers zeer verwarrend kan zijn omdat ze oorspronkelijk uit bewegingen komen die het postmodernisme afwijst (modernisme, marxisme, etc.). De resem sleuteltheoretici hebben daardoor voor ambigue uiteenzettingen gezorgd.<sup>6</sup> Collins (1997, p. 192) illustreert met 6 items het heterogene karakter van een mogelijke conceptualisering. Hij stelt dat we de stroming kunnen zien als:

- (1) *een precieze stijluiting op alle vlakken van het culturele veld*
- (2) *een beweging die afhankelijk van het tv-medium ontstond in de periode 1960-80*
- (3) *een concrete sociale en economische maatschappelijke toestand*
- (4) *een filosofisch discours dat zichzelf en de geschiedenis bevraagt*
- (5) *een welbepaalde politiek*
- (6) *een culturele analysemethode die wordt gevormd door de items (1) tot en met (5)*

Het is dus onmogelijk en zinloos om een homogene **definiëring** op te stellen van het postmodernisme. Voor ons onderzoek is het evenwel relevant een zicht te krijgen op wat de stroming inhoudt op media-cultureel vlak en vooral welke relatie televisie ermee aangaat. Daarom weergeven we hieronder eerst de belangrijkste tendensen in de kritische theorievorming, gevolgd door de kernthema's van het postmodernisme, en tot slot de relatie van televisie met de stroming en de kenmerken (codes) van postmoderne televisie.

## 5. TENDENSEN IN POSTMODERNE THEORIEVORMING

Het begrip ‘postmodern’ werd al sinds eind 19<sup>e</sup> eeuw gebruikt om de overgang naar nieuwe tijden en cultuurfenomenen aan te duiden maar de voedingsbodem was nog niet rijp genoeg voor een volledige overgang.<sup>7</sup> De postmoderne theorievorming bestaat uit een bundeling van preciezere argumenten, uiteengezet door auteurs die in de stroming voornamelijk een breuk zien met het modernisme: Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard en Fredric Jameson (Brooker, 1999, p. 175). Voor we de verspreiding en bestendiging van de thema's aanhalen, gaan we in op enkele critici die aandacht hadden voor een algemene omschrijving van de begrippen in de postmoderne theorie.

---

<sup>6</sup> Er kan nog meer verwarring ontstaan wanneer sommige postmoderne critici of sleuteltheoretici spreken van ‘poststructuralisme’ of een ‘deconstructie’ van de geschiedenis (Long & Wall, 2009, p. 324).

<sup>7</sup> Cf. supra pp. 7-8.

In *A Concise Glossary of Cultural Theory* (1999, p. 175) gaat Brooker in op het terminologisch onderscheid tussen **postmoderniteit en postmodernisme**. Het zijn voor hem relationele termen die gebruikt worden in de postmoderne theorievorming. Voor Bignell (2000, p. 3) beschrijven de begrippen postmoderniteit en postmodernisme een cultuur op basis van periodieke segmenten in de geschiedenis. Het heeft ook een nihilistisch karakter omdat het een tegenreactie is op het naïeve geloof in de verlichting en rede van de moderne tijden.<sup>8</sup>

**Postmoderniteit** wordt door de uiteenlopende theoretici genoemd als de concrete historisch-culturele periode van westerse informatie- en consumentensamenlevingen waarin het postmoderne idee zich situeerde (Brooker, 1999, p. 174). Het heeft echter een tweezijdige dimensie. Het kan zoals Brooker (1999, p. 176) stelt vroegere ideeënstromingen uitdiepen of radicaal breken met de uitingen van moderniteit. In het eerste geval wordt er voortgebouwd op de gedachten van modernisme. De periode is volgens de auteur dan louter een uitbreiding in de breedte of diepte van reeds bestaande moderne fenomenen. Bertens en Jameson kunnen we tot de tweede categorie rekenen. Jameson (1983, 1991) gaat uit van een laatkapitalistische cultuurindustrie als oorzaak van een breuk met de moderniteit vanaf de jaren 50. Bertens (1995) ziet het eerder als een nieuwe moderniteit die de vroegere moderniteit vervangt.

Voor Collins (1997, p. 193) wijst de grote terminologische chaos van de term **postmodernisme** (cf. supra) erop dat al onze historische assumpties over wat cultuur is en zou moeten zijn intens betwist worden in zowel de academische wereld als de verschillende culturele lagen van de maatschappij. Elke definitie kan volgens hem niet anders dan ideologisch geladen zijn, omdat het louter de vertaling is van een positieve of negatieve visie op de stroming. Bertens (1995, pp. 48-52) beschouwt de concrete culturele uitingen en complexe geschiedenis ervan dan weer als elementen die voor stabiliteit zorgen in de begripsbepaling. Het is voor de auteur aldus een analytische beschrijving van de huidige samenleving in al haar culturele facetten. Best en Kellner (1997, pp. 130-133) hebben vooral oog voor het radicale aspect in het postmodernisme dat alle banden met het modernisme verbreekt en anderen, zoals Bignell (2000), zien de beweging als een heterogene mix van discours tegen de New Left. De meest brede stelling vinden we bij Brooker (1999, p. 175) die het postmodernisme beschouwt als een cluster 'teksten' of culturele artefacten die een 'post'-gevoel (de *sensibility* van Sontag (1967)) weerspiegelen, een esthetiek of levensstijl die weigerachtig staat tegenover culturele verschillen. Meteen wijst hij ook verder op het belang van begrippen en codes die uiting geven aan deze esthetiek (cf. infra 1.6 kernthema's).

---

<sup>8</sup> Long & Wall (2009, p. 326) stellen dat postmodernisten het vooruitgangsoptimisme ontmaskerden. Technologische evolutie had meer desastreuze gevolgen gekend in de geschiedenis (bijv. atoomboom) dan een werkelijke opbouw van een moderne samenleving.

Door veelvuldig en foutief gebruik van het begrip buiten academische kringen heeft het vandaag een inflatoire waarde gekregen en is een omsloten conceptualisering zoals gezegd irrelevant. Postmodernisme kan daarom ook louter als *buzzword* beschouwd worden (Long & Wall, 2009, p. 324). Om deze populariteit te verklaren wijst Bignell (2000, p. 5) erop dat postmodernisten zich gewoon niet meer kunnen verzoenen met een ander cultureel fenomeen. Zoals ook Osborne (1995) stelt in zijn werk *The Politics of Time: Modernity and the avant-garde* stelt, is het in die zin een cultuur van continu diagnostisch overleg tussen verschillende discours van uiteenlopende periodes uit de geschiedenis. Het postmoderne is nog nooit vanuit dit paradigma onderzocht. Het wordt daarentegen al te vaak benaderd als een cluster culturele ‘teksten’ (Osborne (1995), geparafraseerd in Bignell, 2000, pp. 3-4).

## **6. KERNTHEMA'S POSTMODERNISME**

### **6.1 BELANGRIJKSTE THEORETICI**

De verspreiding van het begrip begon met Lyotards (1984) synthese over het einde van de grote verhalen, gevolgd door de negatieve visie van Baudrillard (1981) over de gemediatiseerde cultuurindustrie die zorgt voor simulaties en hyperrealisme, en de neomarxistische analyse van Jameson (1983). Kerntheoretici op andere vlakken van het culturele veld waren Michel Foucault (discoursanalyse), Jacques Derrida (linguïstische analyse) en Thomas Kuhn (wetenschapsanalyse) (Brooker, 1999, p. 174). Hun uiteenzettingen gaven, vooral vanaf 1970, als eerste vorm aan een concrete postmoderne theorie die reflecteerde over de new sensibility van literatuur, film, televisie, muziek, architectuur, en andere culturele settings zoals mode en theater (Long & Wall, 2009, p. 324). De opname en het gebruik van het begrip was zoals gezegd zeer problematisch (cf. supra tendensen). In het onderzoek naar populaire cultuur zocht men hopeloos naar context om deze dramatische betekenisverspreiding bij te sturen. Long en Wall (2009, pp. 324-325) lijkten een resem hedendaagse critici op zoals Rorty, Sontag, Kaplan, Hebdige, Chambers, McRobbie, Appignanesi en Denzin die proberen om populaire cultuur duidelijker te omschrijven, net als Zizek en Baumann die hierbij een sociologische invalshoek voorop stelden. Anderzijds wijzen de auteurs ook op de felle kritiek van o.a. Habermas en Eagleton, die niets positiefs zagen in de opduikende theorieën en zich over de hele lijn van het debat afzetten tegen de consolidatie van het begrip. Ondanks de grote mist die rond de theorievorming blijft hangen, kunnen we toch enkele centrale ideeën van het postmodernisme beschrijven.

## 6.2 HET EINDE DER TIJDEN

Het 'post'-voorzetsel mag dan wel een overgang naar nieuwe tijden impliceren, Lyotard stelt in zijn synthese *The Postmodern Condition* (1979-1984) dat er geen enkele vertrekbasis uit het verleden wordt gebruikt. De westerse kennismaatschappijen verkeren in een crisis, en zijn onverschillig geworden voor de ideologieën van het socialisme, liberalisme, kapitalisme, conservatisme, communisme, christendom, etc... Het pluralisme of de culturele diversiteit had lange tijd geen stem in de samenleving, maar heeft dankzij de historische debacles van deze **metanarratives** de kracht en maatschappelijke legitimiteit gekregen om het geloof in verandering, vooruitgang, democratie, geschiedenis en toekomst definitief op te zeggen (Storey, 1997, pp. 174-175). Progressieve technologie en wetenschappelijk onderzoek kunnen onze sociale problemen niet verhelpen omdat ze recht evenredig zorgen voor deprimerende fiasco's (bijv. opwarming aarde, chemische wapens, olieafhankelijkheid, voedseltekort, etc...), het geloof in het nut van democratische politieke representatie is verdwenen (bijv. van vlottende kiezer tot non-kiezer), en we moeten sceptisch zijn over historische 'feiten' vermits ze ontstaan zijn uit een vertelparadigma dat in een bepaalde tijdsperiode maatschappelijk aanvaard werd (Long & Wall, 2009, p. 326).<sup>9</sup>

Al deze indicatoren wijzen op de dood van de geschiedenis waarbij het sleutelwoord **onzekerheid** is. Het geloof in een betere toekomst is illusoir en het verleden is helemaal geen maatstaf meer voor de waarde van huidige culturele artefacten. Het is enkel een vlakke groepering van stijlen of beelden die worden (her)gebruikt door de cultuurindustrie (Long & Wall, 2009, pp. 326-327). Op deze manier krijgen we een moderne, populaire smaak die door Lyotard (1984, geciteerd in Storey, 1997, p. 176) een *anything goes culture* wordt genoemd die een korte levenscyclus heeft en er louter op gericht is om op korte termijn winstgevend te zijn. Volgens Jameson (1992) draagt het mondiale laatkapitalisme hiervoor een verpletterende verantwoordelijkheid vermits het de cultuurindustrie heeft geïnstalleerd die de oorzaak is van bovenstaande ontwikkelingen. Sommige critici zien evenzeer een paradox in dit zogezegde einde van de grote verhalen. Het postmodernisme betekent enerzijds een progressieve overgang naar een nieuwe periode, terwijl het anderzijds zichzelf profileert als eindfase in de geschiedenis of nul-cumulatie van heden, verleden en toekomst, waardoor de stroming in feite zelf een metaverhaal is (Bignell, 2000, p. 5).

## 6.3 DE UITGEBLUSTE BETEKENIS

Postmoderne mediacultuur is een informatiecultuur, wat betekent dat er via nieuwe mediatechnologieën de mogelijkheid ontstaat om op grotere schaal 'teksten' te produceren en uit te

---

<sup>9</sup> Long en Wall (2009, p. 326) zeggen verder dat de geschiedenis in de postmoderne periode louter wordt gebruikt vanuit een invalshoek die ten dienste staat van een verhaal of 'narrative', waardoor de authentieke historische betekenis verdwijnt (bijv. semi-fictionele historische romans).

wisselen onafhankelijk van tijd en plaats (Collins, 1997, p. 193).<sup>10</sup> Baudrillard (1981) maakt een semiotische analyse van de postmoderne culturele tekens. Hij ziet de hedendaagse cultuur als een televisiecultuur waarin het publiek zodanig overspoeld wordt door informatie dat het de werkelijkheid niet meer kan onderscheiden van **simulaties** of representaties in de media. Het heeft impact op onze dagdagelijkse gevoelens en gedragingen die versmolten zijn met een mediamaatschappij waarin economische structuren primeren op authenticiteit of betekenis. Door de constante stroom van gelijkaardige mediateksten<sup>11</sup> en hun intertekstualiteit (cf. infra) ontstaat er een **hyperrealisme** of hyperbewustzijn bij zowel individuen als media, waarin betekenis compleet uitgehold is omdat het een afgeleide is van mediareferenties in plaats van realiteitsreferenties (Baudrillard, 1981; Long & Wall, 2009, p. 327).

Voor Collins (1997, p. 194) valt de ronduit negatieve analyse van Baudrillard te nuanceren omdat hij mediateksten als abstracte tekens beschouwt.<sup>12</sup> Storey (1997, p. 182) zegt daarnaast dat hij een dubbelzinnige positie blijft innemen ten opzicht van de postmoderne revolutie en de implicaties ervan voor mediacultuur; enerzijds kan hij zich vinden in een breuk met het verleden, anderzijds stelt hij dat mediaboodschappen hopeloos inboeten aan significante inhoud. Deze indruk wordt nog versterkt door zijn analyse van de Golfoorlog die hij ziet als een totaal denkbeeldig fenomeen en pervers gevolg van de politieke agendasetting van de media (Long & Wall, 2009, pp. 326-327).<sup>13</sup> Ondanks deze stemmen in het academisch discours waarbij hem een gebrek aan rationele ambitie wordt verweten, onderschrijven desalniettemin een groot deel van de cultuurcritici zijn fundamentele vaststellingen.<sup>14</sup> Ze zijn primordiaal voor een goed begrip van postmoderne televisieteksten als het product van een zelf-reflexieve, hyperbewuste populaire cultuur (Collins, 1997, p. 196). Ondanks de afkalving van betekenis heeft het postmodernisme dus –in tegenstelling tot het modernisme– geen probleem van zelfexpressie.<sup>15</sup>

---

10 De stijgende cultuurproductie als een ‘bombardement van tekens’ ondersteunt door VCR, internet, digitale tv, en andere ontwikkelingen in mediatechnologie (Collins, 1997).

11 Saturatie van tekens of eindeloze circulatie zorgt voor *non-sense*. Volgens Allan Bloom ondermijnt tv zelfs het cognitieve proces en de moraliteit van individuen (Collins, 1997, p. 194).

12 Baudrillard gaat volgens Collins te kort door te bocht wanneer hij cultuurproducten als uniforme tekens ziet met slechts één betekenseffect. Hoewel de mediatekens geen referent in de realiteit meer hebben (bijv. onze perceptie van filmsterren als reële mensen, terwijl we hen nooit in levende lijve zien), kunnen ze volgens de auteur toch op een alternatieve manier gedecodeerd worden.

13 Het conflict zou volgens Baudrillard niet plaatsgevonden hebben vermits alle media inspeelden op een illusie. De beelden leken op een videogame, de slachtoffercijfers waren duidelijk gefilterd, en begrippen als *collateral damage* tot zelfs de naam van de operatie (*desert storm*) hadden een ongeloofwaardig en eufemistisch karakter (Long & Wall, 2009, pp. 326-327).

14 Umberto Eco (1992) spreekt net zoals Baudrillard van een ‘implosie’ van de realiteit waarbij onschuldige statements niet meer kunnen omdat alles indirect met elkaar verbonden is door ‘recyclage’.

15 Cf. infra pp. 21-23: nieuwe televisie-esthetiek.

## 6.4 HET INDIVIDU: DOOD, AMOREEL EN OP ZOEK NAAR SPEKTAKEL

Baudrillard stelt dat de cultuurindustrie goed op weg is om integraal deel uit te maken van ons alledaags sociaal leven en Jameson ziet ons als consumenten volledig afhankelijk worden van het nieuwe kapitalisme (Storey, 1997, p. 187). De laatste auteur gaat tevens uit van een totale kommodificatie van de cultuurproducten waardoor de politieke waarde op de achtergrond verdwijnt en gebruikers moeten meestappen in een logica van persoonlijk **geluk en succes** dat enkel bereikt kan worden door een consumptie van producten die indirect deze misleidende boodschap uitdragen (bijv. dure wagens en kledij) (Collins, 1997, p. 199).<sup>16</sup> Er is grote onzekerheid in de cultuurbeleving (cf. infra ‘bricolage’ als autonoom kijkersproces) en hoewel de informatisering ogenschijnlijk meer mogelijkheid geeft voor de ontplooiing van individuele capaciteiten, gemeinschapsleven of manifestatie, valt het evenzeer op dat individuen zichzelf niet meer kunnen plaatsen als een onderdeel van de postmoderne maatschappij (Long & Wall, 2009, p. 327). Het individu is dood want de vroegere omkaderde moderne **identiteit** (gemeenschapslid, sociale afkomst, genderrollen, politieke voorkeur, etc...) heeft plaats gemaakt voor individuen die naargelang de situatie verschillende gedaantes aannemen (bijv. online profielen) (Long & Wall, 2009, p. 326-328). We zijn zodanig ondergedompeld in een samenleving waarin we betekenisloze teksten consumeren dat we geen controle meer hebben over onze vrije wil (Long & Wall, 2009, p. 328). Toch moeten we onszelf niet zozeer zien als ‘couch potatoes’ die elke waarde vanuit de populaire cultuur gewillig opnemen. Collins (1997, p. 198) stelt dat deze eenzijdige moderne mediamodellen al door meerdere receptieonderzoeken zoals die van Fiske en Ang (1992) werden ontkracht. De auteur zegt verder dat de ironie in contemporaine mediateksten zorgt voor een **contradictorisch subject**.<sup>17</sup>

Als we voortbouwen op deze pessimistische contemplatie over onze plaats in de nieuwe massamediamaatschappij, is de hamvraag wat we doen met ons leven, welke ambitie we hebben. De kerntheoretici zijn het erover eens dat postmoderne individuen dit op een **amorele** manier invullen, omdat er geen hoop is op verandering van de maatschappelijke orde en elke waarheid, moraliteit of rationale overtuiging relatief is (Long & Wall, 2009, p. 328). Storey (1997, pp. 176-183) stelt dat Baudrillard en Jameson het kapitalisme als oorzaak aanwijzen, en dat Lyotard de houding beschrijft als een ‘culture of slacking’ waarin smaak onbelangrijk is geworden. Het individu hecht daarom het allergrootste belang aan **genot**, een esthetische ervaring of postmodern gevoel dat voortvloeit uit het spektakelgehalte van de media en een tegengewicht vormt voor de **onverschilligheid** waarmee men die media consumeert (Long & Wall, 2009, pp. 326-328).

---

<sup>16</sup> Jameson (1992) legt wel degelijk enkele oorzaken van het identiteitsverlies bloot maar zijn visie baadt volgens vele critici te zeer in een causale, allesomvattende verklaring waarbij steevast de economische politiek van de kapitalistische industrie de schuld krijgt.

<sup>17</sup> Cf. infra p. 23: subjectiviteit en eclecticisme.

## 6.5 VERVAAGDE CULTURELE GRENZEN

Het postmodernisme is –zoals uit het begin van ons historisch overzicht blijkt– niet de eerste stroming in de geschiedenis van het cultuurdebat die claimt ervoor gezorgd te hebben dat de kloof tussen hoge en lage cultuur gedicht werd. Toch lijkt meer dan ooit de grens tussen high art, popular art, trash, kitsch, en andere culturele categorieën verdwenen (Long & Wall, 2009, p. 328). Niet alleen op overkoepelend **cultureel** vlak worden grenzen overschreden, ook op een dieper, **productioneel** niveau zijn er veranderingen. Er zijn overlappingsen en integraties merkbaar tussen wat vroeger gecategoriseerd werd in genres. Wanneer dit op een ironische manier gebeurt, spreekt Jameson (1983, pp. 119-121) van een pastichecultuur. Long en Wall (2009, p. 328) stellen daarnaast dat het onderscheid tussen factual en fictie in audiovisuele producties verdwijnt, en dat elke postmoderne tekst door de devaluatie van historische culturele artefacten een even grote culturele waarde krijgt als cultuurvormen die historisch gezien het privilege waren van een select publiek. Ze geven hierbij het voorbeeld van de televisiereeksen *The Sopranos* en *The Wire* die vandaag door het publiek en de industrie even kwaliteits- en waardevol worden geacht als het oeuvre van Shakespeare in de 16<sup>e</sup>- 17<sup>e</sup> eeuw.



# HOOFDSTUK 2 TELEVISIE EN POSTMODERNISME

## 1. DE CONTEXT VAN HET AMERIKAANSE TELEVISIEMODEL

### 1.1 MEDIUMACHTERGROND EN –ONTWIKKELING

Het Amerikaanse broadcastmodel kende al met het radiomedium in 1920 een commerciële traditie, ingebed in zelfverklaarde ultieme westerse samenlevingsattitudes zoals ondernemerschap, winstbejag en persoonlijk succes. Wat aan de ene kant van de Atlantische oceaan werd beschouwd als logische marktconsequentie van een massamedium, wekte in Europa slechts argwaan en aversie op. Met Groot-Brittannië voorop hield de industrie daar traditioneel vast aan een publiek **dienstverleningsmodel**<sup>18</sup> dat verantwoordelijkheid en openbaarheid boven marktwaarde stelde. Dit betekent echter niet dat het Amerikaanse omroepmodel met zijn onafhankelijke radio- en televisiestations al vanaf het interbellum garant stond voor de consolidatie van een vrije, commerciële entertainmentmarkt die onafhankelijk was van elke nationale controle. Tot 1980 zou er geen sprake zijn van een volledig open **concurrentiemodel** voor televisie en werd de lokale broadcastindustrie via – in vergelijking met Europa weliswaar beperkte – overheidsregulering de gewenste richting uitgestuurd. Zo coördineerde vanaf de beginjaren de federale RCA (Radio Corporation of America), die qua doelstelling nauw aanleunde bij de burgerlijke Europese kwaliteitsmaatstaven, het radionetwerk. Advertising werd toegelaten maar charters trachtten de private wildgroei onder controle te houden (Hilmes, 2003, pp. 26-28).

De eerste pogingen van radiomakers eind jaren 30 om in lijn met het succes van de RCA-technologie **televisieservices** op te richten, waren gedoemd te mislukken. Het publiek zag geen nut in vage beelden op piepkleine schermen, en het nieuwe medium werd door de defensief vastgeroeste radio- en filmindustrie als een bedreiging beschouwd. De timing was ook ongelukkig vermits Wereldoorlog Twee vroeg om direct inzetbare communicatiemiddelen. Hoewel men evenmin volledig vertrouwen had in veilige radio-of telegraaftransmissies, werd televisie als zogezegde experimentele hype in de marge verdrongen en zouden de weinige gezinnen die over een apparaat beschikten overwegend tot 1950 op hun honger blijven zitten (Winston, 2003, pp. 9-11).

Om het RCA-monopolie te doorbreken werd echter al in 1941 de eerste tv-zendstandaard opgesteld door het NTSC<sup>19</sup>. Ook het naoorlogse Hollywood zag wel brood in onafhankelijke stations als

---

18 J. Reith's Public Service Broadcasting (PSB).

19 National Television Standards Committee.

verbindingmiddel voor uitzendingen van onder meer vari  t  theater en live drama (Murray, 2003, p. 35). Overheidstransmissieregelingen werden toegeeflijker<sup>20</sup> en tot eind jaren 40 groeide de commerciële basis omdat **televisie als reclamemiddel** werd gebruikt en dure live-uitzendingen tot een minimum werden beperkt (Winston, 2003, p. 11). Adverteerders investeerden echter met de handrem op zolang tv-sponsoring minder opbracht dan radiosponsoring en 24-uurs uitzendingen waren kostelijk (Murray, 2003, p. 36). De hybride concurrentiestructuur<sup>21</sup> van televisie had toen veel gelijkenissen met het radionetwerksysteem. Het aantal onafhankelijke producenten werd voor 1945 nog sterker gereguleerd, een eenzijdig sponsormodel drong zich op (cf. infra) en drie grote netwerken (ABC, NBC en CBS) verlegden hun corebusiness van radio naar televisie (Hilmes, 2003, p. 30; Murray, 2003, p. 37).

## 1.2 VAN MEDIUMEXPANSIE NAAR NETWERKSYSTEEM

De naoorlogse Amerikaanse economie vroeg na het afbouwen van de bewapening om nieuwe impulsen die de tewerkstelling en welvaart konden verhogen. De veelbelovende vooroorlogse experimenten rond televisie vonden een eerste afzetmarkt in het stijgend consumentisme en ondanks het feit dat de interne zendovergang van radio naar televisie (financiën, personeel, technologie, productie) stug verliep en de twee media weigerden om efficiënt samen te werken, groeide het vertrouwen van bedrijven in het televisiemedium tot begin 1950. De netwerken ABC, NBC en CBS waren *operators & owners*: ze controleerden de markt en bonden amateurstations aan zich ter controle van een verdere distributie. Programma's werden centraal geproduceerd, er waren prille overeenkomsten met de filmindustrie voor live-programma's, en het *single-sponsorship*-systeem met reclameagentschappen als ware programmaproducers bleek succesvol te zijn (Mittell, 2003, p. 45; Murray, 2003, p. 35).

Deze eerste tendensen in de jonge televisie-industrie gingen aarzelend van start en hingen nog in grote mate af van gunstige economische conjunctuur en overheidsbeleid. Daarnaast hadden lokale onafhankelijke stations kritiek op het groeiende **netwerkoligopolie**. Ze voelden zich steeds afhankelijker worden van deze zenders, hun publiek verkleinde en ze werden niet betrokken in de nationale distributie. Via een zelfregulerende tv-code in 1952 verijdelden de twee grootste netwerken NBC en CBS een antitrustingreep van de overheid. De code als leidraad voor *free programming* omschreef de centrale waarden die wel/niet in programma's moesten voorkomen en was aldus de

---

20 De Federal Communications Commission (FCC) besloot alsmaar meer etherruimte voor antennetelevisie vrij te houden, en een open productiemarkt (geen standaarden) deed de verkoop van het aantal televisietoestellen explosief stijgen (Murray, 2003, p. 36).

21 Het commerciële systeem was concurrentieel niet sluitend. De schijn van 'free speech' en vrije concurrentie die in gedrukte media en film doorgang had gevonden, werd door middel van zachte regulering van amateur-zendstations geregisseerd tot een semi-sponsorsysteem dat paste binnen het gewenste economische mediaklimaat (Hilmes, 2003, p. 26; Murray, 2003, p. 37).

eerste kwaliteitsstandaard voor een televisieproduct. Door een beperkte concurrentie met onafhankelijke stations die zorgde voor een illusoire *free speech* als incentive voor de economische investeringstrend, dekte omroep televisie zich handig in tegen toekomstige kritiek en reguleringscharters (Murray, 2003, pp. 35-37).

Met de schijnbare controle dat het netwerk oligopolie kreeg over de productie en distributie startte een experimentele **bloeiperiode** voor televisie die zou duren tot 1960. NBC en CBS hanteerden het principe van *the least objectionable programming*: het evenwicht dat men vond tussen live-tv rond populaire filmgenres (bijv. sitcom en action-adventure) en eevollere televisiefilms (sterren) werd ondergedompeld in een commercieel model dat inspeelde op de **stijgende consumentisme** (Mittell, 2003, p. 46).

Het eenzijdig sponsorsysteem verschoof het nog te grote ondernemersrisico voor programmaproductie disproportioneel naar externe investeerders, waardoor netwerken forse winst boekten en konden samenwerken om Europese zenders en onafhankelijke binnenlandse televisiestations via export in programma's te voorzien (Mittell, 2003, p. 45; Murray, 2003, p. 35). Men trachtte louter een zo groot mogelijk bereik en aantal kijkers te hebben, wat betekent dat elke innovatie of formatprogressie het uiteindelijk moest afleggen tegen reclameopbrengsten. **Entertainment** kwam dus boven kwaliteit en netwerken hadden in deze eerste expansieperiode weinig tot geen inspraak in de eigen content (Murray, 2003, pp. 36-38). Een alternatieve aanpak van de programmatie en een aanpassing van reclamemodel werd noodzakelijk.

ABC gooide eind jaren 50 het beleid om door singuliere sponsoring en live-programmatie af te bouwen en via merkreclame, quizshows en telefilms te focussen op een jong publiek. De zender werd marktleider door zich lucratief op te stellen tegenover de ingevoerde programmering. CBS en NBC hielden langere tijd vast aan traditionele partners en gevestigde persoonlijkheden op het scherm, maar volgden gauw om hun plaatsje in het ratingsysteem te bemachtigen (Murray, 2003, p. 39).

De *big three* bouwden een **magazinesponsor-systeem** uit dat gebaseerd was op een principe van gespreide investeringen. In ruil voor een grotere productiekost kregen ze zo meer controle over de inhoud van hun programma's. Ook de reclame- en filmindustrie profiteerden mee van de commercialiseringstendens. De netwerken beseften dat hun programmatie een eerlijke 24-uurs-balans moesten krijgen. Ze gingen zelf instaan voor het gros van de live-uitzendingen zoals sport, nieuws en diverse grote evenementen, terwijl de filmindustrie zich samen met de onafhankelijke tv-stations verticaal integreerde in het broadcastmodel door te voorzien in de productie, distributie en exploitatie van generiek uiteenlopende televisiefilms en -series. Vanaf 1960 zou deze commerciële ommezwaai, ondersteund door een alsmaar kapitaliserende markt, tien jaar garant staan voor winstgevend broadcast- of antennetelevisie-oligopolie gebaseerd op een interdependentie tussen netwerken die een

duidelijk profiel probeerden te creëren, de filmindustrie en de advertentiemarkt. In dit decennium deelden de netwerken dus de lakens uit in de televisie-industrie. De gesloten structuur met gestandaardiseerde genres en formats vroeg om een pluralistische doorbraak (Mittell, 2003, pp. 44-46; Murray, 2003, p. 35).

### 1.3 PUBLIEKSSEGMENTERING, TECHNOLOGISCHE ONTWIKKELING EN KABELTELEVISIE

Omwille van dit defensieve homogene karakter van het broadcastmodel zouden we kunnen veronderstellen dat enkel deregulering in de jaren 70 soelaas kon brengen. De Federal Communications Commission ondernam echter enkele maatregelen die producenten (Hollywood en independents) een groter aandeel in de welvaartskoek gaf. Ze hadden hier ook recht op vermits het overgrote merendeel van drama, komedie, soap en andere genres uitsluitend bestond dankzij hun moedwillige coöperatie. Deze programmatie zorgde voor een **publieksfragmentatie**: huisvrouwen keken in de namiddag naar soapseries, weekendvoormiddagen met cartoons richtten zich op kinderen, en het grote merendeel van het (stads)publiek keek in primetime naar de populairste genre- en formatproducties (dramaserie, quizshows, enz...) (Mittell, 2003, p. 47).

Zoals Hilmes (2003, p. 62-63) in haar hoofdstuk over het ontstaan van de *multichannel television* benadrukt, was het toch voornamelijk een reguleringstendens die in combinatie met bovenstaande ontwikkelingen en de **kabeldistributietechnologie** de gecentraliseerde verhoudingen kon doorbreken. De Fin-Syn-regulering en Prime Time Acces Rule (PTAR) gingen pas officieel van kracht in 1979, maar ook in de jaren voordien stimuleerde het lokale vrije televisie. Nadat een federaal beleidsrapport in 1972 kabeluitzendingen legaliseerde, groeide de kabelvoorziening op de lokale markt. Satelliettechnologie (geostationair), glasvezelontwikkelingen, en het vertrouwen van de filmindustrie zorgden samen voor een nationale verspreiding van kabeltelevisie (Hilmes, 2003, p. 62). Home Box Office beet in 1975 als betaalkabeltelevisienetwerk de spits af als uitdager van het traditionele, commercieel vastgeroeste omroepmodel.<sup>22</sup>

### 1.4 VAN POSTMODERNE ONTWIKKELING NAAR PLURALISTISCHE TELEVISIE

In tegenstelling tot de overzeese situatie, had kabeltelevisie in Amerika tijdens de tweede golden age een veel grotere afzetmarkt dan antennetelevisie. Deze periode valt samen met het keerpunt naar het postmoderne denken en zet de meest pluralistische periode van televisie in zoals we die tot op vandaag kennen.

---

<sup>22</sup> Cf. infra hoofdstuk 4 pp. 35-36.

Traditionele netwerkzenders verloren ruim driekwart kijkers. In het zog van **Fox Network**, dat zich profileerde als een 4<sup>e</sup> groot *over-the-air* station met een unieke mix van broadcastnetwerktelevisie en kabeltelevisie, ontstond in de jaren 80 een groot aanbod van nichegerichte kabelnetwerken<sup>23</sup> die het klassieke netwerkoligopolie definitief aan de kant schoven (Hilmes, 2003, pp. 62-64; Mittell, 2003, p. 47). Het gouden experimentele decennium (1980-1990) installeerde dus kabel- en diversiteitstelevisie in de vrije omroepmarkt. Vanaf de internetinformatiegolf, hebben enkele primordiale (media)ontwikkelingen (verder) vorm gegeven aan postmoderne televisie.

Op technologisch gebied nam satelliet-tv als distributietechnologie van het internationale kabelaanbod een bescheiden aandeel van de markt in. Dankzij Rupert Murdoch's Sky Tv (later in Groot-Brittannië BskyB) zou echter vanaf 1990 ook Direct Broadcasting Satellite (DBS) opmars maken (Hilmes, 2003, pp. 14-15). Daarnaast introduceerde video en later DVD het tijdsafhankelijk kijken waardoor het programma-aanbod nog gediversifieerder werd (Lavery, 2002, p. 175). Digitalisering had in deze dereguleringsperiode de wind in de rug zodat flexibiliteit, gebruiksvriendelijkheid en interactiviteit uitgroeiden tot onvermijdbare begrippen binnen de nieuwe kapitalistische media-business (Hilmes, 2003, p. 16).

Ondertussen zorgden kabelstations zoals United Paramount Network en Warner Bros vanaf 1995 ervoor dat het aantal grote spelers in de omroepmarkt steeg tot zes. Door middel van originele programma's lieten de kabelkanalen ook in de ratings de netwerken achter zich. Reclamebedrijven verplaatsten hun investeringen, het publiek zocht identiteit en het intern financieringsmodel van broadcasttelevisie was achterhaald. Kabelaanbieders hadden namelijk dankzij een consumentenbelasting een extra opbrengst bovenop hun reclame-inkomsten. Sommige kanalen vormden zich bovendien om tot *premium channels* (betaalzenders) of *subscription channels* (pay-per-view) en kregen zo hun nichepubliek gemotiveerd om extra te betalen voor een reclamevrij film-of televisieaanbod. De grotere opbrengst maakte het op zijn beurt mogelijk om extra productierisico's te nemen, een praktijk die veraf stond van de veilige programmeringen van netwerken. De concurrentiedruk werd hierdoor te groot en netwerken zochten toenadering tot de kabelindustrie, wat leidde tot **geïntegreerde netwerkzenders** met een pluralistisch aanbod (Hilmes, 2003, pp. 63-67).

Hiermee komen we tot het laatste aspect van de *multi-channel television*. Het aantal zenders is enorm gestegen, hun aanbod is divers (doelgroepen) en cross-mediaal door de versmelting van film, televisie, muziek, gedrukte media, digitale media(technologieën) en andere (media)cultuurfenomenen. Deze

---

23 Super-kabel stations zoals WGN Chicago, WTBS Atlanta, WOR New York en basiskabelzenders zoals CNN Cable News Network USA, MTV, ESPN, BET, Animal Planet, etc... (Hilmes, 2003, p. 63).

informatiegolf waarbij media en in dit geval televisie een centralere rol krijgen in maatschappelijke evoluties, hebben niet enkel idealistisch globaliserende gevolgen. De samenwerkingsakkoorden die uit pure commerciële netwerklogica gesloten worden tussen verschillende media-industrieën wegen vanaf de 21<sup>e</sup> eeuw voelbaar door op de content waardoor de Amerikaanse televisie-industrie vandaag ondanks het pluralisme een even homogeen karakter lijkt te krijgen als de eens zo fel bestreden netwerkconcentraties (Mittell, 2003, p. 49).<sup>24</sup> De rol van kleine, lokale en nationale zenders lijkt uitgespeeld en cultuur als nationaal, regionaal of contextueel fenomeen verschuift naar de achtergrond (Hilmes, 2003, p. 67).

## 2. CONCEPTUALISERING POSTMODERNE TELEVISIE

### 2.1 NIEUWE TELEVISIE-ESTHETIEK: WAARDENVERVAL, RE-ARTICULATIES EN HYPERBEWUSTZIJN

Televisie ontwikkelde zich dus vanaf de jaren 50 over de jaren 80 heen tot een invloedrijk massamedium binnen de cultuurindustrie. Dit was te danken aan het variabel, maar gunstig maatschappelijk, economisch en industrieel-technologisch klimaat van het postmodernisme (Long & Wall, 2009, p. 318). Toch is het niet vanzelfsprekend om het medium in relatie met de kenmerken van de stroming te bespreken. Beide fenomenen hebben een culturele interactie, maar een totaal andere theoretische benadering. Zoals we hierboven aanhalen, kan televisie voor een eerste notie worden benaderd vanuit de industrieel-maatschappelijke invalshoek. Voor Collins (1997, pp. 192-193) blijft televisie echter een zodanig sterke afspiegeling van de culturele beweging dat, ongeacht de ontbrekende vergelijkingsparadigma's, het waardevol is om de bovenstaande mediumtendensen in te bedden in de postmoderne mediacultuurtheorie. Daarom geven we hieronder een overzicht van de implicaties die het cultuurfenomeen heeft voor televisie en meer bepaald voor de 'teksten' – beelden – die het produceert.

Afhankelijk van de mediumprogressie werd het mogelijk om in de huiskamer alsmaar meer een indruk te krijgen van de wereld zodat de afstand tussen individuen in tijd en ruimte verkleinde en diverse onderdelen van de sociale beleving (opvoeding, opleiding, etc...) in verbinding gingen staan met de beeldbuis. In deze context spreekt **McLuhan** (1967) ('*the medium is the message and the massage*') van actieve kijkers die met televisie als sociaal subject (*massage*) kunnen toewerken naar een betekenisgeving (*message*) aan de onvolmaaktheid van beelden. Hij leidt hieruit af dat het feit dat we iets op televisie zien onze interpretatie meer zal beïnvloeden dan de specifieke inhoud ervan. De

---

<sup>24</sup> In Europa komen vooral de nationale publieke doelstelling en traditionele regulering onder commerciële druk te staan (Hilmes, 2003, p. 67).

nieuwe symbolische realiteit die hierdoor ontstaat is nefast voor alle functionele onderdelen van de maatschappij want televisie heeft net zoals andere media een doordringende impact (Bignell, 2000, pp. 36-38). Adorno (1991, geparafraseerd in Kellner, 2010, p. 40) heeft een ronduit negatief oordeel over deze vroege televisie. Hij stelt dat het zich met allerhande conventies en vaststaande betekenissen conformistisch gedraagt en aldus een pseudorealisme creëert. In *'How to look at Television'* beschrijft hij de postmoderne televisie vanaf de jaren 80 en later met een positievere toon. Deze nieuwe televisie heeft volgens hem dankzij de uiteenlopende betekenisrijkheid een veelgelaagde structuur gekregen (Adorno, 1991, geparafraseerd in Kellner, 2010, p. 30).

Een minderheid van de critici hangen de negatieve visies van Jameson en Baudrillard aan (Kellner, 2010, p. 42). De laatste stelt dat postmoderne televisie door de grote productiesnelheid en beeldsaturatie een betekenisloos artefact is. De referenties naar andere media leiden voor hem slechts tot een graduele stijging van deze *flatness* en de kijker verliest zich hopeloos in het gefragmenteerde aanbod van low-level amusement (Baudrillard, 1981). De auteur heeft samen met Jameson (1983, pp. 112-123) **kommodificatie en waardenverval** theoretisch kunnen onderbouwen, maar hun stelling dat postmoderne tv-beelden de meest één-dimensionale en tevens effect-loze uit de media-culturele geschiedenis zijn, vindt dus bij weinig theoretici meeval. Volgens Kellner (2010, p. 43) zijn deze receptie- en tekstuele studies zelf eendimensionaal en formalistisch vermits ze met allesomvattende metaforen voor postmoderne televisie als zwart gat of *excremental culture* een destructieve en groteske interpretatie geven van selectieve onderzoeksthema's. Best en Kellner (1997) trachten de klassieke hermeneutiek van de negatieve televisiediscours verder te ontcrachten met een veelzijdige interpretatieve analyse van o.a. *Miami Vice* (ideologie, narratie, erotiek en cinematografie versus betekenis, etc...) waarin ze het polysemantische aspect van de televisieserie blootleggen.<sup>25</sup>

Deze betekenisrijkheid die ontstaat met de definitieve ommezwaaai naar het postmodernisme, heeft volgens Caldwell (2008, pp. 300-301) het levens-beheersende aspect van het medium (*the televisual*) versterkt. De **nieuwe televisie-esthetiek** die afstand neemt van de eerste groeidecennia dankzij technologische vooruitgang (kabel, transmissie, beeldkwaliteit, etc...), wordt onderzocht via analyses van televisieteksten en productiewijzigingen waarbij voornamelijk aandacht gaat naar programma's als *Miami Vice* (1984-'90), *Twin Peaks* (1990-'91), *Max Headroom* (1987-'88), en nieuwe televisieformats zoals de MTV muziekvideos of reality (Caldwell, 2008, pp. 294-297). Producenten gaan onder invloed van de nieuwe culturele gedachten diepgang geven aan de narratie en het genre van hun programma's en breken zo met conventies, waardoor genrehybridisering of -vermenging

---

<sup>25</sup> Marxistische, freudiaanse, existentialistische, semiotische of politiek-ideologische paradigma's worden vermeden (Kellner, 2010, p. 41).

ontstaat. Dit zorgt voor *televisuality* of een rijker televisiebeeld voor kijkers, ontstaan door een nauwgezetere invulling van de enscenering (Caldwell, 2008, pp. 297-305).

Hoewel de postmoderne kabelproducties initieel ogen als een afleiding van de vroege Hollywood-gereproduceerde primetime tv, wordt het voor onderzoekers dus gauw duidelijk dat de bovenstaande productieveranderingen een heel andere invulling geven aan televisieprogramma's. Men **articuleert** via intertekstualiteit vroegere programma's opnieuw en doet dit **op een ironische of satirische manier** (Collins, 1997, p. 195). Elke mediaboodschap kan zo een ander medium representeren. Televisie sluit met andere woorden een soort compromis met het eigen inhoudelijk productieverleden (Collins, 1997, p. 194). Het moet daarom beschouwd worden als een vorm van hyperbewuste populaire cultuur, waarin zowel producties als publiek zelfreflexief tewerk gaan (Collins, 1997, p. 196).

De postmoderne televisietheorie heeft bijgevolg ook een relevant **publieksparadigma**. Kellner (2010, p. 42) onderschrijft vandaag, na het hoogtepunt van de postmoderne discussie, dat televisie inderdaad kan zorgen voor hersenloos en onverschillig amusement bij kijkers. Deze kritiek richt zich voornamelijk op beelden en hun spektakelgehalte voor de kijker. De auteur voegt er echter meteen aan toe dat het publiek zich tevens zeer bewust is van wat er op het scherm te zien valt, meer nog: het past zijn/haar attitude aan naargelang het onderwerp.<sup>26</sup> In tegenstelling tot een zoektocht naar diepere betekenissen of complexe kijkerseffecten, besluiten critici dus met een extreem gevarieerde esthetische kijkervaring bij televisiebeelden, waardoor het verhalende aspect soms wat op de achtergrond komt te staan.<sup>27</sup>

Het academische veld spreekt hierbij van **eclecticisme**, een fenomeen dat zich uit op productioneel en publieksniveau. Het eerste geval stelt enerzijds dat de technologische en institutionele televisie-evolutie (cf. supra Amerikaans model) voor uitgebreide zenderprogrammatiemogelijkheden zorgt en anderzijds dat televisieprogramma's an sich eclecticisch zijn door hun kenmerken van intertekstualiteit en hybriditeit (Collins, 1997, p. 199). Het publiek is ook eclecticisch omdat het onder invloed van dagdagelijkse ervaringen en mediageletterdheid zelf betekenissen afleidt uit televisieteksten. De kijker doet aldus aan **bricolage** door uit de beeldenstroom een perceptie samen te stellen die strookt met de eigen waarden of levenscontext (Collins, 1997, p. 198). **Subjectiviteit** kan daarom gelden als een laatste centraal begrip van postmoderne televisie. De kijker is contradictorisch want hij/zij heeft enerzijds door het productie-eclecticisme geen controle over wat en hoe men iets te zien krijgt, terwijl hij/zij anderzijds als zelfstandig, vrij individu kan kiezen hoe beelden te lezen (Caughie, 1990, pp. 54-55).

---

26 Bijv. hogeropgeleiden kijken naar reality-tv of soapseries.

27 Kellner, 2010, p. 40.



## 2.2 KENMERKEN POSTMODERNE TELEVISIE

De bovengeschetste centrale theoriepunten tonen aan dat televisie na de informatie-explosie van de postmoderne hoogdagen toewerkt naar een eindeloze betekeniscirculatie (Collins, 1997, p. 193). Het is onderdeel van een massamediacultuur en heeft zoals zijn voorgangers een centrale rol in identiteitsvorming, gedrag en meningen van mensen. Het biedt ook een platform aan microculturen en beoogt zo een diversiteit waarvan het publiek zelf deel uitmaakt. Het extreme zintuigelijke dieptegevoel dat ontstaat door re-articulatie en nieuwe productienormen geeft kansen aan deze verscheidenheid en autonomie, en vormt zo de bouwstenen van een postmoderne globaliserende samenleving (Caldwell, 2008, pp. 295-309).

Uit deze markante ontwikkelingen distilleren we de kenmerken van postmoderne televisie. Onze grootste aandacht gaat hierbij uit naar intertekstualiteit en hybriditeit als voorname toetsbare codes van de nieuwe televisie-esthetiek. Tot slot halen we het belang aan van ambivalentie als overkoepelend kenmerk voor waardenverschuiving en ironie, de sub-codes die onlosmakelijk verbonden zijn met onze twee genoemde hoofdkenmerken en daarom in het achterhoofd zullen gehouden worden tijdens het onderzoek.

### 2.2.1 INTERTEKSTUALITEIT

Postmoderne televisie articuleert teksten uit de (media)cultuur. Het zijn **referenties** aan media, representaties of betekenissen die enkel in relatie staan tot andere teksten en geen enkele connectie hebben met de realiteit vermits het postmoderne individu vervreemd is van zichzelf en de maatschappij (cf. supra 6.3) (Long & Wall, 2009, p. 326).<sup>28</sup> Het referent, of datgene waarnaar verwezen wordt, mist ook authenticiteit omdat het net zoals de consument ingebakken is in de pastichecultuur van het postmodernisme. Deze circulaire vaststelling, die terugvalt op de kernthema's van de stroming, wordt door de literatuur 'intrareferentialiteit' of 'intratekstualiteit' genoemd, begrippen die inherent zijn aan intertekstualiteit (Bignell, 2000, pp. 51-52; Long & Wall, 2009, p. 326). We gebruiken deze benamingen echter niet in onze paper omdat het een non-referentiële logica suggereert (teksten verwijzen uiteindelijk enkel naar zichzelf of anders gezegd naar niets betekenisvol meer).<sup>29</sup> We zouden verzeild geraken in de foutieve stelling dat intertekstuele televisie op zich bewijst dat het als medium een voorbeeld is van het einde van de geschiedenis (Lacey, 2000, pp. 96-99; Neale, 1990, pp. 48-52).<sup>30</sup>

---

28 De auteurs (Long & Wall, 2009, p. 326) geven als voorbeeld de consumptiehype rond de horrorfilmreeks *Saw* (2004-'10) waarbij het publiek het surreële en extreme geweldsaspect doorprijkt en een deel van het genot vindt in de cluster referenties.

29 Cf. supra p. 13 problematiek van de hyperrealiteit: ambivalenties en reflexiviteit.

30 Een genuanceerdere visie is die van Eco (1992, geciteerd in Bignell, 2000, p. 51) die spreekt van complexe 'neo-televisie' met als enige functie het uitzenden van een persoon of ding. Hierrond ontwikkelt zich beurtelings weer een selectieve, surreële boodschap (bijv. filmsterren, glamourwereld, etc...).

Referenties of quotaties hebben een **zelfreferentieel** karakter. Er is immers door de maatschappelijke informatieverzadiging een constante recyclagecyclus van teksten ontstaan die ertoe leidt dat televisiemakers en –kijkers **onbewust** verwijzen naar mediaculturele artefacten (Brooker, 1999, p. 174; Long & Wall, 2009, p. 332).

Als het intertekstueel proces bewust verloopt, zijn er meerdere mogelijkheden. Long en Wall (2009, p. 326) duiden eerst op gebruik van muziek en rechtstreekse dialoog. Collins (1997, p. 196) ziet dit eerder als ‘expliciete intertekstualiteit’ waarmee programma’s zich onderscheiden als ‘kwaliteitsvol’ binnen de productiemarkt, en waardoor het publiek televisiegeletterdheid ontwikkelt en vertrouwd geraakt met het programmeren of tijdsafhankelijk kijken. Het bewuste gebruik van intertekstualiteit kan daarom als genre op zich beschouwd worden. Een extreme vorm hiervan is het exploitationgenre in zowel televisie als film, dat volledig gebaseerd is op een (overmatig) gebruik van parodiërende verwijzingen (Neale, 2000, pp. 39-43).

Verder geeft men binnen de intertekstualiteitstheorie geregeld Umberto Eco (1992) als voorbeeld. Vanuit diens standpunt zijn de metafictiones die televisie creëert een re-articulatie van *the already said*, waardoor neutrale statements niet meer kunnen. Om dit probleem te overbruggen, gebruikt postmoderne (televisie)cultuur **ironie**. Een verwijzing is in dit geval een ideologische of stilistische uitvergroting van een deelaspect van het referent (dus tevens een inperking ervan), en kan een subversief of ideologisch karakter hebben. Anderzijds kan de humoristische ondertoon evengoed gemedend worden. Intertekstualiteit uit zich dan in een normaal gebruik van een bepaalde historische tekst en kan voor dit referent een nostalgisch ontzag hebben (Eco, 1992, pp. 225-228).

Het is dus deze **ambivalentie** waarrond zowel het publiek als de producties reflexieve keuzes moet maken en zo via interactie, interpretatie en collectief geheugen uiting geven aan de hyperbewuste televisiecultuur (cf. supra eclecticisme) (Collins, 1997, pp. 197-198; Lacey, 2000, p. 96-99). Tot slot geven we mee dat uitgesproken ironische referenties een motief zijn voor critici om het amorele karakter van televisie aan te stippen.<sup>31</sup>

### 2.2.2 HYBRIDITEIT

Een andere afgeleide van de postmoderne televisie-esthetiek is hybridisering, een kenmerk waarvan we in het volgende hoofdstuk drie vormen onderscheiden: het **vermengen van formats, narratieve conventies, en genres of stijlen**.<sup>32</sup> Het betekent in brede zin voor televisie “*een proces waarbij de grenzen van feit/fictie, private/publieke sfeer, authenticiteit/spel en van verschillende genres overschreden worden*” (Biltreyst & Meers, 2004, p. 191).

---

31 Cf. 6.4 p. 14.

32 Cf. 2.2 p. 32 en 2.3 p. 33: formathybriditeit, narratieve hybriditeit en genrehybriditeit van televisieprogramma’s.

Hybridisering heeft zijn oorsprong in de periode dat kabelsatellietstations nauwer en met meer vertrouwen gingen samenwerken met de filmindustrie om de verzadigde markt van genrecyclussen en veilige programmeringen te doorbreken.<sup>33</sup> Zenders probeerden afzonderlijk, via opportunistische samenwerking, of met gedurfde strategische productiekeuzes een gedifferentieerd publiek te bereiken en de concurrentiestrijd te winnen. Het proces zou enkel maar versterken door de digitalisering en multimediale invloeden op televisie. Hybridisering staat in direct verband met het eclecticismebegrip van producties en kijkers. De **coherente look** van een genre **verdwijnt** door productieveranderingen en de interpretatie van de kijker zal onvoorspelbaar worden (Caldwell, 2008, pp. 293-310; Nelson, 1997).<sup>34</sup> Nelson (2001, pp. 8-9) wijst daarom op de rol van intertekstualiteit als bindmiddel voor de interne betekenis heterogeniteit van hybride programma's. Referenties tonen waar een mengproductie zijn inspiratie haalt en zijn een leidraad voor de interpretatie van hybride stijlkenmerken.

### 2.2.3 AMBIVALENTIE: DYNAMISCHE WAARDEN EN IRONIE

Zoals de twee vorige kenmerken aantonen, valt de televisietheorie van het postmodernisme terug op het hyperbewustzijn, een begrip dat nauw verbonden is met de onzekere mood die een postmodern programma uitademt. De **betekenispluriformiteit** die hierdoor ontstaat, gaat dikwijls samen met de dichotomie in een televisietekst tussen wat als humoristisch en wat als immoreel wordt beschouwd. We hebben met andere woorden te maken met een diepgewortelde ambivalentie die ondersteund wordt door de vertelstructuur van televisieseries. De 'narratologie' gaat uit van het principe dat veel betekenissen in een verhaal gecreëerd worden door binaire tegenstellingen op alle vlakken van het filmische betekenisstelsel (Lacey, 2000, pp. 93-96).

Deze uitgangspunt is ingebed in het **poststructuralisme** dat theoretisch onderbouwd is door Levi-Strauss, die stelt dat betekenis een dynamisch<sup>35</sup> karakter heeft omdat zowel de latente als manifeste inhoud van een narratie afhankelijk zijn van een contextueel interpretatieproces (During, 1999, pp. 5-7). Elke betekenis vertrekt vanuit de positie van de kijker of analist, die in uiteenlopende omstandigheden en met zeer variabele achtergrond (levenservaring, karakter, leefomgeving, politieke en morele attitude, etc...) een televisieprogramma bekijkt. De ontstane betekenis dient niet zozeer te stroken met de manifeste boodschap van wat de programmamakers, acteurs, e.a. met hun product beogen. De complexe postmoderne structuur maakt het mogelijk dat de betekenis van een televisieprogramma verrijkt (bijv. herinterpretaties door nieuwe generaties die naar programma's

---

33 Cf. infra p. 30. NBC en ABC namen in de beginjaren het meeste risico door met reeksen als *Miami Vice* (1984-89) en *Twin Peaks* (1990-91) te mikken op een jong publiek en met veel productiegewoontes te breken (Caldwell, 2008, pp. 293-294; Ndalians, 2005, pp. 90-95).

34 Cf. supra p. 23: bricolage.

35 Cf. infra p. 27.

kijken, alternatieve uitzendingen, invalshoeken, etc...) waardoor postmoderne televisie, ondanks de pluriforme specificiteit en aldus leerzame diepgang, een in se ondefinieerbaar product wordt (Bultler, 1994, p.7; Akass & McCabe, 2007, pp. 283-301).

De ambivalentie moet geïnterpreteerd worden vanuit een productie- en publieksstandpunt waarbij het eclecticisme als intermediërende factor fungeert. Gerelateerde begrippen bij de ambivalentie zijn **dynamische waarden** (bricolage) en **ironie** van postmoderne televisie. De retorische betekenis van ironie ontstaat door een verwijzing (mogelijk intertekstueel) naar het tegendeel of door een kritisch-humoristische beschouwing van situaties (parodie/satire zoals in tragikomische genres, anarchistische komedies, etc...) (Collins, 1997, p.200).

Het kenmerk ambivalentie toont aan dat de karakteristieken van postmoderne televisie zeer interdependent zijn, de hoofdreden waarom we hier toewerken naar drie centrale codes voor postmoderne televisie, ongeacht het mogelijke vernauwende karakter dat onze conceptualisering hierdoor krijgt. Ons onderzoek spitst zich toe op hybriditeit vermits de intertekstualiteit en ambivalentie, omwille van hun pluriforme structuur en weerkerende invloed op de hybriditeit, het best gezien worden als een **metakenmerk** van postmoderne televisie.<sup>36</sup> Het metakenmerk is een overkoepeling van intertekstualiteit, ironie en moraliteit (onverschilligheid) in postmoderne televisie. Onze analyse neemt met het thema ‘moraliteit en ironie/referentie’ deze extra dimensie onder de loep.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Sommige critici gaan daarom met een ideologisch paradigma tewerk en beogen zo een conceptualisering van de complexe maatschappelijke positie van postmoderne televisieprogramma's (Collins, 1997, p. 193).

<sup>37</sup> Cf. infra pp. 56-58.

# HOOFDSTUK 3 TELEVISIE EN GENRE

## 1. CONCEPT GENRE EN FILMINDUSTRIE

In de film- en televisiestudies is het concept genre afkomstig van literaire genretheorieën (Feuer, 1999, pp. 138). Het staat letterlijk voor ‘type’ of ‘soort’ – het Franse *genre* – maar betekent zoals in andere disciplines meer dan een beschrijvende categorisering van teksten. Het is gebaseerd op een wisselwerking tussen auteur, tekst en publiek, een interactie die centrale begrippen met zich meebrengt en nauw verbonden is met de genretheorie van de filmindustrie (Akass & McCabe, 2007, p. 283).

Sinds de opkomst van Hollywood fungeren filmgenres als organisatiemiddel voor de eigen productie. Voor Neale (1980, p. 20) steunt de relatie tussen filmindustrie, tekst en publiek op een *tacit agreement* of onuitgesproken overeenkomst. De filmindustrie **oriënteert** met gesloten genres haar productie, en verschaft zo duidelijkheid aan het publiek.

Tijdens de gouden periode (1930-65) van de Amerikaanse cinema ontstaan klassieke genres zoals western, melodrama, film noir, gangsterfilm, musical en screwball-comedy. Deze zes oergenres nestelen zich als een historische houvast binnen de productielogica van de filmwereld. Ontelbare varianten hierop hebben vaak klassieke thema's als liefde of strijd tussen goed en kwaad, met man of vrouw als spilfiguur. Deze genretransformaties vinden vooral plaats na de Tweede Wereldoorlog en beogen een verdere productdifferentiatie (Langford, 2005; Moine, 2008; Van Kempen, 1995, p. 46).

Door de genrefilms krijgt het publiek een zekere **verwachting** die het opslaat in een *memorial metatext* of filmisch geheugen (Neale, 1980, pp. 20-22). Altman (1996, pp. 276-285) heeft het over *genre spectatorship*, een prototype van de ideale kijker met genreverwachtingen die zorgt voor drie fenomenen. Om te beginnen leest het publiek een film op verschillende manieren. Het kan autonome keuzes maken op een genrekruispunt dat de polysemie van een genrettekst symboliseert. Altman ziet verder een genre-gemeenschap of *fandom* die kan ontstaan door een sterke identificatie met een filmgenre (bijv. sciencefictionfans). Tot slot merkt hij een recente genre-economie op waarbij genrecyclussen financieel worden uitgemolken. De beeldrelativering wordt gepromoot door een grotere afstand tussen film en realiteit, iets wat het kijkplezier verhoogt. De theorie van Altman heeft zijn grond in de eerste receptiestudies die werden uitgevoerd door de Britse *cultural studies*-beweging (Akass & McCabe, 2007, p. 285). Binnen dit onderzoekparadigma stelt Mulvey (1975) het beeldperspectief van de man of de *male gaze* aan de kaak. Ze verwijst in een feministisch discours naar Lacans spiegelreactie-theorie, waarbij scopofilie of het plezier dat we hebben in het kijken naar anderen evenzeer narcistisch kan zijn indien we dit plezier verenigen tot een beeldidentificatie die

gericht is op onszelf (Mulvey, 1975, pp. 6-18). Het publiek kan een maffiafilm zo bijvoorbeeld uit zelfverheerlijkingsdrang bekijken, waarbij het zich inbeeldt zelf de touwtjes in hand te hebben, een illusoire reflectie van het ego die deel uitmaakt van het kijkgenot.

Bovenstaande begrippen gaan uit van een industrie die winstgevend moet zijn en een publiek dat tegelijk haar gading moet vinden in het aanbod. Filmteksten zijn daarom doordrongen van **conventies** op narratief en stilistisch vlak (Butler, 1994, p. 135). Het gaat van verbannen eenzaten en *wild west*-iconografie in de western, over de femme fatale en regenscènes in de film noir, tot het idealistische Amerikaanse jongen-meisje parallellisme in de montage van de musical. Als het publiek enkele conventies herkent, vindt het de film waarachtig, een fenomeen dat Neale (1990, pp. 62-63) beschrijft als *generic verisimilitude*. Het brengt met zich mee dat er genrecyclussen ontstaan, een dynamisch proces dat zich manifesteert in de televisie-industrie.

## 2. GENRETHEORIE

Televisie nam de narratieve conventies uit de filmindustrie succesvol over en categoriseerde eveneens de eigen producties binnen historische filmgenres. Het fictieaanbod ontwikkelde zich van bioscoopfilms, over televisiefilms, tot series en serials (Kramer, 1997, pp. 15-20; Mittel, 2004; Nelson, 1997).

In ons contextgedeelte over Amerikaanse televisie beschreven we reeds hoe de initieel onafhankelijke koers van het medium en het misnoegde scepticisme van de filmwereld onder postmoderne gedachten veranderden in een efficiënte samenwerking tussen beide industrieën.<sup>38</sup> Televisiemakers krijgen autonomie om te breken met historische conventies door verschillende stijlen te combineren om tot innovatieve genres en formats te komen en narratieve tradities overboord te gooien (Abercrombie, 1996, pp. 38-40; Booker, 2007, pp. 187-189).

De theorie schetst de betekenis van genrehybriditeit als vertrekkende invalshoek voor ons onderzoek. We bespreken eerst onze vooronderstelling van postmoderne genres en de positie van het begrip 'genre' in de analyse. We starten daarbij met een kijk op genre als onderzoeksobject binnen de film- en televisiestudies, maken vervolgens een betekenisonderscheid tussen genre, format en narratieve vorm en geven tot slot een benadering van genrehybriditeit.

---

38 Cf. hoofdstuk 2, 2.2.2 pp. 16-17.

## 2.1 NAAR POSTMODERNE GENRES?

Interactie tussen het publiek en televisieproducenten doet **genrecyclussen** ontstaan. Het bevat een innovatiefase waarbij paradoxaal genoeg een oude genreformule nieuw leven wordt ingeblazen op het kleine scherm (Gitlin, 1983, pp. 79-83). Voorbeelden hiervan zijn de klassieke western-, spionage- en avonturenreeksen die succes hebben tot en met de jaren 70. Daarnaast worden succesvolle programma's eindeloos gekopieerd. Mittell (2003, p. 48) zegt dat deze imitaties twee vormen aannemen. Enerzijds zijn er directe spin-offs waarbij acteurs van bijv. een populaire sitcom de rol in een nieuwe, gelijkaardige reeks voor hun rekening nemen, anderzijds kan ook de formule in het genre (personagetypologieën, decors, etc...) worden overgenomen. De imitatiefase heeft het nefaste gevolg dat het publiek verzadigd raakt en op zoek gaat naar een 'nieuw' programma. Helaas hebben deze cyclussen tot de jaren 80 geen enkele ambitie om de kijker uit te dagen of te verrassen en is de enige betrachting winstmaximalisatie van de eigen productie (Mittell, 2003, p. 49).

Het televisieklimaat is rond deze periode dus rijp voor artistieke en industriële progressie. De kentering komt er met de commercialisering en het veranderende kijkgedrag onder invloed van het postmodernisme van de jaren 80 en 90. Netwerken drijven als entiteit steeds verder weg van het filmmedium door producties die zich instellen op 24 uur-zendschema's met adverteerdersmacht, reclameblokken en andere onderbrekingen. Toch zien enkele jonge Amerikaanse (betaal)zenders het failliet in van deze zend-flow. Ze besluiten om voornamelijk het fictiegenre te ontzien van narratieve afhankelijkheid en productionele censuur. Investeerders stellen zich gaandeweg flexibeler op tegenover producties, en aan de andere kant van het liberaliserende zendspectrum groeit een open programmatie zonder complexen, die creativiteit en publieksinschatting boven winstbejag plaatst. HBO kan als belichaming van deze evolutie gezien worden (Edgerton, 2008, pp. 18-21; Johnson, 2005, p. 56; Murray, 2003, pp. 38-39; O'Sullivan, 1998, pp. 198-209).<sup>39</sup>

Genres worden minder inzetbaar als promotie- of organisatiemiddel, wat de televisiewereld dwingt om de eigen productieregels te herschrijven (Poster, 2008, pp. 583-585). Er ontstaat een nieuwe boom aan formats binnen verschillende genres die makers de mogelijkheid geeft de grenzen van het medium op te zoeken. Conventies worden aangepast en vermengd, en de 'nieuwe', hybride genres die ontstaan, zijn in geen geval te vergelijken met de vroegere mutaties in genrecyclussen (Turner, 2001, p. 6).

Genre is een communicatiemiddel dat ons informatie over een televisietekst verschaft maar als we de karakteristieken, thema's of de kijkervaring ervan willen begrijpen, kan het moeilijk losgekoppeld worden van televisie als culturele vorm (Mittell, 2001, pp. 20-24). Het blijft echter moeilijk om genres met de kwalificatie 'postmodern' te verbinden aan deze cultuurperiode. Neale (1990, p. 62) zag al een

---

39 Cf. hoofdstuk 4 pp. 35-36.

paradox in de overlapping van *generic verisimilitude* met *cultural verisimilitude*, vermits genreconventies deel uitmaken van maatschappelijke aanvaarding. Genres evolueren doorheen de tijd en kunnen aldus beschouwd worden als een brede, cultuurrijke en inhoudelijk dynamische categorie (Turner, 1993, p. 38). In lijn met de visie van Nelson (1997) is het ‘postmoderne genre’ voor ons dan ook geen aparte categorie maar een gegeven dat in combinatie met de analyse een extra dimensie geeft aan tekstueel televisieonderzoek. Met dit perspectief in het achterhoofd vullen we met de beschrijving van een postmodern metathema onze laatste (sub)onderzoeksvraag in.<sup>40</sup> Het hoofdstuk postmoderne televisie sluit hierbij aan.<sup>41</sup>

## 2.2 HET BEGRIP ‘GENRE’ IN DEZE PAPER

Televisiestudies over genres kampen met hetzelfde ‘probleem’ als filmstudies, nl. dat het genre precies omschreven moet zijn om het als methode te kunnen gebruiken (Butler, 1994, p. 295; Ryall, 1975, p. 30-31). Restrictieve genrestudies hebben hierdoor een existentieel dilemma: willen we een televisieprogramma conceptualiseren naar genre, dan is het een *conditio sine qua non* dat we de karakteristieken op voorhand kennen, anders zou een genremodel te vaag zijn en niet als terugvalbasis kunnen dienen voor onderzoek (Butler, 1994, p. 296). Er is vanuit dit opzicht discussie in de genretheorievorming over de vraag of genreschema’s nog een andere rol hebben dan een tekst te toetsen aan een genre, ondanks hun ontstaan uit literatuurstudie of ander onderzoek. Wanneer een filmtekst in bepaalde mate aan de *repertoire of elements* of resem genrecodes voldoet, kunnen we het conceptualiseren in het genre (Lacey, 2000, p. 137). De analist moet daarbij vooral oog hebben voor aanpassingen, vermenging van conventies en andere genre-evoluties (Lacey, 2000, p. 210).

Ons onderzoek vertrekt vanuit het paradigma dat *The Sopranos* deze hybriditeitskenmerken al heeft, net omdat het een postmoderne televisieserie is. Daarom is het noch opportuun onze vooropgestelde genres volledig te definiëren en te toetsen aan de reeks, noch relevant te onderzoeken of de reeks breekt met conventies.<sup>42</sup> We beschrijven daarentegen hoe er vermenging in genres optreedt via dialoog, handeling en iconografie, drie genre-elementen die we bespreken in geïntegreerde genreschema’s (cf. bijlage 1). Zoals we in het eerste hoofdstuk van deel 2 zullen aangeven, kan de hybriditeitsanalyse dus niet beschouwd worden als een restrictieve benadering van genres omdat de resultaten wanneer we praten over ‘genres’ in verbinding staan met deze codes.

Tot slot is er het betekenisonderscheid tussen enerzijds genrematige en anderzijds vormelijke (format, mode, etc...) en narratieve (serie, serial, flex-narrative, etc...) categorisering van

---

40 Cf. tabel 1 p. 43 en tabel 2 p. 47.

41 Cf. deel 1, hoofdstuk 2 pp. 16-27.

42 Cf. methodologie pp. 44-47.



televisieprogramma's. **Formats** zijn een typisch televisiebegrip omdat ze tijdens de expansieperiode van het medium ontstonden uit overgenomen filmgenres. Een format is zo een *generic form* – ook *mode* genoemd – en kan in sommige gevallen gelijk staan aan een genre, nl. bij ruime categorieën zoals factueel en fictie (Lacey, 2010, p.206). Toch slaat het overwegend op de variabel artificiële vorm waarin een genre kan optreden (nieuws-, reality-, sport-, en spelprogramma's, documentaires, talkshows, varietyshows, religieuze programma, gameshows, muziekprogramma's, etc...).<sup>43</sup> Een dominant discours in de genrekritiek stelt dat een format geen narratieve dimensie heeft, wat meteen impliceert dat een televisieprogramma slechts een genre kan zijn wanneer het een narratie heeft (Cowdery & Selby, 1995; Lacey, 2000 p. 133; Feuer, 1999, pp. 138-159).

Voor televisiefictie zijn er twee courante **vertelstructuren**: de *series* met narratief gesloten afleveringen of episodes en doorgaans dezelfde (hoofd)personages, en de *serial* met een continue vertelling (Bignell & Orlebar, 2005, pp. 100-101; Hammond, 2005, pp. 76-80).<sup>44</sup> De cluster nieuwe, uiteenlopende, 'flexibele' verhaalstructuren noemt men *flexi-narratives* (Akass & McCabe, 2007, pp. 289-290). Het bestaat enerzijds uit de *sequential series* die idealiter chronologisch bekeken wordt omdat het afleveringen door elkaar weeft via verschillende *story arcs* (verhaallijnen), en anderzijds uit de *episodic serial* die een continue vertelling heeft in episodevorm en dus een combinatie is van de series en serial (Bignell & Orlebar, 2005, p. 100; Hills, 2005, pp. 200-203). Naast de series, serial en flexi-narrative zijn er de bredere vertelmodellen zoals de *theatrical film* of bioscoopfilm voor televisie en de telefilm of *made-for-television film*, beide voorbeelden van de succesvolle samenwerking tussen film- en televisie-industrie (Butler, 1994, pp. 16-17).

Lacey (2000, p. 136) stelt dat de narratie op zichzelf – de manier waarop een verhaal wordt verteld (flashback, -forward, parallellisme, etc...) en niet de vertelstructuur – los staat van een genre. Individuen gebruiken *narratives* immers om betekenis te geven aan zowel teksten als levens- en wereldfenomenen.<sup>45</sup> Een genre daarentegen heeft enkel betrekking op een tekst, in dit geval fictieve televisiebeelden.

## 2.3 GENREHYBRIDITEIT

In hoofdstuk 2 van deze paper beschreven we wat hybriditeit in brede zin betekent voor televisie. We relateerden het aan eclecticisme van publiek en industrie, intertekstualiteit en een non-coherente

---

43 Op media-technologisch gebied is een 'format' het industriële type of de praktische soort van een medium (bijv.: DVD, 35 mm filmreel, broadsheets, etc...) (Lacey, 2000, p. 206).

44 Bijv. de soapserie die oneindig verder breidt aan het verhaal en de personages.

45 Het beste voorbeeld hiervan is de betekenistransformatie die een levensverhaal kent door individuele herinterpretatie onder invloed van schuldgevoel, schaamte, ijdelheid of andere karaktermotieven. Een relatief accuraat, authentiek verhaal kan hierdoor vertroebelen of zelfs haaks komen te staan op elke rechtvaardige weergave van de feiten.

look.<sup>46</sup> We spraken hierboven al van *flexi-narratives* als de meest hybride narratie voor televisie. Ook formats kunnen zich oneindig mengen tot programmavormen zoals infotainmentprogramma's, sporttalkshows, gametalkshows of 'performatieve' formats zoals geënceneerde realitysoaps, docudrama of docusoaps (Feuer, 1999, pp. 138-140; Lacey, 2000, pp. 96-99). Deze narratieve en vormelijke hybridiseringstendensen kunnen samenhangen met genrevermenging maar staan in dit werkstuk niet centraal.

We spreken van **genrehybriditeit** wanneer producties een *mix-and-match approach* hanteren of een collage van verschillende stijkenmerken maken die past in een vooropgesteld – maar onder invloed van de filmindustrie geliberaliseerd – productiemodel (Long & Wall, 2009, p. 330). Genrehybriditeit betekent dus een vermenging van genres of stijlen die zich relateren aan deze genres, en is een concrete veruitwendiging van de breuken die gemaakt worden met aloude narratieve en cinematografische conventies van film en televisie tijdens het postmodernisme (Turner, 2001, p. 6).

Het hybride karakter ontstaat door experimenten op alle vlakken van het cinematografische veld. Canonieke films als *The Godfather* (1972-'74-'90) of *Goodfellas* (1990) zijn zo een creatieve exploratiebron voor reeksen als *The Sopranos* (1999-2007) en *The Shield* (2002-'08), die op hun beurt dan weer als referentie gelden voor hedendaagse genretransformaties (Lacey, 2000, p. 142). Deze nieuwe televisie-esthetiek legt de basis van de manier waarop televisie vanaf de jaren 90 tot op vandaag postmoderne genres produceert (Poster, 2008, pp. 581-584).

De 'nieuwe' genres die ontstaan (bijv. dramady) kunnen relatief zijn in hun concept of modellering omdat ze steeds terugvallen op herkenbare genrepatronen. Recente discours in het academisch debat stellen zo dat het meng- of hybridiseringsfenomeen niet grensverleggend en zelfs herkenbaar is.<sup>47</sup> Het is in de geschiedenis van populaire mediacultuur steeds een succesvolle publiciteitstool geweest om 'conservatieve genres' tegenover 'progressieve of hybride genres' te plaatsen terwijl de twee intrinsiek erg gelijkaardig zijn en hetzelfde motief hebben, nl. een winstgevende bekoring van het publiek (Altman, 1996, pp. 276-279). We merken daarnaast op dat contemporaine televisiefictie naar analogie met historische filmproductieconventies wel eens te nadrukkelijk durft balanceren tussen esthetiek en kapitalisme door handig gebruik te maken van zulke genre-indelingen, een tendens die voer is voor negatieve discours die het medium ondergeschikt zien aan film. Dit wordt benadrukt in theorieën die (o.a.) de vergankelijkheid of *ephemeral diversions* van televisie bespreken (Nelson, 2001, p. 8). Tekstueel televisieonderzoek gebaseerd op postmoderne televisietheorieën die de stroming associëren met innovatieve, progressieve genres, kan daarom achterhaald zijn of minstens in twijfel getrokken worden. Toch sluiten we ons aan bij de visie van Nelson (2001, pp. 8-9) die stelt dat postmodern tv-

---

46 Cf. 2.2.2 p. 26.

47 Biltereyst, D. & Meers, P. (Eds.) (2004). *Film/TV/Genre*. Gent: Academia Press.

drama een invalshoek verdient die eerder inspeelt op stijlkenmerken dan een cultureel-kritisch paradigma. *The Sopranos* is een televisieserie die veel stof deed opwaaien in een tijd dat het postmoderne discours actiever was dan vandaag, maar het is dus zeker waardevol een tekstuele analyse te maken van de hybriditeitsverschijnselen die erin optreden. We onderschrijven daarom voorafgaand aan ons onderzoek de algemene perceptie die het academische en maatschappelijke (media)veld heeft over *The Sopranos* als zijnde een genre-pluriforme reeks, ingebed in uiteenlopende stijlen.

Daarmee gaat onze analyse ervan uit dat de reeks een postmodern drama is met de vertelling van een *flexi-narrative*. Deze vertelstructuur, het format en vooral de restrictieve genres waarop de serie terugvalt, staan los van onze onderzoekfocus op genrehybriditeit. Ons doel is dus niet volledig geconceptualiseerde genremodellen te toetsen aan de reeks, noch de narratieve mengvormen die erin optreden (soap-, thriller- of dramaelementen) te onderzoeken, noch ‘de serie’ als format (publieksbetrachting, programmeringsfunctie, commerciële functie, etc...) te beschrijven. Gezien de populariteit van een discours over *The Sopranos* – als een ‘televisieserie’ met dramatische tot soapachtige vertelelementen in een ‘cinematische’ stijl – zouden deze invalshoeken desalniettemin interessant kunnen zijn. Een academische invalshoek rond ‘genre’ is daarentegen beter een gespecificeerd analyseniveau. Dit gecombineerd met onze postmoderne analyse-assumptie doet ons de focus te leggen op de vraag hoe genrevermenging optreedt in dialoog, handeling en iconografie, drie genrecodes die we verbinden aan acht genres en die ons toelaten genrehybriditeit in *The Sopranos* te onderzoeken.<sup>48</sup> In de volgende hoofdstukken bespreken we de productieachtergrond, de gekozen episodes voor analyse, en de methode van de thematische genreanalyse.<sup>49</sup>

---

48 Cf. tabel 1 p. 43.

49 Hoofdstuk 4 pp. 35-41 (productieachtergrond) en hoofdstuk 1(deel2) pp. 44-47 (methodologie).

# HOOFDSTUK 4 PRODUCTIEACHTERGROND

## 1. “IT’S NOT TV. ...”

“... It’s HBO”. De slogan die Home Box Office 16 jaar geleden koos, weerspiegelt tot op vandaag de autoritaire status van de zender in het Amerikaanse televisielandschap (pp. 19-21). In hoofdstuk 2 beschreven we de industriële en media-culturele context van kabeltelevisie. We hadden hierbij speciale aandacht voor de relatie van kabelnetwerken met de postmoderne tendensen in televisieproductie.



Still 2

HBO distantieerde zich in 1972 als eerste Amerikaans kabelstation van de commerciële omroep televisie van ABC, CBS en NBC, de traditionele netwerken die later ook uitgedaagd zouden worden door het broadcastmodel van Fox Network en andere doelgroepgerichte diversiteits-tv.<sup>50</sup> In 1975 werd de zender pionier in satellietdistributie van kabeltelevisie. Dankzij

een reclameloois nichemodel met originele programmatie, een verademing voor de verzadigde en kapitaal-bewustere consument, kon HBO naast concurrent Showtime het publiek met een glimlach doen betalen voor hun aanbod (Edgerton, 2008, pp. 10-15).

De specifieke mix van sportevenementen, (tele)films, documentaires, originele series, muziekconcerten en stand-up comedyshows, gecombineerd met het doordachte financieringsmodel van betaaltelevisie won doorheen de jaren aan populariteit. Door dit succesvolle beleid werd HBO eind jaren 80 opgenomen in het mediaconcern AOL Time Warner (nu Time Warner), een voorbeeld van de synergie die vanaf 1980 ruimte kreeg door **deregulering** onder invloed van mondiale privatisering en commercialisering (Hilmes, 2003, pp. 13-14).<sup>51</sup>

Het succes van *premium channels* via de kabel dwong de grote netwerken hun beleid aan te passen, waardoor we vanaf de jaren 90 spreken van pluralistische *multichannel television* (Hilmes, 2003, pp.

---

<sup>50</sup> Cf. hoofdstuk 2, 1.4, pp. 19-21.

<sup>51</sup> Deze tendens doorbrak ook het PSB-model in Europa, hoewel de kaarten daar helemaal anders lagen. Openbare broadcasting werd initieel het best vervuld door een zo groot mogelijk bereik via antennetelevisie. Enkel in de dichtbevolkte gebieden, zoals Zwitserland en de Benelux, had kabeltelevisie succes. Toen door de privatisering golf meer onafhankelijke zenders een kabelverbinding aanboden, werd kabeltelevisie in het merendeel van de landen de belangrijkste omroep technologie om een mix van publieke en commerciële televisie aan te bieden (Hilmes, 2003, pp. 13-14).

13-14). Voor HBO betekent dit dat er, naast samenwerking met zusterbedrijf Cinemax en stijgende crossmedialiteit (telecom, HD-tv, etc...), verschillende afgeleide doelgroep-zenders zoals HBO 2, HBO Comedy, HBO Latino en HBO Family zouden opereren onder het kabelnetwerk. Betaaltelevisie profiteerde in deze periode van nog grotere winsten, waardoor het zijn netwerkmodel kon optimaliseren in functie van de globaliserende televisie-industrie. Naast programma's als *Tales from the Crypt* (1989-'96), *Dream On* (1990-'96) en *Mr Show with Bob and David* (1995-'98), kende HBO in haar expansieperiode vooral succes met het komische 'behind the scenes' van *The Larry Sanders Show* (1992-'98) (Edgerton, 2008, pp. 1-22).

Met *Oz* (1997-2003) werd het idee gelanceerd om gedurende drie kwartier tot een uur het publiek te binden aan een sterk drama in serievorm, een praktijk die concurrerende spelers in de industrie snel zouden overnemen. Toch kwam de erkenning voor HBO pas twee jaar later toen het met *The Sopranos* de standaard stelde voor kwaliteitsvol televisiedrama, sindsdien de corebusiness van het bedrijf die geleid heeft tot een standvastige profilering met reeksen als *Six Feet Under* (2001-'05), *The Wire* (2002-'08), en meer recentelijk *Game of Thrones* (2011-'12). Tot op vandaag wordt het netwerk door beroepsmensen en critici geprezen voor het non-censuur beleid, de flexibele houding ten opzichte van creativiteit en budgettering, en de vernieuwende, zelfgeproduceerde programmatie die de afstand met reguliere Amerikaanse en mondiale televisiestations steeds groter lijkt te maken (Creeber, 2002, pp. 124-134; Edgerton, 2011, pp. 7-17).

## 2. THE SOPRANOS

### 2.1 KRONIEK VAN EEN SITDOWN<sup>52</sup>

Producer, schrijver en regisseur David Chase wordt naar eigen zeggen weinig warm van zijn avonturen bij de CBS-serie *Northern Exposure* (1990-'95), en NBC-producties *I'll Fly Away* (1991-'93) en *The Rockford Files* (1995/1996). Het zijn eerder de co-geproduceerde *Almost Grown* (1988-'89) van CBS en zijn persoonlijke levenservaringen die voor hem een belangrijke thematische exploratiebron zullen worden voor *The Sopranos*, de nieuwe televisiereeks waarvan hij de absolute peetvader is.

Midden jaren 90 kwam Chase met het fictie-idee op de proppen van een middenkader-maffialid die problemen heeft met zijn moeder. Wanneer hij haar in een rusthuis plaatst, keert ze zich tegen hem en

---

52 ALAVI, S. & HANLEY, S. (regisseur, producent). (2008a). *Cut To The Chase: Alec Baldwin Interviews David Chase*. [Tv-Interview].

ALAVI, S. & HANLEY, S. (regisseur, producent). (2008b). *Anatomy Of The Mob: Alec Baldwin Interviews David Chase*. [Tv-Interview].

wordt ze cynischer dan ooit tevoren. Hij besluit in therapie te gaan en komt er tot het inzicht dat in feite zijn moeder de grootste bedreiging voor hem is binnen de maffia. Hij wil een laatste ‘gesprek’ met haar maar in het verpleeghuis blijkt ze al overleden.

Het verhaal had een film moeten worden maar werd door Chase’ eigen agenten on-hold gezet. Fox zag wel brood in het project, maar toen dezelfde dag nog HBO zich meldde zonder inperkende voorwaarden, was de keuze snel gemaakt. Chase begon met ingetogen ambitie aan de verfilming van zijn verhaal in serievorm en hoopte dat de reeks het één seizoen zou volhouden, zeker toen hij vernam dat *Analyze This*, een concept-gelijkaardig maar intrinsiek zeer afwijkend (genre, medium film vs. tv, etc...) project met Robert De Niro in de hoofdrol, klaar stond voor release. De eerste aflevering van *The Sopranos* werd uitgezonden in de VS op 10 januari 1999, tot zijn dolle geluk twee maanden vroeger dan de gevreesde film. Chase had veel moeite om zijn productionele sitdown tot een goed einde te brengen, de kans op liquidatie was soms hoger dan de hoop op projectontwikkeling, maar achteraf gezien sloot hij een droomdeal die televisiedrama een nieuwe weg deed inslaan (Lavery & Thompson, 2002, pp. 18-25; Newcomb, 2007, pp.561-578; Thorburn, 2008, pp. 61- 70).

## 2.2 TONY, CAST EN IMPACT<sup>53</sup>

Het verhaal van *The Sopranos* ontpint zich rond de perikelen in het gangstermilieu en de familie van New Jersey-maffiabaas Tony Soprano (James Gandolfini). Paniekaanvallen doen hem in therapie gaan bij een psychiater, Dr. Jennifer Melfi (Lorraine Bracco). Naast hoofdrollen voor zijn vrouw Carmela (Edie Falco) en twee kinderen Meadow (Jamie-Lynn Sigler) en Anthony Junior (Robert Iler), krijgen ook vooraanstaande leden van de DiMeo misdaadfamilie uit New Jersey en de Lupertazzi misdaadfamilie uit New York een prominente plaats in de reeks. De belangrijkste personages voor New Jersey zijn Tony’s driftige neef Christopher Moltisanti (Michael Imperioli), zijn oom Junior Soprano (Dominic Chianese), en zijn consiglieri Silvio Dante (Steve Van Zandt) en Paulie Gualtieri (Tony Sirico). De – tot ergernis van de Jerseybende – zelfverklaarde high-standing misdaadgroepering aan de andere kant van de Hudson River wordt vertegenwoordigd door de topcriminelen Carmine Lupertazzi (Tony Lip), Johnny Sacramoni (Vincent Curatola) en Phil Leotardo (Frank Vincent).

De thema’s zijn vaak controversieel, confronterend en herkenbaar, met oog voor geloofwaardigheid en detail geschetst dankzij de strikte casting en achtergrondkennis van het productieteam. Zo werd er voor het merendeel van de rollen geopteerd voor onbekende acteurs die als het ware ingebed zijn in

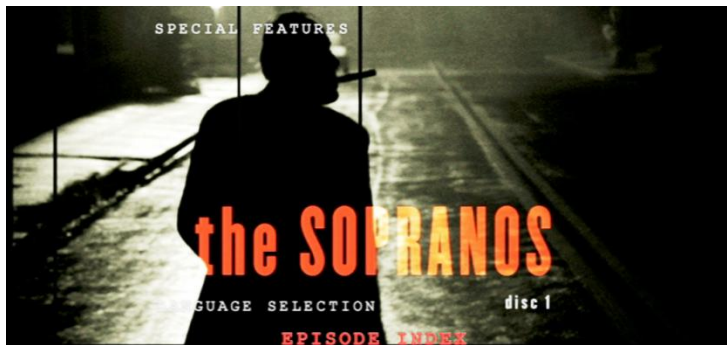
---

53 ALAVI, S. & HANLEY, S. (regisseur, producent). (2008a). *Cut To The Chase: Alec Baldwin Interviews David Chase*. [Tv-Interview].

ALAVI, S. & HANLEY, S. (regisseur, producent). (2008b). *Anatomy Of The Mob: Alec Baldwin Interviews David Chase*. [Tv-Interview].

HBO (2012a). *Inside The Sopranos*. Geraadpleegd op 30 maart 2012 op het World Wide Web: <http://www.hbo.com/#/the-sopranos/inside/index.html>

het misdaadmilieu, de setting, en de thema's in de filmwereld of zelfs in de realiteit. Dominic Chianese vertolkte zo al in 1974 Johnny Ola in *The Godfather: Part II* en Tony Sirico was in een donker verleden zelfs lid van de Colombo misdaadfamilie in New York.



Still 3

Als geruststelling werd Chase na enkele afleveringen in het eerste seizoen verteld dat de FBI bij het afluisteren van de echte maffia stootte op gesprekken tussen bendeleden waarbij ze het hadden over een aflevering van *The Sopranos* de avond voordien. Ze waren overtuigd dat er

een spion in hun kringen geïnfiltrerd was omdat de reeks te realistisch leek. Het ging om de DeCavalcante familie uit New Jersey, één van de kleinste en oudste maffiabendes van Amerika die later onder meer op basis van dit opnamebewijs nagenoeg volledig ontbonden zou worden (Smith, 2003). Het is dus duidelijk waar de makers van *The Sopranos* hun inspiratie haalden voor een treffende weergave van de fictionele DiMeo familie, of beter gezegd de Soprano familie. Desalniettemin oppert Chase nog steeds dat hij de maffiasfeer vooral gebruikte om verhalen te vertellen die iedereen aanbelangen. De geweldfaçade was noodzakelijk om de kijker op een diep en introspectief niveau te laten nadenken over universele sociale en maatschappelijke problemen.

Tussen januari 1999 en juni 2007 ontpopt *The Sopranos* zich tot canontelevisie door het verwachtingspatroon van de gangbare televisieserie helemaal door elkaar te schudden. Voor de eerste keer wordt de kijker geroerd met ambigue affecten voor personages, mensen waar men in realiteit weinig of niets mee te maken zou willen hebben.<sup>54</sup> Nederlandstalig publiek moest zoals gewoonlijk wachten op het Nederlandse NET 5 of later Nederland 3 (VARA). Uiteindelijk kwam er dankzij 2BE en Prime op 20 november 2000 ook een Vlaamse première. De reeks genoot vanaf de release meteen lof van kijkers en critici en is tot op vandaag het grootste commercieel succes ooit voor een Amerikaans kabelnetwerk. De acteerprestaties en het schrijf- en productiewerk resulteerden in een algemeen erkende *cinematic television style* die doorheen de jaren verzilverd werd met (o.a.) 21 Emmy Awards en 5 Golden Globes. Ondanks het feit dat *The Sopranos* op een betaalender verscheen en dus vanzelf minder bereik had dan een regulier netwerkstelsel, trok de reeks gemiddeld 3 tot 13 miljoen kijkers en overschaduwde het in de programmerings andere netwerkproducties (Levinson, 2002, pp. 26-31; Nochimson, 2011, pp. 23-40).

---

54 Cf. infra p. 39: algemene doorbraak voor narratieve televisie vanaf seizoen 1, episode 5: 'College'.

Sinds de eerste aflevering en vooral na de laatste in 2007 wierpen diverse academici en essayisten zich op een kritische interpretatie. Een illustratie uit één van de velen is de brede filosofie van Dana Polans *The Sopranos* (2009) dat een zicht geeft op de industrieel-culturele impact van de serie. De auteur onderschrijft hierin de postmoderne traditie die stelt dat een sluitende interpretatie van (een deelaspect van) de reeks niet mogelijk is vermits de productie beschouwd kan worden als een ‘postmoderne game’ die veel betekenisballonnetjes oplaait in de geesten van kijkers zonder met een finale duiding deze mysterieuze sfeer te willen doorbreken (Polan, 2009, p. 145). Onderzoekparadigma’s moeten daarom eerder rond het pluriforme stijlkarakter van de reeks werken dan aan over-interpretatie te doen (Polan, 2009, p. 97).

### 2.3 EPISODES<sup>55</sup>

*The Sopranos* telt 86 episodes in 6 seizoenen. Als onderzoeksobject voor deze scriptie kozen we hieruit 6 episodes, verschillend in seizoen.<sup>56</sup> Een aflevering duurt 45 tot 60 minuten, kent vaak een centrale, afgeronde verhaallijn maar heeft daarnaast ook een continu karakter.<sup>57</sup> Hieronder geven we een korte synopsis en verantwoording van onze keuzes. We leggen uit waarom ze passen in het opgestelde onderzoekmodel (tabel 1 p. 43) of anders gezegd waarom ze geschikt zijn voor de analyse van genrehybriditeit.

In de aflevering ‘College’ (seizoen 1, episode 5) gaat Tony met zijn dochter Meadow enkele dagen op scholenbezoek. Wanneer hij tijdens hun trip een oude ‘vriend’ herkent die getuigenbescherming van de FBI geniet, besluit hij komaf te maken met ‘s mans openstaande rekening. In de laatste scène vermoordt Tony de verrader op gruwelijke wijze.

Chris Albrecht, toenmalige ceo van HBO, vreesde bij het zien van de proefversie meteen dat het populairste televisiepersonage van de laatste 20 jaar gedoemd was om al na vijf afleveringen te mislukken. Chase was overtuigd van het omgekeerde. De verhaallijn rond Tony Soprano was voor hem op een punt van openbaring gekomen. Het werd tijd dat hij zijn intrinsieke persoonlijkheid als maffiabaas en de facto psychopaat liet zien. De serie zou volgens hem elke geloofwaardigheid verliezen moest het publiek om de tuin worden geleid met de liquidatie van de antagonist door één van Tony’s handlangers. Chase sloot een klein compromis in de montage maar drukte zijn beslissing toch door. HBO ging akkoord met het grote risico op een gedegouteerde publieksreactie. Het was daarmee de eerste keer in de geschiedenis van televisie dat een hoofdpersonage waarmee de kijker al enkele afleveringen sympathie had opgebouwd een daad verrichtte die bij diezelfde kijker in het normale leven aversie zou opwekken. Vanwege dit onconventionele, historische statement van de *bad guy* die

---

55 O’CONNOR, M. (2008). *The Sopranos Episode Guide*. New York: Home Box Office.

56 Cf. methodologie pp. 44-47.

57 Cf. flexi-narrative p. 32.



uiteindelijk toch geen publieke veroordeling te beurt valt, kiezen we deze aflevering als eerste onderzoeksobject.

**'From Where to Eternity'** (Seizoen 2, episode 9) kiezen we hoofdzakelijk vanuit het paradigma van het medisch drama. Christopher ligt na een schietpartij op intensive care in coma. De sociale relaties tussen de bendeleden en familie worden op de proef gesteld wanneer hij uiteindelijk ontwaakt. Hij heeft het licht gezien, een bijna dood-ervaring die hem ervan overtuigt dat hij naar de hel gaat als hij sterft. Tony en een capo nemen wraak op de daders van de aanslag. Paulie zoekt uit angst voor existentiële vragen een helderziende op en Dr. Melfi bespreekt in haar eigen gesprekstherapie haar dubieuze relatie met Tony. De episode heeft een uiteenlopende thematiek van levensvragen, verslaving, moraliteit in het gangstermilieu, en (liefdes)relaties.

Paulie en Christopher worden in **'Pine Barrens'** (seizoen 3, episode 11) op pad gestuurd om achterstallig geld op te halen bij Valery, een Russische handelspartner. De situatie loopt uit de hand en de twee besluiten het lichaam te dumpen in Pine Barrens, een afgelegen, besneeuwd gebied in South Jersey. Hun plan mislukt, ze verdwalen en moeten overleven in de koude wildernis. Het verdere verloop van de reeks komt slechts beperkt terug op deze verhaallijn, een verdere ontknoping komt er niet. De aflevering zou daarom irrelevant kunnen zijn maar vanwege de doordrongen ironie, in de vorm van sarcasme tot cynisme, is het opportuun ze vanuit het genreparadigma van de zwarte komedie te selecteren. Het thema ironie, referentie en moraliteit is hiermee verbonden.

Tijdens de gesprekstherapie van een depressieve Tony bij Dr. Melfi in **'The Strong, Silent Type'** (seizoen 4, episode 10) wordt duidelijk dat de ambivalentie van de Amerikaanse identiteit centraal staat. Hij bevindt zich in het oog van de storm door zijn verzwegen moord op Ralph Cifaretto, één van de eigen Jersey-bendeleden. Tony voelt het onbegrip van zijn naasten aan als een leegte die hij opvult met gevoelens voor Svetlana, de dienstster van zijn oom Junior. Daarnaast beleven Carmela en Furio hun onuitgesproken (wan)hoopliefde steeds vuriger. Uiteindelijk is het vooral de heroïneverslaving van Christopher die de doos van Pandora doet opengaan onder de familieleden. We kiezen deze episode dus om haar sterke verbondenheid met de thema's levenskeuze, (wan)hoop en gezondheid/verslaving.

De titel van **'Unidentified Black Males'** (Seizoen 5, episode 9) wordt doorheen de aflevering een metafoor voor de belangrijkste oorzaak van Tony's paniekaanvallen en hechtingsproblemen. De episode vertrekt vanuit een benarde situatie. Door een zwaar verleden heeft Tony diepe schuldgevoelens tegenover zijn neef Tony Blundetto. Hij moet steeds verdergaan om hem te beschermen tegen represailles van New Yorkse bendeleden. Toch biecht Tony zijn donkere

geschiedenis op aan Dr. Melfi. De centrale hechtingsthematiek hierin verweeft zich met twee nevenvertellingen. Carmela krijgt enerzijds haar scheiding niet doorgevoerd omdat geen enkele advocaat bereid is mee te stappen in een proces tegen haar man. Anderzijds wordt Meadow door haar vriendje Finn geconfronteerd met de ware aard van haar familiale entourage. Na een hevige ruzie besluiten ze zich te verloven. We kiezen deze episode omwille van hechting als centraal thema. Het staat in verbinding met (wan)hoop (Carmela), en adolescentie en levenskeuzes (Meadow en Finn).

**‘The Second Coming’** (Seizoen 6 (deel 2), episode 7) is ons laatste onderzoeksobject, gebaseerd op het feit dat de adolescentieperiode van Tony’s zoon Anthony Junior besproken wordt. De titel refereert aan de Ierse dichter William Butler Yeats, die in 1919 met het gedicht in christelijke herrijzenistermen de naoorlogse samenleving fileerde. Anthony wordt depressief van de moderne samenleving waarin hij ronddwaalt, verdiept zich in het gedicht en onderneemt een zelfmoordpoging in het zwembad. Meadow wordt lastiggevallen door een obscure New Yorkse gangster. Tony neemt bloedig wraak en blaast zo al zijn zakenrelaties roekeloos op. In therapie vraagt hij zich af waar hij tekort schoot in de opvoeding van zijn zoon en vertelt hij Dr. Melfi over zijn vreemde hallucinaties onder invloed van peyote-drugs. Dr. Melfi wordt door haar collega-psychiater erop attent gemaakt dat uit nieuw onderzoek blijkt dat sociopaten geen baat hebben bij therapie, integendeel zelfs. De synopsis maakt duidelijk dat er verschillende aspecten van Anthony Juniors adolescentie naar voren treden: zijn opvoeding en educatie, en voornamelijk de reacties van familieleden en kennissen na zijn mislukte zelfmoordpoging en zijn opname in de psychiatrie. Veel thema’s (adolescentie/opvoeding, moraliteit, (wan)hoop en hechting) vinden we terug in ons onderzoekschema (tabel 1), wat deze aflevering geschikt maakt voor analyse.

# DEEL 2 EMPIRIE

---

## HOOFDSTUK 1 ONDERZOEKONTWERP

### 1. PROBLEEMSTELLING

Amerikaanse televisiefictie is moeilijk vatbaar geworden genrekwalificatie. Producenten hebben sinds de eeuwwisseling alsmaar meer ingezien dat het medium grote mogelijkheden biedt voor de uitbouw van een narratief complex, thematisch uiteenlopend, en genrehybride filmisch verhaal. Voor een diepgaand begrip van een televisieserie is het een must geworden om de productie te plaatsen in een historische (media)culturele context, waarbij het postmodernisme en de relatie van deze creatieve stroming met televisie en genres centraal staat.

Dit onderzoek gaat na hoe genrehybriditeit in *The Sopranos* zich uit via dialoog, handeling en iconografie. Ons doel is om vanuit het theoretiekader van postmoderne televisie en genrehybriditeit toe te werken naar een omschrijving van de manier waarop acht vooropgestelde genres zich manifesteren in deze genrecodes. We vertrekken hiervoor vanuit een literatuurstudie rond postmoderne televisie, focussen verder op de concepten genres en hybridisering, en toetsen tot slot ons thematisch onderzoeksinstrument via een genreanalyse aan de reeks.

### 2. ONDERZOEKSCHEMA

Het **thematisch onderzoeksinstrument** (tabel 1 infra) bevat in eerste instantie (film- en televisie)genres die vermoedelijk het meest in de reeks terug te vinden zijn. Omdat volgens de postmoderne genretraditie centrale thematieken het best tot uiting komen via het poststructuralisme<sup>58</sup>, hanteren we binaire opposities die zowel de ambivalente structuur van genres als hun relatie tot de cultuurstroming weerspiegelen. Elk genre is zo verbonden aan manifest terugkerende thematische contradicties, gebaseerd op zelf-geïntegreerde **genrerasters** uit de interactiecolleges van de cursus film- en televisieanalyse (cf. **bijlage 1**). Deze vooropgestelde schema's zijn geen genremodellen maar geven een zicht op de theoretische positie van vier genre-elementen die in dit werkstuk gebruikt worden (thema's, handelingen, dialoog en iconografie). We bekomen zo een schema dat zeven analysethema's aan genres verbindt, de interactie met de postmodernismestroming toont en aldus kan fungeren als terugvalbasis tijdens ons onderzoek:

---

58 Cf. 2.2.3 pp. 26-27.

Tabel 1 Onderzoeksinstrument

GENRE		THEMA'S ALS GENRECODE: AMBIVALENTIE		ANALYSETHEMA NAAR GENRE			
misdad	gangsterfilm	<b>GENREHYBRIDITEIT</b>	bendes geweld en agressie	samenlevingsinstituten zeden en gebruiken	⇒ MORALITEIT	POSTMODERN METATHEMA	
	maffiafilm (subgenre)						
politiserie	rise georganiseerde misdaad		fall autoriteiten	rijckdom modaliteit			⇒ IRONIE / REFERENTIE
komedie	zwarte komedie		relativering issues maatschappelijke persiflage	menselijk lijden chaos			⇒ HECHTING
drama	familie (melo)drama		nucleair gezin, middenklasse vaste sociale structuur	ontvoogding sociale instituten herdefiniëring gender, sekse en klasse			⇒ GEZONDHEID / VERSLAVING
	medisch drama		liefde opvoeding en onderwijs	gezinscrisis overspel, scheiding			⇒ ADOLESCENTIE / OPVOEDING
coming-of-age-film	opgroeiproces identiteit jeugd	wanhoop randomness volwassen	beproeving sociale relaties	⇒ LEVENSKEUZE			
drugsfilm	subculturen en illegale drugs verslaving	autoriteiten conservatieve samenleving	paranoia, geweld, corruptie, angst, vervreemding	⇒ (WAN)HOOP			
film (neo-)noir	morele introspectie identiteit en zelfwaardering	persoonsdestructie					

### 3. METHODOLOGIE

Dit onderzoek is een **kwalitatieve tekstuele filmanalyse** en richt zich op het genrehybride beeldaspect dat ontstaat door handeling, dialoog en iconografie. Ons onderzoeksdoel is te beschrijven hoe we acht verschillende (film- en televisie)genres via deze codes kunnen herkennen in *The Sopranos*. Omdat het onvermijdelijk een interpretatieve marge heeft, moet onze eerste betrachting zijn de opgestelde theorie op de meest effectieve manier te toetsen.

Dit gebeurt door een genreanalyse binnen zes analysethema's, voorafgegaan door twee voorbereidende analyses: een sequentieanalyse en een thematische analyse. De thematische analyse vormt de eerste werkrichting: een beschrijving van de manier waarop de thema's zich manifesteren via de genrecodes (cf. bijlage 3). Een tweede werkrichting die kruist met onze hybridiseringstheorie (pp. 32-34) en aldus de analyseresultaten van dit onderzoek bevat, is de genreanalyse die deze beschrijvingen tracht te koppelen aan vooronderstelde genrerasters (cf. bijlage 1).

Voor Van Kempen (1995, p. 86) bestaat een filmische tekst uit vier kernen: verhaalmiddelen, buiten-filmische context, het kijkersperspectief, en de cinematografische middelen. Vermits een genre in relatie staat tot het volledige filmische betekenisproces van deze kernen, is het onmogelijk en bovendien niet toepasselijk een allesomvattende analyse te maken van elk genre dat opduikt in de reeks. Hoofdstuk 3 (pp. 29-34) van deze scriptie verklaart zo hoe we 'genrehybriditeit' als betekenisbegrip in relatie tot ons onderzoek beschouwen.

Een genredefinitie van *The Sopranos* opstellen zou dus zinloos zijn omdat de literatuur eensgezind is over de pluriformiteit van de reeks. Als we dan toch een naam willen geven aan onze assumptie van hybriditeit, verwijzen we naar Newcomb (2007, pp. 561-567) die de fictieserie omschrijft als een "familie(melo)drama met multi-gelaagde crimedrama-thematiek". Hieronder geven we naast een verduidelijking van de methodologie, een kritische verantwoording van het opgestelde analysemodel die aantoont waarom het voor onze case study opportuun is de gekozen methodes te gebruiken.

#### 3.1 VOORBEREIDENDE ANALYSES

Aan de hand van een **sequentieanalyse** (cf. **bijlage 2**) delen we zes episodes, verschillend in seizoen, op in betekenisvolle, afgeronde filmeenheden die in functie van het analysedoel worden afgebakend (Van Kempen, 1995, p. 131). Elke sequentie krijgt een label met nummer, filmtijd (screentijd), tijd (ochtend, dag, avond, nacht) en ruimte, en plot. We houden de screentijd van sequenties zo kort mogelijk om tijdens de thematische analyse nauwkeuriger een thema te kunnen opsporen in één van de

drie genrecodes. We selecteerden zes onderzoeksobjecten in functie van de afgeleide thema's uit ons onderzoekschema.<sup>59</sup>

- Seizoen 1, episode 5: 'College'
- Seizoen 2, episode 9: 'From Where to Eternity'
- Seizoen 3, episode 11: 'Pine Barrens'
- Seizoen 4, episode 10: 'The Strong, Silent Type'
- Seizoen 5, episode 9: 'Unidentified Black Males'
- Seizoen 6 (deel 2), episode 7: 'The Second Coming'

Een aantal van de bekomen analyse-eenheden ondergaat vervolgens een **thematische analyse** (cf. **bijlage 3**). We kiezen sequenties die met een handeling, dialoog of iconografisch gegeven een explicietere mengeling in thematiek naar voren schuiven, en die aldus waardevol zijn voor een beschrijving van genrehybriditeit. Sequenties waarin meerdere thema's voorkomen zullen dus de voorkeur krijgen op sequenties die voornamelijk rond één thema werken, net omdat het opportuun is om te beschrijven hoe de mixage aan thema's zich manifesteert in genrecodes. We passen systematisch de zeven thema's toe uit ons onderzoeksinstrument (tabel 1 p. 43) en vermelden welke genrecode (iconografie, handeling en dialoog) centraal staat. Handeling en dialoog zullen het meest voorkomen omdat ze ons het best leiden naar een analyse van de manier waarop de acht genres zich in *The Sopranos* uitdrukken (cf. infra). In de laatste kolom beschrijven we hoe de thema's zich uiten via deze genrecode (cf. onderzoeksvragen tabel 2 p. 47).

### 3.2 GENREANALYSE

De genreanalyse bevindt zich in de hoofdcampus van de scriptie (pp. 48-58) en is opgedeeld volgens de zes centrale thema's omdat het zich baseert op de thematische analysebeschrijvingen (bijlage 3). De postmoderne metathema's moraliteit en ironie/referentie nemen we samen omdat ze het meest interageren met andere thema's en onderling sterk interdependent zijn.<sup>60</sup> Naast dit samengestelde postmoderne metathema zijn er vijf andere analysethema's: hechting, gezondheid/verslaving, adolescentie/opvoeding, levenskeuze en (wan)hoop.<sup>61</sup>

De genreanalyse verwijst naar thematisch geanalyseerde sequenties (bijv. 1-5-14: seizoen 1, episode 5, sequentie 14) die we verder uitdiepen in relatie met de vooropgestelde genrerasters (bijlage 1). We kunnen zo beschrijven wanneer er in handeling, dialoog of iconografie een bepaald genre naar voren treedt, en op welke manier dit gebeurt. Voor een globaler overzicht hanteren we het onderzoeksinstrument.

---

<sup>59</sup> Voor een motivering van de gekozen episodes i.f.v. het onderzoek zie hoofdstuk 4, 2.3 pp. 39-41.

<sup>60</sup> Cf. kenmerken postmoderne televisie 2.2.1 pp. 24-25 (intertekstualiteit) en 2.2.3 p. 26 (ambivalentie: moraliteit en ironie).

<sup>61</sup> Om betekenisverwarring te vermijden bevat bijlage 3 een begripsbepaling van deze thema's (cf. bijlage 3 p. 17).

De analyseklemtoon ligt op de **handelingen en dialoog** omdat het merendeel van de genres (politieserie, zwarte komedie, familiedrama, medisch drama, coming of age film, en drugsfilm) narratief van aard is en er dus in deze verhaalmiddelen veel betekenissen gevonden kunnen worden (Van Kempen, 1995, p. 86). Het lijkt ons bovendien evident om voor deze twee elementen te kiezen, omdat *The Sopranos* een serie is die bekend staat om haar snedige dialogen en expliciete handelingen. Voor de film (neo-)noir en de gangsterfilm (sub: maffiafilm) verleggen we de focus even naar de iconografie omdat het genres zijn die doorgaans een visueel karakter hebben door de bundeling van cinematografische elementen (Van Kempen, 1995, pp. 81-83). **Iconografie** is een onderdeel van de mise-en-scène, de ante-filmische (dat wat we in beeld zien en voor de camera staat) symbiose van het a-filmische (non-fictionele in beeld) en het pro-filmische (dat wat in scène is gezet) (Vandenbunder, 1965).<sup>62</sup> De iconografie kan sterk uiteenlopen van voorwerpen en geluiden, over ruimtes, tot personages, of andere filmelementen die een betekenis uitdragen door hun terugkerend (binnen één of meerdere episodes) of intertekstueel karakter dat associaties oproept met een bepaalde stijl of genre (Grant, 2007, pp. 11-12; Lacey, 2000, pp. 137-138; Van Kempen, 1995, p. 82). Belangrijk is dat ook handelingen en dialoog iconografisch kunnen zijn, een extra reden waarom we ons voornamelijk richten op deze genrecodes. Op de volgende pagina geven we de onderzoeksvragen die de leidraad zijn voor zowel de thematische analyse als de hoofdanalyse naar genrehybriditeit.

---

<sup>62</sup> Er is discussie over de vraag of de mise-en-scène voornamelijk ontstaat door het voor-filmische (decors, locaties, licht, geluid, voorwerpen, etc...) en aldus los staat van het filmen als praktijk (mise-en-cadre). Peters (2003, p. 179) steunt voorgaande stelling, terwijl anderen zoals Van Kempen (1995, p. 82) de beeldcompositie en cinematografie (als bundeling van beeld en geluid) een belangrijke rol toeschrijven.

**Tabel 2 Onderzoeksvragen (geïntegreerd: Van Kempen, 1995, pp. 86-87 en p. 132)**

<b>Thematische analyse met genrecodes (bijlage 3)</b>	
Hoe komt het thema tot uiting in <b>handelingen</b> ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>⇒ <b>Wat doen de personages?</b></li> <li>⇒ <b>Hoe doen ze het?</b></li> <li>- Opmerkelijk gedrag: verplaatsing, houding, lichaamstaal,...</li> <li>- Gebeurtenissen</li> </ul>
Hoe komt het thema tot uiting in <b>dialog</b> ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>⇒ <b>Wat zijn de kenmerken van de gesproken tekst?</b></li> <li>- Spreekstijl, woordkeuze of taalgebruik.</li> <li>⇒ <b>Becommentarieert de dialoog iets specifiek in relatie tot het thema?</b></li> <li>- Handelingen, emoties, gebeurtenissen of relaties tussen personages.</li> <li>⇒ <b>Wat betekenen de expliciete stiltes?</b></li> </ul>
Hoe komt het thema tot uiting in <b>iconografie</b> ?	<ul style="list-style-type: none"> <li>⇒ <b>Voorwerpen, ruimtes, personages, geluiden, ...</b></li> <li>⇒ <b>Zijn er handelingen of dialogen die zich als icoon opwerpen</b> (zowel binnen de tekst als in vergelijking met andere teksten)?</li> </ul>

### **Analyse genrehybriditeit (pp. 48-58)**

Clustering en uitdieping van thematische sequentiebeschrijving. We koppelen ze aan onze vooropgestelde theoretische genre-elementen (bijlage 1). Extra verwijzingen naar postmoderne genre/televisietheorie (deel 1) en onderzoeksinstrument (tabel 1).

<p><b>Aan welk genre kunnen we een thematische sequentiebeschrijving koppelen?</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>⇒ <b>Clustering per thema en uitdieping thematische sequentiebeschrijvingen</b></li> <li>- Handeling/dialog</li> <li>Politieserie, zwarte komedie, familie(melo)drama, medisch drama, coming-of-age-film, drugsfilm</li> <li>- Iconografie</li> <li>film noir, gangsterfilm (sub: maffiafilm)</li> </ul>
<p><b>Hoe verhoudt de genrevermenging binnen het postmodern metathema (moraliteit en ironie/referentie) zich tot onze theorie van postmoderne televisie?</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>⇒ <b>Komen er bepaalde thema's van het postmodernisme uitdrukkelijk naar voren? (einde der tijden, dood van het individu, de uitgebluste betekenis, vervaagde grenzen, ...)?</b></li> <li>⇒ <b>Besluit: recapitulatie resultaten en andere bedenkingen bij de hybriditeit als postmodern kenmerk.</b></li> </ul>



# HOOFDSTUK 2 ANALYSERESULTATEN

## 1. HECHTING

Voor we ingaan op het genrematige mengpatroon van dit eerste thema, situeren we het kort in de reeks omwille van de grote klemtoon die erop wordt gelegd. Het thema hechting of de duurzame affectieve relatie tussen kinderen en hun opvoeder(s) is vooraleerst een rode draad in de gesprekstherapie van Tony bij Dr. Melfi. Er wordt uitvoerig ingegaan op zijn depressie, paniekaanvallen, agressie in interpersoonlijke en familiale situaties, en andere interne en externe gedragsproblemen ten gevolge van de onveilige gehechtheidsrelatie die hij tijdens zijn jeugd met zijn ouders opbouwde. Net zoals Tony was ook zijn vader lid van de DiMeo misdaadfamilie. Hij stierf echter op jonge leeftijd en komt narratief enkel in flashbacks voor. Een deel van de relatie die Tony met zijn ouders had, wordt dus via deze weg uitgelegd. In het eerste en tweede seizoen komt zijn moeder Livia aan bod, een verbitterde vrouw die de grootste bron van Tony's pathologisch gedrag belichaamt. Ze sterft wanneer hij haar in een rusthuis plaatst, maar blijft in het verdere verloop van de reeks een iconisch referent aan zijn hechtingsprobleem, ontstaan door negatieve opvoedingsfactoren zoals gezinsgeweld, gebrek aan opvoedingsstructuur in de vorm van ondersteuning en empathie, en andere storingselementen. Tony's psychopathische gedrag zal hierdoor zeer ambivalent worden; van agressief, dissociatief, onverschillig en immoreel, tot angstig en onzeker.

Hechting als onderdeel van psychosociale problematiek wordt het meest behandeld in het familie(melo)drama (bijlage 1 p. 2). Met een emotionele klemtoon in de dialogen, de belangrijke rol die gesprekstherapieën vervullen in de reeks, en een diepe ambivalentie in gestoorde handelingen die zowel Tony als andere personages vertonen, wordt er duidelijk ingespeeld op deze twee genre-codes. In 5-9-22 komt Tony met zijn psychiater Dr. Melfi tot een openbaring die zijn paniekaanvallen deels verklaart. Samen graven ze diep in zijn verleden waarbij hij zowel defensieve, gesloten reacties geeft (niet of deels antwoorden op haar vragen, stiltes laten vallen, liegen, etc...) als extreme emoties vertoont. Dit laatste gaat van woede, omdat Dr. Melfi hem nog niet 'genezen' heeft, over diepe dramatiek in de vorm van een gebroken stem, tot een paniekaanval op het moment zelf. De gespreksdynamiek bouwt zich gestaag op en ondersteunt volledig het dramatische element in de dialoog. Tony geeft een kijk in zijn hele persoonlijkheid door haar toe te vertrouwen dat hij in een ver verleden zijn eerste paniekaanval kreeg na een zoveelste ruzie met zijn moeder net op de dag dat hij met zijn neef Tony Blundetto een overval had moeten plegen. Hij miste de afspraak en zijn neefje werd opgepakt en vloog voor lange tijd de cel in.

Om zijn schuldgevoel te compenseren (5-9-15), maar meer nog om de gebroken relatie met zijn moeder te verdrücken, vertoont Tony een reactieve stoornis die zich enerzijds uit in gewelddadig gedrag. Zo worden banale situaties in 5-9-2 en 5-9-13 plots geïnjecteerd door roekeloze agressie met implicaties voor hem en zijn naaste omgeving. Anderzijds is hij door de geschiedenis (cf. supra) opgezaald met de angst dat hem of zijn familie iets vreselijks zou overkomen. Tony's dierenliefde belichaamt deze onzekerheid, van weerkerende iconen als eenden (1-5-20 en 4-10-7) tot racepaarden (4-10-15). Men maakt hierbij van de gelegenheid gebruik om hem nauwkeuriger voor te stellen als sociopaat, iemand zonder een volwassen normatief verantwoordelijkheidsgevoel ten opzichte van zijn familie en vrienden, laat staan met empathie voor gewone mensen. Hij gebruikt daarentegen enkel excessief geweld om (Italiaanse) tradities en familiale situaties te controleren en kent meer emotionele binding met dieren dan met mensen. Zoals bij het familiedrama is er dus variatie in handelingen of ambivalentie in het personagegedrag die het onderwerp, hier de emotionele (gezins- of persoonlijke)crisis, ondersteunt.

In lijn met het genereraster van het familie(melo)drama ligt er binnen de hechtingsthematiek ook een focus op vrouwen, met issues als gender, seksualiteit, werk en emancipatie. Carmela heeft in 2-9-23 de ziekelijke neiging zich te blijven binden aan een gangster als haar man. Hoewel ze hem steeds van het tegendeel verwijt, hanteert ze hiervoor zelf duidelijke immorele motieven: ze manipuleert, chanteert en projecteert de problemen die ze kent in de opvoeding van haar kinderen blindelings op andere mensen, en bij voorkeur op Tony.

We komen zo bij de relatie van het thema met de coming-of-age-film (bijlage 1 p. 3). Anthony Junior doorworstelt in 6-7-19 een zware depressie en moet bij Dr. Vogel enkele therapie sessies met zijn ouders volgen. Hij brengt zijn gestorven oma ter sprake waardoor Tony het cynisme en de onverschilligheid die hij ondervond in de relatie met zijn moeder gereflecteerd ziet in zijn bloedeigen zoon. Hij geeft zijn vrouw de schuld van Anthony's zwakke persoonlijkheid. Ze heeft hem in de opvoeding steeds vertroeteld en nooit zoals in zijn eigen jeugd een grens laten voelen (6-7-14). Een hele ommezwaai in zijn redenering, wetende dat in 2-9-19 Anthony als puber nog moest opboksen tegen de beledigende escapades van zijn vader waarbij hij zijn eerste gedachten kon formuleren omtrent zijn relatie met hem.

Ook zijn dochter Meadow kent relationele problemen. Ze zag weliswaar geen geweld in haar jeugd, maar in 5-9-20 wordt duidelijk dat haar scheefgetrokken luxe opvoeding ontbrak aan een evenwichtig vaderfiguur. Zoals in de traditie van dit dialooggenre hebben de conversaties met haar vriendje Finn veel emotionele crisismomenten, waarbij ze neurotisch handelt en ze in tunnelvisie blijft ruziën over een centraal onderwerp, in dit geval Finn die zogezegd bij haar wil weggaan.

In 4-10-21 krijgt Christopher, het heroïneverslaafde neefje van Tony, in een ‘groeps gesprek’ de wind van voren van zijn familie. Door de inclusie in de criminele wereld is Tony verplicht hem op deze manier te laten behandelen, maar familiale gehechtheidsrelaties blijken toch geen waterdichte methode om verslavingsproblemen tegen te gaan. We krijgen hier binnen hechting te maken met elementen in het genre van de drugsfilm (bijlage 1 pp. 3-4) en de zwarte komedie (bijlage 1 p. 2). De ironie ligt er vingerdik op wanneer de groepstherapie compleet mislukt en Christopher uiteindelijk door de eigen familieleden het ziekenhuis wordt ingeslagen. Daarnaast vertonen de dialoog en handelingen een overeenkomst met de drugsfilm wanneer Christopher zijn probleem ontkent en uiteindelijk in een dovemansgesprek verzeild geraakt van traditionele waarden en normen tegenover zijn zozegde verslaafde gedrag. Hij spreekt op een impulsief driftige manier de persoonlijke aanvallen tegen en scheldt grofweg zijn moeder uit waardoor hij met enkele familieleden op de vuist gaat, nota bene medegangsters die zozegd moeten terugvallen op ‘verantwoordelijkheid’, ‘eigenwaarde’ en ‘emotioneel mededogen’.

## 2. GEZONDHEID/VERSLAVING

Verslaving en gezondheidsissues met betrekking tot verscheidene deze dwangmatige verlangens vertonen interactie met verschillende genres. In de drugsfilm (bijlage 1 pp. 3-4) handelen verslaafde personages vaak impulsief wanneer ze dreigen betrappt te worden. Enerzijds gaan ze voorzichtig en beredeneerd te werk, anderzijds schuwen ze geen geweld wanneer de druk vanuit hun omgeving (vrienden, familie, overheid, etc...) te groot wordt. In 4-10-12 laat de heroïneverslaafde Christopher de tweede optie zien. Hij slaat zijn vriendin neer en gaat aan de haal met haar geld nadat ze hem voorstelt te rehabiliteren. Wat later last de familie een groepssessie in om hem te confronteren met hun ervaringen over zijn verslaving (4-10-21). In bovenstaande alinea toonden we al de genrevermenging die deze sequentie heeft vanuit het hechtingsthema. Christopher ziet er marginaal en afgeleefd uit en toont in het begin nog heel wat verslaafde handelingen zoals roken om zijn ontwenninggedrag te verbergen. Naarmate het gesprek vordert wordt hij steeds agressiever, weliswaar door toedoen van zijn collega-gangsters die hem blind beschuldigen.

De *mobster talk* die ze in bovenstaand geval hanteren is eigen aan het gangstergenre, maar krijgt een hybride karakter wanneer het gepaard gaat met het gegeven van een halsoverkop in elkaar geknutselde hulpverleningspoging. De verslaving draait uit op een crisis binnen de familie. De conversatie wordt uiterst grimmig wanneer zoals in het genre familiedrama (bijlage 1 p. 2) een ‘progressieve handeling’ frontaal botst met non-conformisme. Het progressieve zit hem ironisch genoeg in de misdaadfamilie die een probleem intern aanpakt, iets wat dixit Tony Soprano traditioneel opgelost zou worden met een “*intervention right through the back of the head*”. Naar zwarte komedienormen (bijlage 1 p. 2) kan dit dus best beschouwd worden als een taboe binnen het criminele milieu. Verslaving is een issue dat elk

van hen aanbelangt, maar waarover ze niet constructief met elkaar kunnen praten, zoals ook Tony's oom Junior in 4-10-15 bewijst. De totale chaos die ontstaat en het antgedrag van Christopher in 4-10-21 maken de hele vertoning pijnlijk confronterend voor de maffiaorganisatie.

De sfeer van de gangster- en maffiasaga's (bijlage 1 p. 1) komt afgetekend bovendrijven wanneer we ons richten op iconografische elementen. In 3-11-5 maken we zo kennis met Valery als Russisch drankverslaafde zakenpartner van de Sopranobende. Hij is hen geld schuldig en zit al van vroeg in de ochtend aan de whisky. Hij rookt een sigaret vanuit de mondhoek, praat met een guur accent en slaat uiteindelijk een fles alcohol in duizend stukken kapot op het hoofd van Paulie.

In 6-7-21 heeft de iconografische voorstelling van Tony die vertelt over zijn ervaring met peyote-hallucinogenen betrekking op de film (neo-)noir. Hij is nog steeds depressief, en veel van zijn mimiek wordt gecamoufleerd en/of getemperd door een sinister contrast tussen licht en donker dat lijkt afgestemd op zijn kostumering (cf. supra still 1 p. I). De dialoog slentert traag en onzeker voort in de bedrukte sfeer en draait uit op een cynische patstelling wanneer voor Dr. Melfi duidelijk wordt dat haar patiënt helemaal geen besef heeft van de toepasselijkheid van zijn waanvoorstelling op zijn eigen persoon.

### **3. ADOLESCENTIE/OPVOEDING**

Adolescenten en opvoedingsperikelen zijn onafscheidelijk. De verhouding heeft hoofdzakelijk te maken met de levensingesteldheid en het groeiproces van jongeren, en de rol die ouders/opvoeders hierin vervullen. Het thema treedt enkel op in de genrecodes handeling en dialoog, en bevat elementen van de coming-of-age-film (bijlage 1 p. 3), het familiedrama (bijlage 1 p. 2) en de gangsterfilm (bijlage 1 p. 1). Laatstgenoemd genre komt minder aan bod omdat er dus geen iconografische vergelijking met het generaster mogelijk is. Omwille van deze uitzondering vinden we het opportuun hier te bespreken hoe sequentiebeschrijvingen in dialoog interageren met het gangstergenre.

Aan de basis van de hybriditeit die het thema kent in deze twee genrecodes, ligt de rol van Tony die als maffiabaas probeert te balanceren tussen het criminele werk en zijn gezinssituatie. De psychische ontwikkelingscontext van zijn zoon Anthony Junior wordt geïllustreerd in 3-11-9. Hij kijkt versuft naar hersenloze muziekreclame op televisie of gaapt beter gezegd naar het scherm, verdoofd door de commercialisering en de excessieve rijkdom waarin hij zich op jeugdige leeftijd bevindt. Zijn moeder loopt hem blindelings voorbij en Tony begint een scheldtirade aan de telefoon tegen zijn capo Paulie die een opdracht heeft verknoeid en nog steeds in nesten zit. Het gesprek verloopt in grof gebekte codetaal, een traditie in het maffiagenre. Door het voorval bevindt Tony zich in een crisis en handelt hij zoals in het familiedrama impulsief om zijn eigen standpunt duidelijk te maken en om erger te voorkomen. Anthony aanhoort het korte gesprek op de achtergrond terwijl hij doet alsof hij televisie kijkt.

Bovenstaand voorbeeld is één van de grondredenen voor zijn depressie in 6-7-5. Zoals in de coming-of-age-film geeft hij eerst zijn familie de schuld, met name zijn ouders die hem overladen hebben met luxe en nooit op de juiste momenten klaar stonden om zich te bekommeren over zijn normale jongensproblemen. Nadien helt zijn kritiek over naar de verzuurde maatschappij waarin hij leeft, het kapitalisme en andere negatieve samenlevingsfeiten die hij oppikt uit de media. Hij vormt zich een zwart wereldbeeld en zondert zich af van educatie, vrienden en andere mogelijk stimulerende omgevingsfactoren. Wanneer zijn ouders hem vragen om mee te eten gaat hij frontaal in de aanval. Hij steekt een kritisch verhaal af tegen de vleesindustrie en schuift hen een verantwoordelijkheidsgevoel in de schoenen. Anthony's negatieve cyclus drijft hem in 6-7-10 tot een zelfmoordpoging. De tragedie escaleert wanneer zijn vader hem redt. Het ingebeelde nucleaire gezin van de Soprano's versplintert en Tony geeft in een therapie sessie Carmela de schuld (6-7-14).

Naast de zware dramatiek die deze codebeschrijvingen uit de drie genoemde genres veroorzaken, merken we in dialoog en handeling ook andere hybridiseringstendensen op. Sequenties 1-5-1, 1-5-5 en 1-5-15 schetsen zo de ambigue relatie van Tony met zijn dochter Meadow. Hij tracht haar een inkijk te geven in zijn ietwat speciale werksituatie en schippert in (familiaal)dramatische handelingen tussen gesloten en open reacties om zijn rolpatroon als vader voor haar te verduidelijken. De dialogen tussen de twee kennen zoals in het familiedrama veel variatie, van ruziënd tot begripvol en introspectief. Meadow gaat met hem op scholenbezoek en staat dus voor een belangrijke moment in haar jonge leven. Zoals in de handelingencode van de coming-of-age-film maakt ze via conflict kennis met het begrip verantwoordelijkheid. Ze leert wat het kan betekenen voor haar eigen identiteit maar ziet naderhand ook in welke connotatie haar vader eraan geeft. Verder wordt ze voor de eerste keer dronken en biecht ze in een intieme dialoog haar occasionele speedgebruik op. Het groeiproces wordt in deze onderzochte sequenties dus duidelijk ingezet.

In 3-11-9 gaat haar volwassenwording een stapje verder wanneer ze, misschien wel dankzij de bovenstaande ervaring met Tony, haar grote liefde Jackie Junior betrapt op bedrog. Ze handelt hierbij autonoom en vastberaden, iets wat ze in 5-9-20 niet tolereert van haar nieuwe vriendje Finn wanneer die zijn koffers pakt uit angst voor één van haar malafide nonkels. De conversatie richt zich op de belangrijke beslissingen die de twee moeten maken in hun jonge leven (cf. infra levenskeuze) en is in handeling en dialoog een mengvorm van het familiedrama en de coming-of-age-film vermits het elementen bevat van crisis, agitatie, rust, aversie, ontwijking en liefde.

Finn en Meadow maken progressie in hun relatie maar wanneer Finn in 5-9-2 de opgebouwde maturiteit wil tonen aan zijn schoonvader door een etentje te betalen, veegt Tony hem de mantel uit. De voorkomende toon die hij in het begin van hun tafelgesprek had, transformeert tot een agressieve uithaal. Zijn mimiek en gebaren ondersteunen zoals in het gangstergenre de intimidatie. Tony legt een

psychopathische ambivalentie in de opvoeding ter bescherming van (crimineel-)Italiaanse tradities maar ten koste van een evenwichtige ontwikkeling van zijn kinderen.

#### **4. LEVENSKEUZE**

Analoog met de hybridisering van het adolescentiethema met het familiedrama (bijlage 1 p. 2) en de coming-of-age-film (bijlage 1 p. 3) zien we dat ook het levenskeuzethema in handeling en dialoog elementen van deze genres bevat. We kunnen daarom om te beginnen voortbouwen op de hierboven besproken sequentie tussen Finn en Meadow (5-9-20). De discussie gaat over de belangrijke beslissingen die jonge mensen moeten maken in hun werk, studies, woonsituatie en liefdesrelatie. De twee zijn uitgeput na hun intensieve nachtelijke toekomstgesprek en Finn beëindigt de ruzie door Meadow ten huwelijk te vragen. De dialoog is zoals in het coming-of-age-genre een vertrouwensdiscussie rond centrale jongerenonderwerpen, en kent zeer veel wisselende emoties zoals in het familiedrama. Deze kenmerken vinden we ook terug bij het gedrag van de depressieve Anthony in 6-7-5 en 6-7-10. In het eerste sequentie rebelleert hij tegen zijn ouders omdat ze al hun hele leven vlees eten zonder na te denken over de politieke-maatschappelijke consequenties ervan. In de tweede probeert hij zelfmoord te plegen in het tuinzwembad en werken zijn handelingen toe naar een tragische climax volgens het genre familiedrama.

Ook dramatische levenskeuzes van Carmela treden op de voorgrond. Ze biecht wenend haar zware geweten op aan priester Intintola (1-5-13), bindt zich na een melige monoloog toch aan haar gangsterechtgenoot door te beslissen dat hij geen vasectomie moet ondergaan (2-9-23), maakt vervolgens van Furio een ongelukkig mens door bewust haar affecties voor hem niet te verbergen zodat hij terugkeert naar Amerika (4-10-5), en besluit herhaaldelijk om haar scheidingsprocedure door te duwen (5-9-7 en 5-9-12). In 2-9-14 geeft ze een melodramatische preek aan Christopher die ontwaakt is uit coma maar nog steeds op intensive care ligt. De gelijkenissen met het medisch drama (bijlage 1 p. 3) zijn hierbij dat ze steun verleent aan hem in moeilijke en onzekere tijden, en vooral dat ze met een beklemmende stem hoopt op een betere toekomst na het dramatische incident.

Agent Skip Lipari legt zijn informant Salvatore Bonpensiero in 2-9-13 een morele levenskeuze voor. Ofwel gedraagt hij zich naar de normen van de maatschappij en de FBI, ofwel doet hij verder zoals hij altijd al geleefd heeft en vliegt hij meteen de cel in voor heroïnehandel. De dialoog is zoals in de politieserie (bijlage 1 pp. 1-2) ondervragend en direct, met allusies van de agent die balanceren op de grenzen van de wetgeving. Zijn stoere, cynische *cop talk* bevat uitspraken die soms akelig dichtbij de grammatica van zijn criminele vijanden komen. In 4-10-12 zien we een verlengde van dit genre in de handeling van Adriana die haar vriendje Christopher op aanraden van haar FBI-raadvrouw voorstelt om zich te laten opnemen in een ontwenningssklinik. De gedurfde daad die ze stelt is het gevolg van

het politieel onderzoek maar heeft vanaf de dialoog in 4-10-21 tevens overeenkomsten met de drugsfilm (bijlage 1 pp. 3-4). Adriana's levenskeuze om Christopher van zijn verslaving af te helpen is een stap in de goede richting. Christopher schippert in het groepsgesprek dan weer constant tussen het dilemma om de feiten die ze hem voorleggen te blijven ontkennen of geweld te gebruiken. Hij spreekt op een inhouden agressieve toon en aarzelt niet om de personen die hem beschuldigen lik op stuk te geven.

## 5. (WAN)HOOP

In ambivalente of tweezijdige situaties van hoop vinden we eerst en vooral overeenkomsten in handeling en dialoog met het familiemelodrama (bijlage 1 p. 2) en de coming-of-age-film (bijlage 1 p. 3). Carmela neemt in haar relatie met Tony de meest excessieve emotionele reacties voor haar rekening. Ze stort tot driemaal toe haar hart uit bij een jonge priester die het niet te nauw neemt met de christelijke waarden. Eerst kwaad en gedegouteerd nadat ze erachter komt dat haar man naar een vrouwelijke psychiater gaat (1-5-8), vervolgens snikkend en biechtend over haar zware geweten (1-5-13), en tot slot door te communie gaan om de leegte van haar wanhoopsituatie op te vullen (1-5-15). De laatste sequentie is de beste illustratie van hoe het melodramatische genre zich in handelingen manifesteert. Carmela en priester Phil Intintola hebben samen de avond doorgebracht; lekker gegeten, gedronken, filmpje gekeken. Nadat ze haar vastgeroeste, immorele gezinssituatie aan hem heeft opgebiecht, stelt hij voor om te communie te gaan. Het feit dat ze de plechtigheid uitvoeren in de living naast de knisperende openhaard van een maffialid schetst een beetje het geloofsstadium waarin de twee zich bevinden. Het sensueel drinken van de rode wijn uit de gouden kelk, het smelten van de hostie op Carmela's uitgestoken tong en de innige omhelzing van het hoopzoekende duo zijn nauwkeurig uitgebeelde metaforen voor seksueel en emotioneel verlangen.

Haar dochter Meadow daarentegen lost de tegenstrijdigheden die ze ondervindt in haar liefdesrelaties gevatter op. Zoals in het tienergenre geeft ze uiting van een constante emotionele ontwikkeling. Ze besluit op eigen verantwoordelijkheid haar overspelige vriendje te volgen tot ze hem met een ander meisje betrapt (3-11-20). Tijdens een kletterende ruzie in haar volgende relatie met Finn wekt ze na enkele neurotische reacties vreemd genoeg zijn volledige vertrouwen op (5-9-20). De kloof met haar broer Anthony kon niet groter zijn. Hij zet zich tijdens zijn depressie volledig af tegen elk ouderlijk standpunt. Er is een diepe gespreksdichotomie tussen zijn rebellerend negativisme als adolescent en de naïeve emotionele lichtpunten die zijn moeder Carmela in hem blijft zien (6-7-5). De capaciteiten die ze hem toedicht staan volledig haaks op het psychische dieptepunt dat hij bereikt met zijn zelfmoordpoging (6-7-10).

De dialogische anticlimaxen rond de verslaving van Christopher in 4-10-7, 4-10-12 en 4-10-21 vertonen een hybridisering tussen het familiedrama en de drugsfilm (bijlage 1 pp. 3-4). De

crisismomenten waarnaar de gevarieerde intonatie van het gesprek (fluisteren, praten, wenen, schreeuwen, luisteren, zwijgen, etc...) toewerkt, richt zich volledig op het centrale onderwerp, nl. zijn verslaving en noodzakelijke rehabilitatie. De familieleden proberen hem er bovenop te helpen maar zijn tegelijk kwaad om de aangerichte morele schade en wanhopig om wat hen nog te wachten staat. Tony vraagt zich af waar hij de mist is ingegaan bij de opleiding van zijn neefje en regelt een ietwat vreemde therapieessie waar hij en zijn bende Christopher in elkaar slaan nadat hij zijn hysterische moeder beledigt. De hopeloze context is hier al doordrongen van ironie, zoals ook de paniekconversaties van de verdwaalde Paulie en Christopher in 3-11-9 en 3-11-19. Ze zijn teneinde raad in de besneeuwde wildernis en zoals in het zwarte komediegenre (bijlage 1 p. 2) zijn al hun uitspraken belegen met een dikke laag sarcasme die hun geklungel benadrukt.

Terwijl de hysterische vloekleuzen die de twee hopeloze gevallen in bovenstaande situatie uit hun mouw schudden al als misdaadiconografie beschouwd kunnen worden<sup>63</sup>, laat de iconische representatie van Matthew Bevilacqua in 2-9-20 zich volledig relateren aan het gangstergenre (bijlage 1 p. 1) en de film noir (bijlage 1 p. 4). Als vergeldingslachtoffer van dienst voor Tony en Sal Bonpensiero doet de gesnapte onderduiker het letterlijk in zijn broek van de angst. De maffiosi snijden zijn gebonden handen los en horen hem koel uit. Bevilacqua's onderbelichte gezicht is half gezwollen en het bloed stroomt tergend traag voort over zijn lichaam. De wanhopige smeekbede die hij voert wordt cynisch beantwoord door Tony's sigarenrook. Hoe uitgebreider zijn twee ondervragers de tijd nemen, hoe meer hij hoopt op een goede afloop, zeker wanneer hij wat te drinken krijgt en hevig slurpend van de dorst toch maar braafjes besluit het blikje dieetfrisdrank neer te zetten. Het luguber pessimisme van de afrekening bereikt zijn hoogtepunt met de exuberante manier waarop hij wordt vermoord.

Ook het medisch drama (bijlage 1 p. 3) krijgt een aandeel in het thema wanneer Carmela in 2-9-7 en 2-9-14 haar geloof in een goede afloop van Christophers noodoperatie laat zien door tot God te bidden in een aparte ziekenhuiskamer. Geknield, met gebogen hoofd en krampachtig gevouwen handen smeekt ze om vergiffenis en tracht ze zichzelf en haar familie in het reine te brengen met het christelijke geloof. De familie zit vertwijfeld in de wachtkamer, Tony met zijn arm over de mentaal ineengestorte Andriana.

---

63 Howard, D.L. (2002). 'Soprano-speak': Language and Silence in HBO's *The Sopranos*. In D. Lavery (Ed.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos* (pp. 195-202). New York: Columbia University Press.



## 6. MORALITEIT EN IRONIE/REFERENTIE

Het laatste onderdeel van de genreanalyse clustert twee soorten thematische sequentiebeschrijvingen en kan volgens onze theorie beschouwd worden als een postmodern metathema omdat het begrippen naar voren schuift als waardenverval en onverschilligheid<sup>64</sup>, intertekstualiteit<sup>65</sup>, en grotere kernthema's zoals het vervreemde individu<sup>66</sup>, het einde van de geschiedenis<sup>67</sup> en inflatoire betekenissen<sup>68</sup>. Naast de genrehybriditeit schetsen we daarom indien nodig de relatie van deze begrippen met onze bevindingen.

De eerste hybridiseringstrend binnen het metathema is het gelijktijdig optreden van het gangstergenre (bijlage 1 p. 1), de film noir (bijlage 1 p. 4) en de zwarte komedie (bijlage 1 p. 2) via iconografische referenties. Meestal komt hierbij zowel het thema moraliteit als ironie voor. De humoristische toets kan evenwel op verschillende gevoelsmatige niveaus optreden waardoor de kijker zoals de postmoderne interpretatietheorie stelt vooral zelf moet bepalen of het gaat om satire, cynisme, sarcasme of random amusement.<sup>69</sup> De asbestdeal die in 6-7-7 wordt gesloten tussen twee misdaadfamilies is een typevoorbeeld van deze genrehybridisering. De chiaroscuro belichting en het snijdende cynisme in de expliciete dialogische intertekstualiteit steekt af tegen het gewauwel over moraliteit in maffiacodes en doet het gesprek baden in een drukkend dreigende sfeer.

Christopher die in 1-5-3 als een kolerieke *soldier* in de obscure Italiaanse achterkamer van de stripclub poolt is een iconografische referentie aan het maffiagenre. Zijn schijnbare concentratie voor een goed schot is pure verveling die omslaat in frustratie wanneer hij de telefoon moet opnemen. Klungelig zwiept hij met zijn keu een gat in de lucht en noteert het terugbelnummer op de eerste de beste 'stijlvolle' poster aan de muur. Het komische element verzinkt tot noir wanneer hij nadien meermaals (cf. 1-5-15) in de gietende regen vanuit een eenzame buitentelefoonlijn en naast de priemende koplampen van zijn zwarte Lexus zijn baas moet informeren over de klopjacht naar een verrader.

Zijn hybride humoristische handelingen en dialogen zijn niet enkel entertainend. Het bevat een *je m'en foutisme* dat soortgelijke situaties kan doen uitmonden in ironie met een wrange nasmaak. Zoals het zwarte komediegenre maatschappijkritiek legt in de expliciet humoristische gedragingen en uitspraken van personages, zo komt Christopher als sociopaat treffend dichtbij het postmoderne individu dat hopeloos op zoek is naar zichzelf in een samenleving die wegglijdt van normering, zingeving en sociale warmte. Een sequentie die deze stelling ondersteunt is 4-10-21 omdat hier aan de hand van zijn

---

64 Cf. 2.2.3 p. 26.

65 Cf. 2.2.1 pp. 24-25.

66 Cf. 6.4 p. 14.

67 Cf. 6.2 p. 12.

68 Cf. 6.3 pp. 12-13.

69 Cf. p. 26: betekenispluriformiteit.

verslavingsproblematiek precies wordt aangegeven hoe hij zijn jonge leven vergooit, en meer nog hoe pathologisch de moraliteit van zijn familieleden is. In lijn met het genre drugsfilm (bijlage 1 pp. 3-4) pushen ze hem tot introspectie. Ze doen dit op een zodanige blinde en hypocriete wijze dat het een cynische vertoning wordt, startend met bijvoorbeeld de publieke afgang van een malafide ex-verslaafde die is ingeschakeld als gespreksleider.

De zwarte humor in 6-7-19 heeft een sterke binding met het coming-of-age-genre (bijlage 1 p. 3) en het familie(melo)drama (bijlage 1 p. 2). De bloedende tand die Tony in zijn broekspijp ontdekt tijdens een gezinstherapiesessie geldt hier als ironisch referent aan hoe hij kort voordien een New Yorks maffialid halfdood sloeg omwille een bedreiging aan het adres van zijn dochter. De dialoog is kleurrijk, van de depressief rebellerende Anthony Junior, over de narcistische Carmela, tot de agressieve Tony.

De hybridisering bevat in handeling en dialoog ook kenmerken van het medisch drama (bijlage 1 p. 3) en de politiserie (bijlage 1 pp. 1-2). Sequentie 2-9-7 verbeeldt de tijdsdruk en het dubieuze familiale leed dat Christophers noodoperatie veroorzaakt. Carmela denkt als vrouw van een maffiabaas na over haar persoonlijke integriteit en die van haar familieleden. De smeekbede die ze uitvoert in een lege ziekenhuiskamer doet het morele vraagstuk rond de lijdensweg van de jonge gangster een versnelling hoger schakelen. Het ziekenhuisdrama wordt niet ontzien van een dosis ironie wanneer de maffiosi tijdens haar gebed in de wachtkamer verdoofd door amoraliteit voor zich uit staren. Amoreel handelen kan betekenen dat elk maatschappelijk normbesef en de consequenties ervan los staan van een persoonlijke ethiek. Het dramatische handelings- en dialoogelement is daarom niet de familiale storm die zijn comateuze toestand teweeg brengt maar wel het feit dat de familieleden als psychopaten dit onderscheid niet kunnen maken. De misdaadcodes zijn hun enige ethische waarden.<sup>70</sup> In 2-9-14 probeert Carmela de uit coma ontwaakte Christopher zelfs te bekeren tot een nieuw leven. Hoe meer ze haar narcistisch verwrongen ‘medeleven’ met hem uit, des te heviger begint hij op de morfineknop te drukken. Tony blijft in 4-10-5 dan weer sprakeloos naar het lichaam van de verlamde Jason kijken, een jongen die geen toekomst meer dreigt te hebben door een stom ongeval, en geen vader meer omdat Tony hem in zijn eigen huis vermoordde. Een letterlijk en (misschien) figuurlijk zware geldenveloppe is de gebruikelijke maffiose remedie.

De federale Amerikaanse politie maakt vorderingen in moreel handelen. Zo zou het een routine kunnen zijn om rehabilitatiebrochures naar een zwaar verslaafde als Christopher te sturen, de manier waarop raadsagente Sanseverino inpraat op zijn vriendin Adriana is dat zeker niet (4-10-21). Om het onderzoek tegen de georganiseerde misdaad snel en efficiënt te laten verlopen zou ze haar informant

---

70 Niet alleen de moraliteit is voor hen verdwenen, ook de geschiedenis is dood. In 2-9-10 vertelt Tony zo aan Dr. Melfi wie volgens hem de hel verdient. Als zijn Italo-Amerikaans immigrantenverhaal haar niet overtuigt, trekt hij aan de hand van verschillende historische criminele figuren de geschiedenis krom tot die precies past in zijn betoog. Hij herschrijft historische feiten zodat ze in zijn verhaal passen en waardoor het verleden zoals de postmoderne cultuurtheorie stelt geen maatstaf meer is voor hedendaagse samenlevingswaarden (cf. 6.2 p. 12).

continu moeten ondervragen. Toch toont ze empathie wanneer Adriana worstelt met haar geweten om de relatie die ze heeft met een maffialid.

Het metathema kan ook aangewend worden voor genresatire. Vooral de aflevering 'Pine Barrens' komt dicht in de buurt van een gangsterpersiflage. De zware ironie in elke dialoog, handeling en iconografische voorstelling van Paulie en Christopher benadrukt de stunteligheid waarmee ze een simpele opdracht uitzichtloos verknoeien (3-11-9, 3-11-16 en 3-11-19).

## BESLUIT

---

Ons onderzoek zet enkele krijtlijnen uit wat betreft hybridisering van genres in *The Sopranos* als postmoderne televisiereeks. De variërende tot afgetekende verschijnselen in dialoog, handeling en iconografie relateerden we aan acht vooropgestelde genres. We focusten hierbij op de manier waarop ze zich manifesteren en samen optreden in een genrehybride vorm.

De eerste conclusie die we trekken uit onze onderzoeksresultaten is dat het **familiedrama** het dominantst aanwezig is, voornamelijk binnen het thema hechting. Afhankelijk van Tony's situatie (therapie, huisgezin, criminele organisatie) handelt hij ambivalent, van depressief en agressief tot beminnend en angstig. Carmela's expliciet emotionele dialoog brengt de onderzochte sequenties dichterbij het melodramatische genre. Ze kan echter ook fel uit de hoek komen door in sociaal-maatschappelijke issues (gender, werk, emancipatie, seksualiteit) met zeer wisselende spraak- of handelingsconnotaties toestanden te manipuleren.

Wanneer deze handelingen in verbinding staan of juist botsen met het opgroeiproces van hun kinderen Anthony Junior of Meadow treedt er, zoals ook ons onderzoeksinstrument (tabel 1 p. 43) aangeeft, een hybridisering met de coming-of-age-film op. Zoals bij Christophers verslavingsproblematiek in het thema gezondheid/verslaving is er dan een rebellerende factor. In het eerste geval botsen de levenskeuzes, wanhoop of adolescente perikelen, zoals in het tienergenre, met de traditionele opvoedingswaarden van het Sopranogezin. In het tweede geval zorgt een progressieve factor, in dit geval de verslaving die men intern tracht op te lossen, voor een crisissituatie in de familie (cf. supra p. 50). De poging staat haaks op het verslaafde gedrag van Christopher, die na het onbegrip van zijn familieleden volledig door het lint gaat. Het is een dichotomie in handelingen die wijst op een hybridisering met de drugsfilm. In soortgelijke climaxen komt het familiedrama dichtbij de zwarte komedie door middel van iconografische referenties en sterk variërende gespreksmimiek.

De **gangsterfilm**, inclusief het genre **maffiafilm**, bestudeerden we in iconografie en komt uitdrukkelijk naar voor in het postmodern metathema. Het overvloedige gebruik van referenties aan het misdaadgenre en de (criminele) geschiedenis is een bindmiddel om het genre gelijktijdig te doen optreden met de film noir en de zwarte komedie (cf. supra p. 56). Deze vaststelling onderschrijft de postmoderne televisietheorie die stelt dat intertekstualiteit op een ironische manier gebruikt wordt om het probleem van verzadigde zelfreferentialiteit of circulaire non-referentialiteit te overbruggen.<sup>71</sup> We stellen ons hierbij de vraag of ook de noiriconografie voor deze binding kan zorgen. Dit zou betekenen dat bijvoorbeeld de manifeste chiaroscuro in 6-7-7 de hybridisering tussen de drie genres ondersteunt.

---

71 Cf. 2.2.1 p. 25.

Daarnaast zien we dat de sequenties van de aflevering 'Pine Barrens' in moraliteit en ironie/referentie lijken op een persiflage van het gangster- en maffiagenre omdat ze zich volledig richten op de klungelige malprestaties van twee *wiseguys* (cf. supra p. 58). De amoraliteit die ze in hun handelingen leggen, gecombineerd met de spraakwerval aan intertekstualiteit, doet het ironische element regelmatig overvloeien in cynisme. Het is een uiting van het postmodernisme als een *anything goes culture* waarin mensen steeds vaker amoreel of onverschillig voor de dag komen omdat de geschiedenis achterhaald is door een verzadigende stroom aan (intertekstuele) informatie.<sup>72</sup>

Verder wordt de gangstericonografie geëxploiteerd in het thema wanhoop en gezondheid/verslaving. De klemtoon ligt hierbij op extreem geweld, de bendepraat met scheldwoorden als vast grammaticaonderdeel, en de uiterlijke portrettering van de personages (cf. supra p. 51). De thema's hechting en levenskeuze vertoonden geen overeenkomsten met het gangstergenre, waarschijnlijk omwille van de centrale rol die dialogische genres zoals het familiedrama hierin spelen.

Een uitzondering is het thema adolescentie/opvoeding dat blijkt geeft van een hybridisering van het gangstergenre en de coming-of-age-film in dialoog (cf. supra pp. 51-52).

De **coming-of-age-film** manifesteert zich het meest in combinatie met het familiedrama. Hechting en de adolescentie- en opvoedingsperikelen van de Sopranofamilie staan hierbij centraal. Anthony Juniors depressie en de liefdesperikelen van Meadow zijn vaste onderwerpen die in toonmatig variërende dialogen (ruzie, pratend, depressief, rebellerend, etc..) verkend worden binnen de thema's levenskeuze en (wan)hoop (cf. supra pp. 49 en pp. 53-54). Anthony Junior komt zo conform de postmoderne begrippen hyperrealiteit<sup>73</sup> en het dode individu<sup>74</sup> tot de conclusie dat zijn leven niets voorstelt in een prestatie maatschappij die van identiteit een hol begrip heeft gemaakt door met doorgedreven kapitalisme de culturele en persoonlijke realiteitsbelevingen te ondermijnen.<sup>75</sup> In mindere mate wordt er via handelingen ingegaan op verantwoordelijkheid, zelfstandigheid of conflict. Voor het laatste begrip kan het postmoderne metathema zoals in alle andere genres zorgen voor een ironische hybridisering (cf. supra p. 57).

Het begin van deze conclusie stelde dat de **drugsfilm** zich in eerste instantie vermengt met het familiedrama en de zwarte komedie binnen het thema gezondheid/verslaving (cf. supra pp. 50-51). De heroïneverslaafde Christopher heeft hierin enerzijds een preventief beredeneerd karakter, anderzijds hunkert hij impulsief naar drugs en verdedigt hij zich agressief. Dit dualisme in handelingen zorgt ervoor dat de vier andere thema's waarmee het genre verbonden is (hechting, levenskeuze, (wan)hoop, moraliteit en ironie/referentie) ambivalent worden en volgens de postmoderne traditie een

---

72 Cf. 6.2 p. 12: het einde der tijden en 6.4 p. 14: het individu.

73 Cf. 6.3 pp. 12-13.

74 Cf. 6.4 p. 14.

75 AJ: "It's all a big nothing." cf. sequentie 6-7-19 bijlage 3 p. 44.

betekenispluriform karakter krijgen.<sup>76</sup> Dit impliceert dat het genre zeer toegankelijk is voor hybridisering met andere genres en dat we het moeilijk kunnen loskoppelen van deze mengcontext zoals dat bijvoorbeeld wel mogelijk is voor het dominantere genre familiedrama. Het voordeel van de drugsfilm als multi-inzetbaar onderdeel van *The Sopranos* is dat het de **politieserie** mee betreft in de genrehybriditeit, ook al vinden we dit genre in onze resultaten enkel terug binnen de thema's levenskeuze, en moraliteit en ironie/referentie. De controlerende instantie fungeert hierbij in de dialogen als een counterpart, enerzijds van Salvatore Bonpensiero die opgepakt is voor het dealen van heroïne en onder druk van de FBI dringend een moreel aanvaardbaardere weg moet inslaan (cf. supra p. 53), anderzijds van Christopher die als *taker* en crimineel via zijn vriendin Adriana aangespoord wordt om zich te laten opnemen in een ontwenningssklinik (cf. supra p. 57). De cynische *cop talk* van Agent Skip Lipari steekt hierbij sterk af tegen het medeleven van Agent Sanseverino met Adriana.

Een genre dat net zoals de drugsfilm in vele andere genres geïntegreerd wordt, is de **zwarte komedie**. Bovenstaande bevindingen tonen al de interdependentie aan van het thema ironie/referentie, een tendens die sterk verschilt met ons vooropgestelde onderzoeksinstrument (tabel 1 p. 43). Illustratief is dat de helft van onze onderzoeksobjecten een titel heeft die met humorsubversie verwijst naar (media)cultuur<sup>77</sup> en dat de reeks bol staat van intertekstualiteit op alle vlakken van het cinematografische veld.<sup>78</sup> Toch valt de golf aan ironische verwijzingen moeilijk los te koppelen van de iconografie als genrecode (cf. supra p. 59). Zoals onze resultaten en analyseschema's bespreken, zweeft de connotatie die het genre legt in dialoog en handeling vaak tussen ironie en (wan)smakelijk cynisme. Door het re-articulatiekenmerk van hyperbewuste postmoderne televisie wordt de wijze waarop de kijker deze ambigue humor interpreteert onzeker.<sup>79</sup> Voor de genrecodebeschrijvingen en resultaten van 'Pine Barrens'<sup>80</sup> kunnen we enkele sequenties een satirische tussenpositie toeschrijven (cf. supra p. 58 en p. 60). De betekenispluriformiteit en –dynamiek die ontstaat door de ambivalente humor is een postmodern televisiekenmerk.<sup>81</sup>

Het **medisch drama** komt minder uitdrukkelijk aan bod maar trekt wel een duidelijke scheidingslijn tussen tragiek en cynisme, en contradictie en ironie. Het vermengt zich met het familiedrama en de zwarte komedie wanneer Carmela tot God smeekt om een maffialid in kritieke comateuze toestand te

---

76 Cf. 2.2.3 p. 26.

77 'The Second Coming' (gedicht W. Yeats, 1919); 'From Where to Eternity' (film *From Here To Eternity*, Fred Zinnemann, 1953); 'The Strong, Silent Type' (acteur Gary Cooper 1901–1961).

78 Lavery, D. (2002). Appendices: Intertextual Moments and Allusions in the Sopranos. In D. Lavery (Ed.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos* (pp. 235- 253). New York: Columbia University Press.

Lavery, D. (2006). Intertextual Moments and Allusions in Season Four and Five. In D. Lavery (Ed.), *Reading The Sopranos: Hit Tv from HBO* (pp. 217-232). New York: Tauris.

79 Cf. 2.1 p. 23 en pp. 24-25.

80 Cf. bijlage 3 pp. 28-31.

81 Cf. 2.2.3 pp. 26-27.

sparen. Het tragische element van iemand die voor zijn leven vecht, versmelt hierbij volledig tot een moreel vraagstuk over de tegenstrijdigheden van de maffiafamilie in handelingen en dialoog. Deze interactie merken we ook op in het onderzoekschema (tabel 1 p. 43). We krijgen zo een diepgelegen ironie in de thema's wanhoop en moraliteit die sereen in verbinding is gebracht met de ziekenhuisdramatiek.

Het openingsbeeld van deze masterproef (p. I) illustreert al welke positie de **film (neo-)noir** inneemt in de genrehybriditeit. De gespreksdramatiek wordt hier ondersteund door het iconografisch genre dat de stijl creëert waarin het gangstergenre en de zwarte komedie ondergedompeld worden (cf. supra p. 59). Omwille van deze sinistere, defaitistische sfeer die niet de spanning of desoriëntatie maar wel het cynisme en de psychopathie van de criminele onderwereld verbeeldt, komt het genre het meest aan bod in de thema's (wan)hoop (cf. supra p. 55), en moraliteit en ironie/referentie (cf. supra p. 56). Het is het enige genre dat we uitsluitend herkennen op basis van het brede iconografische spectrum en dat zich op uitzondering van dramatiek nauwelijks laat combineren met de meer 'narratieve' genres (coming-of-age-film, medisch drama, drugsfilm, etc...).<sup>82</sup>

Het vastgestelde genrehybride patroon van *The Sopranos* toont dus hoe acht genres interageren in een postmoderne televisiereeks. Het multilaterale karakter van deze hybriditeit in genres doet de reeks volgens postmoderne normen genregeloofwaardig overkomen. De analyseerbare sequenties voor het medisch drama en het politiegenre vermengden zich met het familie(melo)drama en de drugsfilm, maar de schaarste ervan stuurt toch aan op verdere uitdieping. Toekomstig onderzoek kan bijvoorbeeld binnen andere afleveringen die vermoedelijk meer kenmerken van deze genres bevatten een aantal genre-elementen toetsen op hybridisering. Een tweede weg die men kan inslaan is een shot- of scèneanalyse van sequenties zoals 6-7-7. Enkele vragen zouden dan kunnen zijn hoe bepaalde noir films in verband staan met de iconografie (vergelijkende analyse), en of deze iconografie een solide basis is voor een constante binding met andere genres (cf. p 60). We vonden nadrukkelijke handelingen en dialoog van Carmela volgens het melodrama. Een vraag die dan opborrelt is welke positie haar genderrepresentatie inneemt ten opzichte van de sociaal-maatschappelijk rol van vrouwen volgens het postfeminisme. Deze interessante invalshoeken zouden een bijdrage kunnen leveren tot de beschrijving van het multilaterale karakter van *The Sopranos* als postmoderne, genrehybride reeks.

---

<sup>82</sup> Hoewel de gangsterfilm zich op dezelfde manier construeert, merken we hierbij toch een hybridisering in dialoog op (cf. supra p. 57 en 60).

## REFERENTIES

---

### Wetenschappelijke boeken en bijdragen uit readers

- ABERCROMBIE, N. (1996). *Television and Society*. Cambridge: Polity Press.
- AKASS, K. & MCCABE, J. (2007). Analyzing Fictional Television Genres. In E. Devereux (Ed.), *Media Studies: Key Issues and Debates* (pp. 283-301). London: Sage.
- AKASS, K. & MCCABE, J. (Eds.) (2007). *Quality tv: Contemporary American Television and Beyond*. London: Tauris.
- ALLEY, R.S. (1985). Medical Melodrama. In B.G. Rose (Ed.), *TV Genres: A Handbook and Reference Guide* (pp. 73-90). Westport: Greenwood.
- ALTMAN, R. (1996). Cinema and Genre. In G. Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford History of World Cinema* (pp. 276-285). Oxford: Oxford University Press.
- ALTMAN, R. (2000). *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- AUSTER, A. (2011). The Sopranos and History. In D. Lavery, D.L. Howard & P. Levinson (Eds.), *The Essential Sopranos Reader* (pp. 266- 276). Kentucky: University Press of Kentucky.
- BAUDRILLARD, J. (1981). *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St-Louis: Telos Press Publishing.
- BARRECA, R. (Ed.) (2002). *A Sitdown with the Sopranos; Watching Italian American Culture on TV's Most Talked-About Series*. New York: Palgrave Macmillan.
- BENJAMIN, W. (1999). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In J. Evans & S. Hall (Eds.), *Visual Culture. The Reader* (pp. 72-79). London: Sage Publicity.
- BERTENS, H. (1995). *The Idea of The Postmodern: A History*. London: Routledge.
- BEST, S. & KELLNER, D. (1997). *The Postmodern Turn*. New York: Guilford Press.
- BIGNELL, J. (2000). *Postmodern Media Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- BIGNELL, J. (2007). *An Introduction to Television Studies*. Londen: Routledge.
- BIGNELL, J. & ORLEBAR, J. (2005). *The Television Handbook*. London: Routledge.
- BILTEREYST, D. & MEERS, P. (Eds.) (2004). *Film/TV/Genre*. Gent: Academia Press.
- BILTEREYST, D. (2009). *Culturele Mediastudies*. Gent: Academia Press.
- BOOKER, M. K. (2007). *Postmodern Hollywood*. Westport: Praeger Publishers.
- BORDWELL, D. & THOMPSON, K. (2009). *Film Art*. New York: McGraw-Hill.
- BOYD, S. (2008). *Hooked: Drug War Films in Britain, Canada, and the United States*. New York: Routledge.



- BOYD, S (2010). Reefer Madness and Beyond. In Deflem, M. (Ed.), *Popular Culture, Crime and Social Control* (pp. 3-24). Bingley: Emerald Group Publishing Ltd.
- BROOKER, P. (1999). *A Concise Glossary of Cultural Theory*. London: Arnold.
- BROOKS, R. (1985). The Police Show. In B.G. Rose (Ed.), *TV Genres: A Handbook and Reference Guide* (pp. 11-32). Westport: Greenwood.
- BUTLER, J.G. (1994). *Television: Critical Methods and Applications*. New York: Lawrence Erlbaum Associates.
- CALDWELL, J.T. (2008). Modes of Production. The Televisual Apparatus. In: Allen, R. C. & HILL, A. (Eds.). *The Television Studies Reader* (pp. 293-310). London: Routledge.
- CAUGHIE, J. (1990). Playing at being American: Game and Tactics. In P. Mellencamp (Ed.), *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism* (pp. 54-55). Bloomington: Indiana University Press.
- CHOPRA-GANT, M. (2006). So What Kind of Film is it?: Genre, Publicity and Critical Practice. In G. Dowd; J. Strong & L. Stevenson (Eds.), *Genre Matters: Essays in Theory and Criticism* (pp. 123-134). London: Intellect Ltd.
- COLLINS, J. (1997). Television and Postmodernism. In P. Brooker & W. Brooker (Eds.), *Postmodern After-Images: A Reader in Film, Television and Video* (pp. 192-207). London: Arnold.
- COWDERY, R. & SELBY, K. (1995). *How to Study Television*. London: Macmillan.
- CREEBER, G. (2002). TV Ruined the Movies. Television, Tarantino, and the Intimate World of The Sopranos. In D. Lavery (Ed.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos* (p. 124-134). New York: Columbia University Press.
- CREEBER, G. (Ed.) (2006). *Tele-visions. And introduction to Studying Television*. London: British film Institute.
- DURING, S. (1999). The Cultural Studies Reader Introduction. In S. During (Ed.), *The Cultural Studies Reader* (pp. 1-30). London: Routledge.
- DRISCOLL, C. (2011). *Teen Film: A Critical Introduction*. New York: Berg.
- ECO, U. (1992). Postmodernism, Irony and the Enjoyable. In P. Brooker (Ed.), *Modernism/Postmodernism* (pp. 225-228). London: Longman.
- EDGERTON, G.R. (2008). A Brief History of HBO. In G.R. Edgerton & J. P. Jones (Eds.), *The Essential HBO Reader* (pp. 1-22). Kentucky: University Press of Kentucky.
- EDGERTON, G.R. (2011). The Sopranos as Tipping Point in the Second Coming of HBO. In D. Lavery, D.L. Howard & P. Levinson (Eds.), *The Essential Sopranos Reader* (pp. 7-17). Kentucky: University Press of Kentucky.
- FEUER, J. (1999). Genre Study and Television. In R.C. Allen (Ed.), *Channels of discourse, reassembled: television and contemporary criticism* (pp. 138-159). London: Routledge.
- FISKE, J. (1987). *Television Culture*. London: Routledge.
- FISKE, J. (1989). *Reading television*. London : Routledge.

- GITLIN, T. (1983). *Inside Prime Time*. New York: Pantheon.
- GLEDHILL, C. (2007). Melodrama. In P. Cook (Ed.), *The Cinema Book* (pp. 316-326). London: British Film Institute.
- GRANT, B.K. (2007). *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press.
- HAMMOND, M. (2005). The Series/Serial Form: Introduction. In M. Hammond & L. Mazdon (Eds), *The Contemporary Television Series* (pp. 75-83). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- HARTLEY, J. (1992). *Tele-ology. Studies in Television*. New York: Routledge.
- HEBDIGE, D. (1988). *Hiding in the Light*. London: Comedia.
- HILMES, M. (1996). Television and The Film Industry. In G. Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford History of World Cinema* (pp. 466-474). Oxford: Oxford University Press.
- HILMES, M. (2003). Cable, Satellite and the Challenge of Digital Media / The Origins of Commercial Broadcasting in the US. In M. Hilmes (Ed.), *The Television History Book* (pp. 13-17/pp. 26-30). London: British Film Institute.
- HILLS, M. (2005). Cult Tv, Quality and The Role of the Episode/Programme Guide. In M. Hammond. & L. Mazdon (Eds), *The Contemporary Television Series* (pp. 190-207). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- HILLS, M. (2008). Defining Cult Tv: Texts, Inter-texts, and Fan Audiences. In R. C. Allen & A. Hill (Eds.), *The Television Studies Reader* (pp. 509-523). London: Routledge.
- HIRSCH, F. (2008). *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. California: Da Capo Press.
- HOWARD, D.L. (2002). ‘Soprano-speak’: Language and Silence in HBO’s The Sopranos. In D. Lavery (Ed.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos* (pp. 195-202). New York: Columbia University Press.
- HOUBEN H. & HOLTHOF M. (1999). *Beeldvoorbeeld. Een Theoretische en Praktische Handleiding over Beeld- en Filmtaal*. Provincie Limburg, Cel Beeld- en Media-Educatie Hasselt.
- JAMESON, F. (1983). Postmodernism and Consumer Society. In H. Foster (Ed.), *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (pp. 111-125). Washington: Bay Press.
- JAMESON, F. (1992). *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London : Verso.
- JASON, J. (2001). Hospital Drama. In G. Creeber (Ed.), *The Television Genre Book* (pp. 23-26). London: British Film Institute.
- JASON, J. (2003). *Body Trauma Tv: The New Hospital Dramas*. London: British Film Institute.
- JOHNSON, C. (2005). Quality/Cult Television: The X-Files and Television History. In M. Hammond, & L. Mazdon (Eds), *The Contemporary Television Series* (pp. 59-60). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- JOYRICH, L. (1992). All That Television Allows: TV Melodrama, Postmodernism, and Consumer Culture. In L. Spigel & D. Mann (Eds.), *Private Screenings: Television and the Female Consumer* (pp. 227- 252). Minneapolis: University of Minnesota Press.

- KELLNER, D. (2010). Critical Perspectives on Television from the Frankfurt School to Postmodernism. In J. Wasko (Ed.), *A Companion to Television* (pp. 29-50). London: Blackwell Publishing.
- KEESEY, D. (2010). *Neo-Noir*. Harpenden: Kamera Books.
- KING, G. (2002). *Film Comedy*. London: Wallflower Press.
- KLINGER, B. (1994). *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.
- KRAMER, P. (1997). The Lure of the Big Picture: Film, Television and Hollywood. In Hill, J. & McLoone, M. (Eds.) (1997). *Big Picture, Small Screen. The Relations Between Film and Television* (pp. 9-46). Luton: University of Luton Press.
- LACEY, N. (2000). *Narrative and Genre: Key Concepts in Media Studies*. Basingstoke: Macmillan.
- LANGFORD, B. (2005). *Film Genre: Hollywood and beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- LAHAM, N. (2002). *Currents of Comedy on the American Screen: How Film and Television Deliver Different Laughs for Changing Times*. North Carolina: McFarland Publishers.
- LARKE-WALSH, G.S. (2010). *Screening the Mafia: Masculinity, Ethnicity and Mobsters from The Godfather to The Sopranos*. North Carolina: McFarland.
- LAVERY, D. (2002). Appendices: Intertextual Moments and Allusions in the Sopranos. In D. Lavery (Ed.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos* (pp. 235- 253). New York: Columbia University Press.
- LAVERY, D. (2006). Intertextual Moments and Allusions in Season Four and Five. In D. Lavery (Ed.), *Reading The Sopranos: Hit Tv from HBO* (pp. 217-232). New York: Tauris.
- LEITCH, T.M (2002). *Crime Films*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEVINSON, P. (2002). Naked Bodies, Three Showings a Week, and No Commercials: The Sopranos as a Nuts-and-Bolts Triumph of Non-Network TV. In D. Lavery (Ed.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos* (pp. 26-31). New York: Columbia University Press.
- LONG, P. & WALL, T. (2009). *Media Studies. Texts, Production and Context*. Essex: Pearson Education Ltd.
- LYOTARD, J. (1984). *The Postmodern Condition*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- McARTHUR, C. (1972). *Iconography of the Gangster Film*. New York: Underworld USA.
- McLUHAN, M. (1967). *The Medium is the Massage*. Harmondsworth: Penguin Books.
- McROBBIE, A. (1994). *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge.
- MIKLITSCH, R. (2006). *Roll over Adorno : Critical Theory, Popular Culture, Audiovisual Media*. New York: State University of New York Press.
- MITTELL, J. (2003). The Classic Network System in the US/Genre Cycles: Innovation, Imitation, Saturation. In M. Hilmes (Ed.), *The Television History Book* (pp. 44-49). London: British Film Institute.

- MITTELL, J. (2004). *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge.
- MOINE, R. (2002). *Les Genres du Cinema*. Parijs: Nathan/VUEF.
- MURRAY, M. (2003). The Establishment of the US Television Networks/ The 'Other' Networks. In M. Hilmes (Ed.), *The Television History Book* (pp. 35-39). London: British Film Institute.
- NAREMORE, J. (2008). *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*. Los Angeles: University of California Press.
- NDALIANIS, A. (2005). Television and the Neo-Baroque. In HAMMOND, M. & MAZDON, L. (Eds.), *The Contemporary Television Series* (pp. 83-101). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- NEALE, S. (1980). *Genre*. London: British Film Institute.
- NEALE, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- NEALE, S. (2001). Studying Genre/Genre and Television In G. Creeber (Ed.), *The Television Genre Book* (pp. 1-4). London: British Film Institute.
- NELSON, R. (1997). *Tv Drama in Transition: Forms, Values and Cultural Change*. London: Macmillan.
- NELSON, R. (2001). Studying Television Drama. In G. Creeber (Ed.), *The Television Genre Book* (pp. 8-9) London: British Film Institute.
- NELSON, R. (2011). Author(iz)ing Chase. In D. Lavery, D.L. Howard & P. Levinson (Eds.), *The Essential Sopranos Reader* (pp. 41-56). Kentucky: University Press of Kentucky.
- NEWCOMB, H. (2007). "This is Not Al Dente": The Sopranos and the New Meaning of Television. In H. Newcomb (Ed.), *Television : The Critical View* (pp. 561-578). New York: Oxford University Press.
- NEWCOMB, H. (2010). The Development of Television Studies. In J. Wasko (Ed.), *A Companion to Television* (pp.15-28). Malden: Blackwell Publishing.
- NOCHIMSON, M. P. (2011). The Sopranos: If Nothing Is Real, You Have Overpaid For Your Carpet. In D. Lavery, D.L. Howard & P. Levinson (Eds.), *The Essential Sopranos Reader* (pp. 23-40). Kentucky: University Press of Kentucky.
- O'CONNOR, M. (2008). *The Sopranos Episode Guide*. New York: Home Box Office.
- O'SULLIVAN, T. (1998). Nostalgia, Revelation and Intimacy: Tendencies in the Flow of Modern Popular Television. In C. Geraghty & D. Lusted (Eds.), *The Television Studies Book* (pp. 198-209). London: Edward Arnold.
- OSBORNE, P. (1995). *The Politics of Time: Modernity and the Avant-Garde*. London: Verso.
- DUNCAN, P., SILVER, A. & URSINI, J. (2004). *Film Noir*. Los Angeles: Taschen.
- SONTAG, S. (1967). *Against Interpretation and Other Essays*. London : Eyre & Spottiswoode.
- PACKER, S. (2007). *Movies and the Modern Psyche*. Westport: Praeger Publishers.

- PAGE, A. (2001). Post-Modern Drama. In G. Creeber (Ed.), *The Television Genre Book* (pp. 8-9) London: British Film Institute.
- PATTIE, D. (2002). Mobbed Up : The Sopranos and The Modern Gangster Film. In D. Lavery (Ed.), *This Thing of Ours: Investigating The Sopranos* (pp. 135-145). New York: Columbia University Press.
- PETERS, J.M. (2003). *Het Bezielde Beeld: Inleiding in de Filmmontage*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- POLAN, D. (2009). *The Sopranos*. London: Duke University Press.
- POSTER, M. (2008). Transforming Television: Postmodern Virtualities. In R. C. Allen & A. Hill (Eds.), *The Television Studies Reader* (pp.581-595). London: Routledge.
- SHAPIRO, H. (2003). *Shooting Stars: Drugs, Hollywood, and the Movies*. London: Serpent's Tail.
- SHARY, T. (2002). *Generation Multiplex: The Image of Youth In Contemporary American Cinema*. Texas: University of Texas Press.
- SILVER, A. (2007). The Gangster and Film Noir: Themes and Style. In A. Silver & J. Ursini (Eds.), *The Gangster Film Reader* (pp. 291-324). New Jersey: Limelight Editions.
- SMITH, G. B. (2003). *Made Men: The True Rise-and-Fall Story of a New Jersey Mob Family*. New York: Berkley Books.
- STEVENSON, J. (Ed.) (2000). *Addicted: An Illustrated Guide to Drugs Cinema*. New York: Creation Books.
- STOREY, J. (1997). *Cultural Theory and Popular Culture*. London: Prentice Hall.
- STRINATI, D. (1995). *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London : Routledge.
- THORBURN, D. (2008). The Sopranos. In G.R. Edgerton & J. P. Jones (Eds.), *The Essential HBO reader*. (pp. 61- 70). Kentucky: University Press of Kentucky.
- TURNER, G. (1993). *Film as Social Practice*. London : Routledge
- TURNER, G. (2001). Genre, Hybridity and Mutation. In G. Creeber (Ed.), *The Television Genre Book* (p. 6) London: British Film Institute.
- VANDENBUNDER, A. (1965). *De Film: Zijn Grondstructuur*. Brussel: Filmmuseum.
- VAN KEMPEN, J. (1995). *Geschreven op het Scherm. Een Methode voor Filmanalyse*. Utrecht: LOKV.
- WARSHOW, R. (1975). The Gangster as Tragic Hero. In R. Warshow (Ed.), *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture* (pp. 127-133). New York: Atheneum.
- WINSTON, B. (2003). The Development of Television. In M. Hilmes (Ed.), *The Television History Book* (pp. 9-13). London: British Film Institute.

### Wetenschappelijke artikels

- BERLINER, T. (2001). The Genre Film as Booby Trap: 1970s Genre Bending and The French Connection. *Cinema Journal*, 40(3), 25-46.
- BORDWELL, D. (2002). Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly*, 55(2), 16-23.
- FEUER, J. (1984). Melodrama, Serial Form and Television Today. *Screen*, 25(1), 4-16.
- GERAGHTY C. (2003). Aesthetics and Quality in Popular Television Drama. *International Journal of Cultural Studies*, 6(1), 25-45.
- GRONBECK, B. E. (1988). The Academic Practice of Television Criticism. *Quarterly Journal of Speech*, 74(3), 334-347.
- JARAMILLO, D. L. (2002). The Family Racket: AOL Time Warner, HBO, The Sopranos, and the Construction of a Quality Brand. *Journal of Communication Inquiry*, 26(1), 59-75.
- MITTELL, J. (2001). A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal*, 40(3), 3-24.
- MULVEY, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- NEALE, S. (1990). Questions of Genre. *Screen*, 31(1). 45-66.
- NELSON, R. (2006). 'Quality Television': "The Sopranos is the best television drama ever ... in my humble opinion ...". *Critical Studies in Television: Scholarly Studies in Small Screen Fictions*, 1(1), 58-71.
- RYALL, T. (1975). Teaching Through Genre. *Screen Education*, 17(1), 27-33.
- SCHRADER, P. (1972). Notes on Film Noir. *Film Comment*, 8(1), 8-13.
- SCHULMAN, A. (2010). The Sopranos. *The Cambridge Quarterly*, 39(1), 23-38.
- SMITH, A.N. (2011). TV or Not TV? The Sopranos and Contemporary Episode Architecture in US Network and Premium Cable Drama. *Critical Studies in Television: Scholarly Studies in Small Screen Fictions*, 6(1). 36-51
- TAYLOR, S. (2008). Outside the Outsiders: Media Representations of Drug Use. *The Journal of Community and Criminal Justice*, 55(4), 369-387.
- TURNBULL, S. (2010). Crime as Entertainment: The Case of the Tv Crime Drama. *Journal of Media & Cultural Studies*, 24(6), 819-827.
- ZOGLIN, R. A (1990). Sleeper With a Dream After the Serie Twin Peaks, TV May Never Be the Same Again. *Time*, 21 mei.

## **Internet**

HBO (2012a). *Inside The Sopranos*. Geraadpleegd op 30 maart 2012 op het World Wide Web: <http://www.hbo.com/#/the-sopranos/inside/index.html>

HBO (2012b). *Explore HBO*. Geraadpleegd op 6 april 2012 op het World Wide Web: <http://www.hbo.com/#/explore-hbo/tv.html>

IMDB (2012a). *The Sopranos (1999-2007)*. Geraadpleegd tussen 15 februari en 30 april 2012 op het World Wide Web: <http://www.imdb.com/title/tt0141842/>

IMDB (2012b). *David Chase*. Geraadpleegd op 6 april 2012 op het World Wide Web: <http://www.imdb.com/name/nm0153740/>

IMDB (2012c). *The Sopranos Awards*. Geraadpleegd op 29 april 2012 op het World Wide Web: <http://www.imdb.com/title/tt0141842/awards>

## **Filmografie**

ALAVI, S. & HANLEY, S. (regisseur, producent). (2008a). *Cut To The Chase: Alec Baldwin Interviews David Chase*. [Tv-Interview].

ALAVI, S. & HANLEY, S. (regisseur, producent). (2008b). *Anatomy Of The Mob: Alec Baldwin Interviews David Chase*. [Tv-Interview].

CHASE, D. & MANOS, J.J. (1999). College (Coulter, A., Regisseur). Chase, D. (Producer), *The Sopranos*. New York: Home Box Office.

CHASE, D., BURGESS, M., GREEN, R. & WINTER, T. (2002). The Strong, Silent Type (Taylor, A., Regisseur). Chase, D. (Producer), *The Sopranos*. New York: Home Box Office.

IMPERIOLI, M. (2000). From Where to Eternity (Bronchtein, H.J., Regisseur). Chase, D. (Producer), *The Sopranos*. New York: Home Box Office.

VAN PATTEN, T. & WINTER, T. (2001). Pine Barrens (Buscemi, S., Regisseur). Chase, D. (Producer), *The Sopranos*. New York: Home Box Office.

WEINER, M. & WINTER, T. (2004). Unidentified Black Males (Van Patten, T., Regisseur). Chase, D. (Producer), *The Sopranos*. New York: Home Box Office.

WINTER, T (2007). The Second Coming (Van Patten, T., Regisseur). Chase, D. (Producer), *The Sopranos*. New York: Home Box Office.

## **Stills**

Still 1-9: CHASE, D. (regisseur, scenarist, producent). (1999-2007). *The Sopranos* [Televisieserie].

## BIJLAGE 1: GEÏNTEGREERDE GENRERASTERS

Cf. deel 2, hoofdstuk 1, onderzoekschema pp. 42-43.

<b>GANGSTERFILM</b>	
(incl. sub-genre <b>maffiafilm</b> )	
<b>Thema's</b>	Destructiviteit misdaadmilieu, morele dilemma's, corruptie, hebzucht, contradicties American Dream, kapitalisme
<b>Handelingen</b>	Actie, zelfdestructie, gemeenschap (maffiacodes: ceremonieel vs. ambivalente agressie en liefde), contra urbane samenlevingsnormen, egoïsme, misleiding, intimidatie, liefde vs. geweld, continuïteit of transgressie misdaden ...
<b>Dialoog</b>	'Mob talk', 'gangster talk', scheldwoorden, vulgariteit en seksisme, codetaal, telefoongesprekken ('the outside line'), misleiding, geheime informatie, passieve agressie ...
<b>Iconografie</b>	Personages: gangster, politie, 'boss', raadsman, advocaat, vrouwen, middenstand, burger, ... Ruimtes: stedelijk vs. platteland, nachtclubs, onderwereld, ... Handelingen: misdaad, onderzoek, corruptie, seks, roken, geweld, mimiek, ... Voorwerpen: kledij, geld, wapens, af luisterapparatuur, auto's, kranten, sterke drank, eten, ... Cinematografie: ⇒ belichting: cf. film noir + afhankelijk van sfeerschepping (actie vs. reflectie) ⇒ camera: actiemontage vs. afhankelijkheid mood (cf. film noir)
<b>Personages</b>	Gangster (verbannen, moedwillig buiten maatschappij, zelfdestructief, etc...), femme fatale (vriendin, vrouw, prostituee, maîtresse, etc...), verrader ('moll'), advocaat, handlangers, bendes, ... Romantisering hoofdpersoon, antiheld of psychologische diepgang als onderdeel van de 'moderne' urbane maatschappij
<b>Narratie</b>	Rise (materieel) => top (weelde) => fall (wanhoop en angst, extern of intern) evolutie hoofdpersoon
<b>Publiekseffect</b>	Identificatie, moralisering, ontspanning, anti-idealisme, ...

*Gebaseerd op: MCARTHUR (1972), LARKE-WALSH (2010), LEITCH (2002), SILVER (2007), VAN KEMPEN (1995), WARSHOW (1975)*

<b>POLITIE SERIE</b>	
<b>Thema's</b>	Justitie, politiehiërarchie en - werking, corruptie, onderzoek (drugs, moord, ...) wetgever vs. bendes, 'small crime' vs. 'big crime', ...
<b>Handelingen</b>	Procedures, routines, grenzen van bevoegdheid, technologie (af luisterpraktijken, set-ups), rechtszaken, werking van politiebureau, geweld vs. professionalisme, ...
<b>Dialoog</b>	Ondervragingsdialoog, bureau en ondervragingskamer vs. agressietaal, cynisme vs. fatsoen t.o.v. burger en oversten, ...
<b>Iconografie</b>	Ruimte: stedelijk, achterbuurten, reguliere stadsplaatsen, politiewagen, politiebureau ... Dialoog: 'cop talk', ondervragingen Handelingen: politiebureau praktijk vs. burgerpraktijk Voorwerpen: kledij, attributen (wapens, badges, microfoons, ...)



Personages	Speurder, commissaris, wetgevende instantie, politiekorps (hiërarchie en afdelingen), misdadiger, infiltrant
Narratie	Status quo en wanorde, flashbacks, misdaad en oplossing/preventie: circulair
Publiekseffect	Veiligheid, realisme, werking instituten, imago repressieve en bemiddelende krachten

*Gebaseerd op: MITTELL (2004), LEITCH (2002), GRANT (2007), BROOKS (1985).*

<b>ZWARTE KOMEDIE</b>	
<b>Thema's</b>	Taboes, uit het leven gegrepen, menselijk lijden, urbane maatschappij, ...
<b>Handelingen</b>	Mislukkingen, onhandig, chaos, lijden, wanhoop, randomness, ..
<b>Dialoog</b>	Sarcasme, ironie, banaliteit, paranoia, neurotisch, extravagant, subversief, kritisch, excessieve conversaties (ordinair vs. normaliteit),...
<b>Iconografie</b>	Intertekstuele klemtoon, ironie, karakterpersiflage Handelingen: impulsief vs. rationeel, wanhoop want probleem blijft onopgelost Genresatire en/of maatschappijkritiek
Personages	Protagonist als antiheld
Narratie	Lineair, causaal, flashbacks i.f.v. humor, ambigu/cynisch einde
Publiekseffect	Morele, menselijke en maatschappelijke ambivalentie: kritiek, subversie en nihilisme reflectie drama vs. humor, grens sarcasme/ironie vs. cynisme

*Gebaseerd op : KING (2002), LAHAM (2002), GRANT (2007), GERAGHTY (2003), NELSON (1997).*

<b>FAMILIE(MELO)DRAMA</b>	
<b>Thema's</b>	Nucleaire gezin, gender, liefde, seksualiteit, hechting, werk, specifieke relationele issues, opvoeding, educatie, levenskeuzes, ...
<b>Handelingen</b>	Crisishandling: impulsieve, excessieve of gesloten reacties, dagdagelijkse handelingen, rolpatronen, non-conformisme/progressief vs. traditioneel, passie, eenzaamheid, ...
<b>Dialoog</b>	Klemtoon op emoties in discussies, gesprekstherapie, ruzie, wenen, schreeuwen, variatie i.f.v. dramatiek en onderwerp
<b>Iconografie</b>	Intertekstueel: progressieve ideeën over seksualiteit, ras, genderrollen, ouderdom,... Handelingen: emoties, mimiek vrouw/man/kind Ruimte: huiselijk, tuin, middenklasse-straat, ... Cinematografisch: muzikale ondersteuning drama, montage van gesprek naar gezichtsfocus
Personages	Centrale (gezins)protagonist uit middenklasse, gezinsleden, familieleden en/of vrienden, vrouwen, ...
Narratie	Lineair van problemen naar crisis, circulair wanneer happy ending, gesloten narratie postmoderne traditie: spanning en conflict, open narratie van wanhoop en destructiviteit van gezinscohesie
Publiekseffect	Identificatie protagonist : zelfreflectie, sociale kritiek, maatschappijkritiek, ... Emancipatie, progressie (feminisme) Subversie van traditionele sociale instituten, ambivalentie en/of realisme,...

*Gebaseerd op: GLEDHILL (2007), JOYRICH (1992), KLINGER (1994), FEUER (1984).*

<b>MEDISCH DRAMA</b>	
<b>Thema's</b>	Medische problemen (ziekte, ongeval,...), maatschappelijke problemen (sociale zekerheid, straffeloosheid, medische deontologie en ethiek), boetedoening en (wan)hoop, familiale en persoonlijke relaties, ...
<b>Handelingen</b>	Medisch: operaties, onderzoeken, toezicht, preventie, feedback familieleden, steun, ... (oorzakelijke verbanden bijv. medische complicaties, ...)
<b>Dialoog</b>	Tijdsdruk, hulpverleningsjargon, professionalisme vs. hysterie, (wan)hoop, (on)zekerheid, paniek, ...
<b>Iconografie</b>	Ziekenhuisruimte, operatiekamers, medische attributen (witte jassen, scalpels, baxters, morfine, ...), leefomgeving familie en vrienden, dienstverlening, medisch jargon
<b>Personages</b>	(Oudere)dokters (postmodern: immigranten, kleurlingen,...), (jongere) stagiair(e)s, patiënt, familie, vrienden, ...
<b>Narratie</b>	Drama, genezing vs. dood, spanning overleven patiënt, flashbacks levensgebeurtenissen patiënt,...
<b>Publiekseffect</b>	Werking zorgsector (en publiciteit, motivering aspirant zorgverleners), introspectie lichamelijke gezondheid, levensrelativering, morele rechtvaardigheid

*Gebaseerd op: ALLEY(1985), JASON, J. (2001, 2003).*

<b>COMING-OF-AGE-FILM</b>	
<b>Thema's</b>	Tienerjaren, opgroeien, adolescentie, levenskeuzes, opvoeding, educatie, liefde, seksuele identiteit, relationeel inzicht, karakterreflectie, politieke opinievorming en intellectuele groei jongeren, nieuw samengestelde gezinnen, ...
<b>Handelingen</b>	Familiaal, relationeel (liefde, seks, ...), antihandelingen (non-conformisme) protagonist, opvoeding, verplichtingen en verantwoordelijkheden, focus op psychische ontwikkeling
<b>Dialoog</b>	Conflict, ruzie, emotie, klemtoon op gespreksonderwerp i.p.v. actie, onderwijzend (opvoeders, leraars, ...), ontwijkend en aversie
<b>Iconografie</b>	Muzikale ondersteuning dramatiek in gesprekken
<b>Personages</b>	Adolescent als protagonist (apathisch, jeugdproblematiek, rebels, afkeer autoriteit, geeft schuld aan familie, later maatschappij), autoriteitsfiguren (leerkracht, opvoeder, ouders, psycholoog)
<b>Narratie</b>	Levenscyclussen, conflict, persoonlijke crisis, flashbacks jeugd
<b>Publiekseffect</b>	Moraliserend, maatschappijkritiek

*Gebaseerd op: DRISCOLL (2011), SHARY (2002).*

<b>DRUGSFILM</b>	
<b>Thema's</b>	Grenzen illegaliteit drugs, gebruikers en subculturen vs. autoriteiten en/of traditionele samenleving, maatschappelijke problematiek die samenhangt met druggebruik, ...
<b>Handelingen</b>	Druggebruik, 'pushen' tot gebruik en ontwenning, gedrogeerd handelen (geweld, impulsiviteit,...), politoneel onderzoek ('war on drugs'), afkicken, geweld vs. voorzichtig handelen...
<b>Dialoog</b>	(Ingetogen) Agressie, ontkenning verslaving, 'clean' vs. 'high', therapie, medeleven, woede, ...

<b>Iconografie</b>	Handelingen: verslaving, geweld, gedrogeerd, politionele drugoorlog... Personages: dealer, pusher, taker, eeuwige verslaafde, ... Objecten: soorten drugs en gebruikattributen, geld, Ruimte: vervallen achterbuurten, sinister, depressie, criminaliteit, chaos, wanhoop
Personages	Stereotypen in druggebruikers (verslaafde, iemand die zich laat verleiden tot druggebruik, en iemand die in ontwenningstherapie gaat), geen intense psychische relaties. Juxtapositie tussen wetgever/ drugsbrigade (narcotics) en druggebruiker/dealer.
Narratie	Causaliteit
Publiekseffect	Impressie en preventie (gevolgen druggebruik, wetgeving), moralisme, escapisme, educatie

*Gebaseerd op: BOYD (2008, 2010), PACKER (2007), SHAPIRO (2003), STEVENSON (2000), TAYLOR (2008).*

<b>FILM (NEO-)NOIR</b>	
<b>Thema's</b>	Vervreemding, eenzaamheid, misdaad, geweld, morele ambivalentie, depressie, pessimisme, racisme, angst, paranoia, egoïsme, haatzucht, normvervaging, ...
<b>Handelingen</b>	Cf. iconografie
<b>Dialoog</b>	Cf. iconografie (stoïcijns, dialoog uiting van cynisme, depressie, etc... van (hoofd)personage)
<b>Iconografie</b>	Voorwerpen: trappen, spiegels, ramen, uurwerken, kledingattributen, autolichten, straatverlichting, ... Ruimtes: steden, straten, steegjes, winkels, woonkamers, ondervragingsruimtes, bruggen, claustrofobisch... nacht en regenweer Handelingen: geweren laden, spionage, roken, autorijden, alcohol drinken, seks, onderduiken, geweld, suggestie van handeling offscreen, ... Dialoog: mimiek, cynisme, sarcasme, gereserveerd, depressief, passieve agressie, ... Cinematografie: ⇒ licht: chiaroscuro (contrasten), verduistering actie, low key, hard key, ⇒ camera: hoeken en standpunten (impressionant vs. onderdanig), extreme close-ups, ...
Personages	Diversiteit in mannelijke protagonist: van politie over 'modale' burgers (oorlogsveteranen, ...) tot sociopaten, en criminelen in alle soort, anti held, morele labiliteit en gedoemd tot neergang. Vrouwelijke antagonist: femme fatale, destructief karakter, projectie verlangens, contra patriarch, passie, ...
Narratie	Doolhof, eenzijdig perspectief, flashbacks, etc...
Publiekseffect	Desoriëntatie, morele introspectie

*Gebaseerd op: DUNCAN, SILVER & URSINI (2004), GRANT (2007), HIRSCH (2008), KEESEY (2010), NAREMORE (2008), SCHRADER (1972), SILVER (2007).*

## BIJLAGE 2: SEQUENTIEANALYSE

### Initialen personages

#### Hoofdpersonages:

(T) Tony Soprano  
 (C) Carmela Soprano  
 (Dr. M) Dr. Jennifer Melfi  
 (M) Meadow Soprano  
 (AJ) Anthony Jr. Soprano  
 (J) Junior Soprano  
 (LS) Livia Soprano  
 (CM) Christopher Moltisanti  
 (PW) Paulie 'Walnuts' Gualtieri  
 (SD) Silvio Dante  
 Janice Soprano (JS)

#### Nevenpersonages:

##### (alfabetisch)

(A) Adriana La Cerva  
 (AB) Artie Bucco  
 (AH) Agent Dwight Harris  
 (AM) Anthony Maffei  
 (B) Butch DeConcini  
 (BB) Bobby Baccalieri  
 (BF) Benny Fazio  
 (CB) Charmaine Bucco  
 (CC) Salvatore 'Coco' Cogliano  
 (CG) Carlo Gervasi  
 (Dr. K) Dr. Elliot Kupferberg  
 (DP) Dominic Palladino  
 (Dr. V) Dr. Richard Vogel  
 (EP) Eugene Pontecorvo  
 (F) Furio Giunta

(FD) Finn DeTrolio  
 (FG) Felicia Galan  
 (FP) Fabian Petruccio  
 (G) Gloria Trillo  
 (GD) Gabriella Dante  
 (H) Hesh  
 (HA) Hugh DeAngelis  
 (I) Father Phil Intintola  
 (IP) Irina Peltsin  
 (JJ) Jackie Jr.  
 (JM) Joanne Moltisanti  
 (KM) Kelli Moltisanti  
 (LC) Little Carmine Lupertazzi  
 (MB) Matt Bevilacqua  
 (P) Patrick Parisi  
 (PG) Little Paulie Germani  
 (PL) Phil Leotardo

(PP) Patsy Parisi  
 (RA) Richie Aprile  
 (RC) Ralph Cifaretto  
 (RG) Agent Ron Goddard  
 (RM) Rusty Millio  
 (RS) Agent Robyn Sanseverino  
 (S) Johnny 'Sack' Sacramoni  
 (SB) Salvatore 'Big Pussy' Bonpensiero  
 (SK) Svetlana Kirilenko  
 (SL) Skip Lipari  
 (SV) Slava  
 (TB) Tony Blundetto  
 (V) Valery  
 (VL) Valentina la Paz  
 (VS) Vito Spatafore  
 (W) Walden Belfiore

### SEIZOEN 1, EPISODE 5: 'COLLEGE'

Eerste uitzending (VS): 7 februari 1999  
 Geschreven door James Manos, Jr. en David Chase  
 Geregisseerd door Allen Coulter

Sequentie	Screentijd	Personages	Tijd en ruimte	Plot
1	1:16-7:53	T, M	Namiddag Maine University Auto	M en T komen van een schoolbezoek. Op weg naar de volgende school vraagt M of hij bij de maffia is.
2	7:53-12:16	T, C, AJ, M, FP	Namiddag Tankstation Slaapkamer T en C	C ligt met griep en bed. T rijdt een oude bekende achterna

<b>3</b>	12:16-15:05	CM, T, AJ en C	Namiddag Slaapkamer T en C Bada Bing Straat telefoonsel	T schakelt CM telefonisch in voor wat zoekingswerk rond FP. De bevragingen van M waarom hij altijd buiten staat te bellen licht hij weg met wat plagerijen. C is ziek en AJ brengt haar ontbijt op bed.
<b>4</b>	15:05-16:30	C en I	Avond Thuis	I komt 'toevallig' langs en bekend zijn verlangen naar C's ziti. C nodigt hem uit om mee te eten.
<b>5</b>	16:30-19:00	T en M	Avond Restaurant	T en M wisselen op restaurant van gedachten over hun achtergrond, familie en kleine geheimen.
<b>6</b>	19:00-19:46	C en I	Avond Thuis	I steekt het huisvuur van de Soprano's aan. Hij geeft C een boek over godsdiensten en geniet van de Chianti-wijn.
<b>7</b>	19:46-21:19	CM, T, M	Avond Restaurant	Terwijl M bijpraat met enkele kennissen van Colby University, belt T CM. T is niet zeker of hij wel de juiste persoon voor zich heeft, de feiten dateren van 12 jaar geleden.
<b>8</b>	21:19-23:34	Dr. M, C, I	Avond Thuis keuken	C ontdekt dat T een vrouwelijke psychiater heeft. Ze reageert kwaad. I troost haar.
<b>9</b>	23:34-24:29	T en FP	Avond Huis FP	T bespioneert FP die met zijn vrouw in de tuinjacuzzi zit. Als de hond van diens burens begint te blaffen, rent T weg. FP ziet een auto wegrijden in zijn straat.
<b>10</b>	24:29-26:53	C en I	Avond Thuis living	I geniet van C's ziti. Ze geraken in een gesprek over Jezus' daden verzeild. C vindt hem maar een contradictorisch figuur. C nodigt I uit om nog naar een film te kijken. Hij stemt toe.
<b>11</b>	26:53-29:24	FP en T	Avond Telefooncel, Reisbureau FP, café en autodealer	FP is erg op zijn hoede. T vindt diens initialen in een telefoonboek als reisbureau voor Italiaanse vakanties. Na een nachtelijk bezoekje aan de plaats, is hij zeker van zijn stuk.
<b>12</b>	29:24-30:14	T, M en FP	Nacht Motel T en M	FP ziet zijn vermoedens bevestigd wanneer hij de naam 'Soprano' op de lijst van het motel ontdekt.
<b>13</b>	30:14-33:23	I en C	Nacht Thuis	C begint plots te wenen als ze samen met I naar een film kijkt. I stelt voor om ter plekke te biechten. C biecht alle schuldgevoelens op die ze heeft voor de relatie met haar man.
<b>14</b>	33:23-34:14	M, T en FP	Nacht Motel M en T	FP sluipt T en M achterna met een geweer. M is dronken en T ondersteunt haar wanneer ze naar hun kamerdeur stappen. FP's plan mislukt.
<b>15</b>	34:14-37:21	I, C, T, M en CM	Nacht Motel M en T, en thuis	I troost C en stelt voor om ter communie te gaan en de twee voeren de plechtigheid uit. T legt zijn dronken dochter te slapen en belt vanuit de telefoonsel naar CM. T besluit het zaakje zelf af te handelen.
<b>16</b>	37:21-39:49	I, C en T	Nacht Living, motelkamer	I en C kussen bijna, maar I wordt misselijk en moet overgeven. Ze belt naar T, maar geeft geen krimp als hij opneemt.
<b>17</b>	39:49-41:21	T, M, FP	Dag Motelparking, Universiteit	T en M verlaten hun motel. Aangekomen op de volgende universiteit laat T haar alleen met een smoes dat hij zijn horloge vergeten is.
<b>18</b>	41:21-43:57	C, I	Ochtend Thuis	I maakt zich gereed om te vertrekken bij C, maar heeft vreemde gevoelens over afgelopen nacht.
<b>19</b>	43:57-44:48	FP	Middag Reisbureau FP	In de hoop om rustig verder te leven vraagt FP twee van zijn cliënten die hem nog wat verschuldigd zijn om T te doden, maar hij vangt bot.

<b>20</b>	44:48-49:31	FP en T	Middag Reisbureau FP	FP probeert verder om mensen te vinden die T kunnen elimineren. Als hij telefoneert hoort hij buiten plots een vreemd geluid, en gaat met een geweer in de hand buiten een kijkje nemen. T vermoordt FP.
<b>21</b>	49:31-52:15	T en M	Middag Universiteit, auto	In de auto merkt M T's vuile schoenen en bebloede handen op. T vertelt dat ze te dronken was gisteravond om te weten waar hij mee bezig was. De twee herhalen hun speciale relatie en zeggen dat ze van elkaar houden.
<b>22</b>	52:15-53:02	T en M	Middag Universiteit Bowdoin	M wordt binnengeroepen voor een gesprek op de laatste universiteit. Wanneer T alleen zit te wachten denkt hij na over een muuropschrift dat er ophangt.
<b>23</b>	53:02-55:53	T, C en M	Middag Thuis	M en T komen thuis aan. T wil iets eten maar de zitischotel blijkt op na I's passage de voorbije nacht. Ze maken ruzie.

## SEIZOEN 2, EPISODE 9: 'FROM WHERE TO ETERNITY'

Eerste uitzending (VS): 12 maart 2000

Geschreven door Michael Imperioli

Geregisseerd door Henry J. Bronchtein

Sequentie	Screentijd	Personages	Tijd en ruimte	Plot
<b>1</b>	2:02-3:29	A, CM, SD, GD	Avond Ziekenhuiskamer	CM ligt na een schietpartij op intensive care in coma. JM vraagt SD zijn best te doen de dader te vinden.
<b>2</b>	3:29-3:55	T, PW, SB, politie	Avond Ziekenhuisgang	T, PW en SB worden ondervraagd over de moordpoging door de federale politie. T doet alsof zijn neus bloedt, PW en SB zwijgen.
<b>3</b>	3:55-4:33	RA, JS, C, AJ, M, PW, T	Avond Ziekenhuisgang	RA en JS komen langs om steun te verlenen. PW uit zijn verontwaardiging tegen T over RA's aanwezigheid omwille van een eerder geschil dat ze met hem gehad hebben.
<b>4</b>	4:33-5:12	RA, T, SB, PW	Avond Ingang ziekenhuis	RA geeft info over de verblijfplaats van MB.. T geeft RA 5 dagen de tijd om MB bij hem af te leveren.
<b>5</b>	5:12-5:36	C, GD	Avond ziekhuisgang	GD vertelt C over de dure ziekenhuiskosten. Ze laat C weten dat een maîtresse van één van T's kennissen bevallen is met een keizersnede.
<b>6</b>	5:36-7:31	T, C	Nacht Slaapkamer T en C	C leest in de bijbel maar kan niet slapen. Ze vindt dat T zich moet laten steriliseren. T reageert ontwijkend, C stapt gedegouteerd uit bed.
<b>7</b>	7:31-10:45	CM, A, PW, SD, SB, T en C	Nacht Ziekenhuisgang, en -kamer	CM krijgt een hartstilstand en A slaat door bij het zien van de reanimatie. PW en SB kalmeren en troosten haar. De familie wacht gelaten af en C bidt.
<b>8</b>	10:45-11:48	PW, H, A, C, T	Dag Ziekenhuisgang	H stelt A gerust over de kwaliteit van het ziekenhuis. De dokter brengt goed nieuws over CM.
<b>9</b>	11:48-14:40	CM, PW, T, SD	Dag Ziekenhuisgang	CM vertelt T en PW over zijn bijna-doodervaring. Hij denkt dat hij naar de hel gaat. T stelt hem gerust, PW vraagt door over zinloze details en merkt zijn labiele toestand op.

<b>10</b>	14:40-19:16	Dr. M, T	Dag Kantoor Dr. M	T vertelt zijn psychiater over het voorstel van zijn vrouw om zich te laten steriliseren en over de bijna dood-ervaring van zijn neefje. Hij vindt niet dat hij de hel verdient.
<b>11</b>	19:16-23:11	PW, CM	Nacht Slaapkamer PW	PW kan niet slapen na de helervaring van CM aan de gene zijde. Hij zoekt CM terug op in het hospitaal om meer details te weten te komen. PW is er zeker van dat hij slechts in het vagevuur terecht kwam.
<b>12</b>	23:11-24:45	Dr. M, Dr. K	Dag Kantoor Dr. K	Dr. M went uit bij Dr. K over haar schuldgevoelens en angst na het laatste gesprek met T. Dr. K twijfelt of ze er wel goed aan doet iemand als T in therapie te houden.
<b>13</b>	24:45-26:28	SB, SL	Dag Auto	SB vertelt als FBI-informant zijn informatie door aan SL. Hij denkt dat T iets vermoedt. SL raadt hem aan om zo snel mogelijk terug in goede aarde te vallen bij T.
<b>14</b>	26:28-29:19	JM, CM, C	Dag Ziekenhuiskamer	C bezoekt CM in het ziekenhuis en zweert hem dat hij een gouden kans heeft gekregen van God om zijn leven te beteren.
<b>15</b>	29:19-31:25	C, T, AJ	Avond Keuken	C en T discussiëren over het vasectomie-voorstel. AJ laat een eetschaal vallen. T reageert furieus, C eist dat hij zich verontschuldigt voor het beledigen van zijn zoon.
<b>16</b>	31:25-33:37	PW, SB	Nacht Slaapkamer PW Dag Winkel	PW blijft met nachtmerries worstelen en zijn maîtresse komt met een oplossing. SB krijgt eindelijk de verblijfplaats van MB doorspeeld.
<b>17</b>	33:37-36:39	PW	Dag Groepszaal	PW woont een groepssessie bij van een helderziende. De man lijkt tot zijn woede meer te weten dan hij had verwacht.
<b>18</b>	36:39-38:36	PW, T	Dag Bada Bing	PW confronteert T met zijn helderziende-ervaring. T probeert zijn nonsens over het hiernamaals te doorprikken, maar PW laat zich niet helemaal ompraten.
<b>19</b>	38:36-41:23	AJ, T	Dag Slaapkamer AJ	T komt zich verontschuldigen bij AJ. Ondertussen krijgt hij een belangrijk telefoontje.
<b>20</b>	41:23-44:39	SB, T, MB	Avond Snack bar	SB en T rekenen af met MB.
<b>21</b>	44:39-45:58	PW, pastoor	Avond Kerkhuis	PW trekt zijn dotaties aan de kerk terug omdat ze hem niet beschermd hebben tegen hetgeen de helderziende hem verteld heeft.
<b>22</b>	45:58-47:30	T, SB	Avond Restaurant	T en SB eten steak, grappen en halen herinneringen op. T legt hem de vraag voor of hij in God gelooft.
<b>23</b>	47:30-52:14	T,C	Nacht Slaapkamer T en C	T en C hebben het over de sterilisatie. C heeft zich bedacht: ze wil misschien nog een kind van hem, op voorwaarde dat T zijn trouw aan haar bewijst.



**SEIZOEN 3, EPISODE 11:****‘PINE BARRENS’**

Eerste uitzending (VS): 6 mei 2001

Geschreven door Tim Van Patten en Terence Winter (verhaal)  
en Terence Winter (teleplay)

Geregisseerd door Steve Buscemi

Sequentie	Screentijd	Personages	Tijd en ruimte	Plot
<b>1</b>	1:50-4:31	T, G	Dag Stugots boot	G en T maken ruzie over een ex-vriendin van T, IP. G is kwaad en gooit zijn kerstcadeau uit het raam in het water.
<b>2</b>	4:31-5:18	T	Dag Manicurezaak Bada Bing	PW wordt tijdens zijn manicure opgebeld door T voor een klus. Hij moet bij V, een Russisch zakenpartner, het geld ophalen dat SD nog tegoed heeft.
<b>3</b>	5:18-6:13	T,C,Dr. M	Dag Kantoor dr. M	T en C spreken in therapie over de relatiebreuk van M met haar Afro-Amerikaans vriendje. Dr. M merkt op dat ze geen ruzie meer maken. Volgens T leren de therapie sessies hen ‘communiceren’.
<b>4</b>	6:13-7:39	M, JJ	Avond Studentenkamer M	M en JJ spelen scrabble. M is ziek, JJ wil vrijen. Als hij merkt dat ze geen zin heeft, verlaat hij haar.
<b>5</b>	7:39-10:37	CM, PW, V	Ochtend Appartement V	PW en CM gaan om het achterstallige geld bij V. Na enkele racistische opmerkingen van PW loopt de situatie uit de hand.
<b>6</b>	10:37-14:26	T, G, PW, CM	Dag Appartement G Tankstation	T en G leggen hun ruzie bij. Wanneer PW hem vertelt over hun ‘avontuur’, wil hij niets met de situatie te maken hebben. PW en CM besluiten V te begraven in Pine Barrens, een afgelegen, besneeuwd gebied in Zuid-Jersey.
<b>7</b>	14:26-16:25	T, Dr. M	Dag Kantoor dr. M	T voelt zich goed in zijn vel sinds zijn relatie met G, vindt dat hij een betere vader is, ondanks het feit dat zijn gevoelens gebaseerd zijn op een leugens tegenover zijn vrouw.
<b>8</b>	16:25-21:16	PW, CM	Dag Pine Barrens	PW en CM proberen V te dumpen maar hij blijkt nog te leven en weet te ontsnappen. Ze zoeken verder in de wildernis.
<b>9</b>	21:16-24:00	PW, CM, T, C, AJ	Dag Keuken-living Pine Barrens	Thuis belt T naar PW om een stand van zaken. Het telefoonbereik valt meerdere malen weg, en T wordt kwaad om hun geknoei. AJ luistert mee vanuit de zetel.
<b>10</b>	24:00-26:58	T, PW, CM, S	Dag Pine Barrens	PW en CM raken verdwaald in het bos. T bezoekt SV om geld wit te wassen. Hij ontdekt dat V vroeger een boezemvriend van hem was.
<b>11</b>	26:58-28:20	T, PW, CM	Dag Pine Barrens Straat	T verwittigt PW en CM dat ze te maken hebben met een ex-commando die nog voor Binnenlandse Zaken werkte. Door hun afgelegen positie valt de gsm-verbinding echter weg waardoor PW de boodschap mis interpreteert.
<b>12</b>	28:20-29:37	PW, CM	Avond Pine Barrens	PW en CM’s laatste hoop op het terugvinden van V verdwijnt als CM per toeval een hert neerschiet. PW verliest op de koop toe een schoen tijdens hun achtervolging.
<b>13</b>	29:37-30:30	M, JJ	Avond Studentenkamer M	M zit ziek te studeren op haar bed. JJ belt zijn afspraakje met haar af met een leugen.



<b>14</b>	30:30-32:13	PW, CM	Avond Pine Barrens	CM en PW zijn helemaal verdwaald in het bos. Ze hebben koud, honger, zijn gewond en de nacht valt. Op het nippertje vinden ze een achtergelaten busje waarin ze de nacht kunnen doorbrengen.
<b>15</b>	32:13-32:52	T, C, AJ	Avond Eettafel living	T eet weinig door zijn afspraak met G later op de avond. G maakt haar tafel klaar. AJ probeert een grap te vertellen.
<b>16</b>	32:52-33:44	PW, CM	Avond Pine Barrens busje	CM en PW zitten in het busje te rillen van de kou. CM heeft zijn twijfels over de dood van V.
<b>17</b>	33:44-35:21	PW, T	Avond Pine Barrens busje Keuken	C's ouders komen langs met nieuws. Haar vader heeft glaucoom. T wordt gebeld door PW, die uit het busje stapt en zijn versie van de feiten geeft. Door de situatie met zijn schoonvader moet T wel koffie blijven drinken terwijl G op hem wacht.
<b>18</b>	35:21-36:54	M, G, T	Avond Studentenkamer M Appartement G	M kan haar vriendje maar niet bereiken. G zit te wachten in de zetel op T, tot hij eindelijk arriveert en ze samen hun avond kunnen doorbrengen.
<b>19</b>	36:54-40:31	CM, PW	Nacht Pine Barrens	CM is niet op zijn gemak wanneer hij iets hoor ritselen in de struiken. PW geeft T en SD de schuld van hun benarde situatie. Als zijn plan bot vangt bij CM besluit hij hopeloos en kwaad T te bellen om hulp.
<b>20</b>	40:31-43:45	M, JJ, T, J, BB	Nacht Straat Keuken J	M betrapt haar vriendje JJ op overspel. T haalt BB op bij J. Ze rijden naar Pine Barrens.
<b>21</b>	43:45-47:05	CM, PW, T, BB	Nacht Pine Barrens	Midden in de nacht bereiken de onderlinge geschillen van CM en PW een hoogtepunt. BB en T besluiten te wachten tot de ochtend om de twee te zoeken.
<b>22</b>	47:05-48:01	M	Nacht Ziekenhuis	M is opgenomen in het ziekenhuis maar mag snel weer naar huis. Haar vriendinnen zien de positieve kant van haar relatiebreuk maar ze denkt er anders over.
<b>23</b>	48:01-51:41	PW, CM, T, BB	Ochtend Pine Barrens	Bij het eerste licht zetten de verdwaalden hun zoektocht naar de bewoonde wereld verder. T en BB trekken het bos in. Uiteindelijk vinden de twee koppels elkaar.
<b>24</b>	51:41-54:55	PW, CM, T, BB	Ochtend Auto	In de auto moet PW T teleurstellen over zijn mislukte opdracht. Hij neemt alle verantwoordelijkheid op zich, voor het geld en voor de mysterieuze verdwijning van V. Ze rijden huiswaarts.
<b>25</b>	54:55-56:03	T, Dr. M	Dag Kantoor Dr. M	In therapie loopt T af over zijn relatie met G. Dr. M confronteert hem met zijn weerkerende keuze voor labiele persoonlijkheden, die volgens haar sterk gelijken op iemand in zijn familie.

## SEIZOEN 4, EPISODE 10: 'THE STRONG, SILENT TYPE'

Eerste uitzending (VS): 17 november 2002  
Geschreven door David Chase (verhaal)  
en Terence Winter, Robin Green en Mitchell Burgess (teleplay)  
Geregisseerd door Alan Taylor

Sequentie	Screentijd	Personages	Tijd en ruimte	Plot
1	2:14-3:15	CM, A	Dag Appartement CM en A	CM is verslaafd aan heroïne. Hij neemt voor de zoveelste keer een dosis en gaat gedrogeerd op het hondje van zijn vriendin A in de zetel zitten.
2	3:15-4:16	BF, C, T	Dag Voordeur en keuken	BF is uitzonderlijk de chauffeur van dienst voor T. C is ontgoocheld, want zij en F voelen iets voor elkaar. T merkt bij het vertrekken op dat haar haar geknipt is.
3	4:16-5:30	CM, A	Dag Appartement CM en A	Thuis stelt A vast dat CM hun hondje heeft vermoord. Ze maken ruzie.
4	5:30-7:09	T, SD, PW, CM	Dag Bada Bing	T liegt tegen zijn capo's dat hij niet weet waar RC is terwijl hij hem zelf vermoord heeft. Hij krijgt een schilderij van zichzelf met Pie-O-Mie, het renpaard van RC waar T een speciale band mee had en dat RC uit financiële noodzaak liet doden. Hij wil het zo snel mogelijk verbranden.
5	7:09-9:19	F, SD, PP	Dag Auto, restaurant en ziekenhuis	F komt tegen zijn zin aan in Amerika na een trip naar zijn thuisland Italië. PP en SD krijgen van een zakenpartner te horen dat T wel eens achter de verdwijning van RC zou kunnen zitten. T bezoekt RC's zoon in het ziekenhuis.
6	9:19-10:55	C, F, T	Dag Thuis	Tot genoegen van C is F terug chauffeur van dienst. Hij heeft geen cadeautje voor haar meegebracht uit Italië. T merkt F's emotionaliteit op.
7	10:55-14:11	T, Dr. M	Dag Kantoor Dr.M	T weent in therapie. Dr. M confronteert hem met zijn reactie. Hij ziet de wereld, zichzelf en zijn familie somber in.
8	14:11-14:58	A, RS	Dag FBI-wagen	A moet opnieuw in de auto zitten met RS om info door te spelen aan de FBI. Ze komt erachter dat RS al geruime tijd afkickbrochures opstuurt naar hun adres.
9	14:58-15:41	PW, SD	Dag Leveringsdepot	PW en SD staan te wachten op CM's plasmatv-schermen. Ze bespreken T's reactie op het schilderij met RC.
10	15:41-16:46	CM	Dag Auto, junkwijk	CM rijdt naar een drugswijk om heroïne. Hij wordt in elkaar geslagen en zijn auto wordt gestolen door een stel dealers.
11	16:46-18:14	C, T	Avond Eetkamer	C en T eten een avondmaal samen met hun ouders. Hun gesprekken lopen uiteen. T heeft het de hele tijd over het gestorven paard. C is er niet bij met haar gedachten.

<b>12</b>	18:14-19:30	CM, A, junkie	Avond Appartement CM en A	CM komt na zijn overval thuis met een junkvriend. A stuurt hem weg en laat CM de afkickbrochures zien. CM slaat haar neer en neemt geld uit haar portefeuille.
<b>13</b>	19:30-21:43	PW,T, A, C	Avond Parking, keuken	PW redt het schilderij op het nippertje van verbranding. Hij denkt dat het nog veel geld waard is en hangt het in zijn woonkamer op. A doet haar relaas over CM aan T, die een oplossing moet vinden voor zijn drugprobleem.
<b>14</b>	21:43-24:30	C, F, AJ	Dag Huis F	C gaat in op haar gevoelens voor F door hem met een smoes te bezoeken. AJ moet hen met tegenzin vergezellen.
<b>15</b>	24:30-28:07	S	Dag Huis J Huis PW	T vraagt J om raad over de verslaving van zijn neefje. SK verwondert hem in positieve zin. PW heeft bedenkingen bij het portret van T dat nu aan zijn muur hangt.
<b>16</b>	28:07-29:15	RA, C	Dag Terras RA	C vertelt haar vriendin RA over haar passie voor F. Ze raadt haar geen contact meer te zoeken met F.
<b>17</b>	29:15-31:20	T, A, PW, DP, C, F, SD, BF,GD, VL	Dag Living DP Auto	DP is met de Sopranofamilie bijeengekomen om de groepssessie voor te bereiden. T merkt op dat het ongeluk van RC's zoon zijn maîtresse VL weinig deert.
<b>18</b>	31:20-32:18	T, S	Dag parking	S is op de hoogte van T's plannen over hun bouwprojecten. Hij stelt een deal voor, maar T vindt dat New York hem meer schuldig is dan omgekeerd.
<b>19</b>	32:18-32:55	PW	Dag restaurateur	PW is niet tevreden over zijn schilderij en wil een meer klassieke stijl. Hij laat het postuur van T veranderen in Napoleon.
<b>20</b>	32:55-33:45	T, SD, PW, VS, F, CG	Dag Bada Bing	T heeft na de ruzie met S een reden om New York de schuld te geven van RC's verdwijning. Hij geeft de opdracht om kalm te blijven en represailles uit te stellen.
<b>21</b>	33:45-38:11	CM, T, A, C, SD, PW, BF, F DP, JM	Dag Appartement CM en A	De naasten van CM zijn onder leiding van DP verzameld om het over zijn heroïneverslaving te hebben. Het groepsgesprek loopt uit de hand wanneer CM een boekje open doet over sommige aanwezige personen.
<b>22</b>	38:11-40:52	T, CM, dokter	Avond ziekenhuis	CM blijft een nacht onder toezicht in het ziekenhuis. Hij krijgt zijn les gespeld door T die hem verplicht zich te laten opnemen in een ontwenningkliniek.
<b>23</b>	40:52-44:41	T, SK	Avond Huis J	T komt J bezoeken, maar die blijkt boven te slapen. Ze drinken samen om de lange dag weg te spoelen en hebben het over de contradictie van de Amerikaanse samenleving. Ze vrijen.
<b>24</b>	44:41-47:33	A, PP, CM	Dag Afkickcentrum Huis J	CM laat zich opnemen in de ontwenningkliniek. Hij neemt afscheid van A. T en SK praten na en nemen van elkaar afscheid.
<b>25</b>	47:33-49:45	T, SK	Avond Huis F Thuis (T) Huis PW	F denkt na over zijn gevoelens voor C. Hij maakt pasta voor zichzelf, en drinkt een glas rode wijn. T komt alleen thuis, vindt een ovenshotel van C in de frigo, warmt het op in de microgolfoven en drinkt een glas melk. PW hangt zijn aangepaste versie van het schilderij op. Hij gaat zitten voor de televisie en kijkt om naar T's geschilderde blik.

## SEIZOEN 5, EPISODE 9: 'UNIDENTIFIED BLACK MALES'

Eerste uitzending (VS): 2 mei 2004  
Geschreven door Matthew Weiner en Terence Winter  
Geregisseerd door Tim Van Patten

Sequentie	Screentijd	Personages	Tijd en ruimte	Plot
1	2:05-3:09	T, TB	Middag Tuin TB	T en TB kijken in de tuin in snikheet weer naar een sportwedstrijd op televisie. Als T ziet dat hij hinkt, verzint TB een excuus voor zijn zere voet. Hij bliesseerde zich in werkelijkheid bij een afrekening op Joey Peeps om zonder medeweten van T meer geld te kunnen verdienen.
2	3:09-5:00	FD, M, T,	Avond Restaurant	FD betaalt de rekening van het etentje om T te bedanken voor zijn vrijgevigheid maar dat zint hem niet.
3	5:00-6:18	C, GD, AJ, T	Avond Living, voordeur, keuken C	C praat met GD over haar eerste nacht met T na hun relatiebreuk. Als T AJ afzet, rijdt hij weg zonder met haar te praten. C krijgt van AJ een geldenveloppe van T.
4	6:18-8:12	S, T	Dag Golfterrein	T en zijn businesspartner uit New York, S, spelen golf. S verdenkt LC van de moord op Peeps. Wanneer S vertelt hem dat getuigen van de moord iemand zagen weghinken, krijgt T een paniekaanval.
5	8:12-9:09	LC	Dag New York	LC legt zijn plannen voor de New York bende op tafel. Hij zal in de toekomst de touwtjes strakker in handen nemen.
6	9:09-11:20	FD, M	Dag appartement	FD en M discussiëren over hun werk en studies. Ze twijfelen om bij hun ouders in te trekken, New York te verlaten of te stoppen met studeren.
7	11:20-12:44	C, advocaat	Dag Keuken	Net als ze de scheidingsprocedure wil doorzetten, hoort C telefonisch van haar advocaat dat hij haar niet meer kan verdedigen omdat T eerder bij hem te rade is gegaan. Een beer snuffelt ondertussen naar eten in de tuin van de Soprano's.
8	12:44-16:01	SD, PW, CM, TB, T	Dag Bada Bing	TB, PW, en SD praten over de moord op Peeps. Ze besluiten de grafsteen te voorzien voor de begrafenis. TB ontkent zijn betrokkenheid bij de moord. T geeft hem een casino zodat hij meer kan verdienen.
9	16:01-18:43	T, Dr. M, C, advocaat	Dag Kantoor Dr. M	T vertelt Dr. M over zijn goede relatie met TB en nieuwe start met C. C's advocaat raadt haar aan het financiëndossier in orde te maken. Niet gerapporteerde inkomens moeten erin staan.
10	18:43-19:20	FD, M	Dag Appartement	M heeft goed nieuws voor FD: haar vader heeft gezorgd voor een job in de bouw. FD vraagt zich af hoe het komt dat het zo goed betaalt, maar gaat er toch aan de slag.
11	19:20-21:32	FD, PW, VS, PP, EP	Dag Bouwwerf	Op de bouwwerf doen leden van de Jerseybende hun schijnwerkjes. Wanneer PW arriveert op de werf en ziet dat zijn autobanden vol modder zitten, beveelt hij FD het vuile werkje op te knappen. PW verandert snel van gedachte wanneer hij erachter komt dat hij M's vriendje is.
12	21:32-24:19	T, C, AB	Dag Vesuvio	C heeft T uitgenodigd voor een etentje, maar enkel en alleen om hem te vertellen dat ze doorgaat met de scheiding. T gaat niet akkoord, en maakt haar duidelijk dat ze zelf boter op het hoofd heeft.

<b>13</b>	24:19-30:08	FD, FG, EP, PG, PP, VS C, M	Dag Bouwwerf	FD maakt kennis met FG. PL uit New York bezoekt de werf. EP slaat PG met een glas in het gezicht voor een grapje. FD en FG zien het gebeuren. C laat M tijdens het shoppen weten dat ze de scheiding met T verderzet.
<b>14</b>	30:08-31:18	M, FD	Avond appartement	FD kan het voorval op de werf maar niet uit zijn hoofd zetten. Hij is verontwaardigd over de 'vrienden' van M's vader.
<b>15</b>	31:18-36:15	S, T, SD, PW, CM, LC, TB, PL	Dag begraafplaats	Op de begrafenis van een bendelid krijgt T ruzie met S over de daders van de moord. Hij geeft zijn neefje TB een alibi.
<b>16</b>	36:15-37:49	FD, EP, VS, PP	Dag bouwwerf	FD durft geen antwoord geven op een gewone vraag van EP en PP. De leden stellen hem gerust dat hij niet zo hard moet werken.
<b>17</b>	37:49-38:39	CM, A	Dag Appartement	CM loopt af tegen A over T's beslissing om het casino aan TB te geven. Hij voelt zich aan de kant geschoven, net nu hij helemaal van de drugs af is.
<b>18</b>	38:39-39:55	RS, FD, M	Nacht Auto, strand	A speelt de info die ze van CM gehoord heeft door aan RS. FD gaat na een nachtje uit met vrienden slapen op de werf.
<b>19</b>	39:55-42:36	FD, VS, M	Dag Parking werf Werf	FD ziet per toeval VS een man oraal bevredigen achter het stuur. De volgende morgen staat VS hem op te wachten aan de toiletten en vraagt hem mee naar een baseballwedstrijd
<b>20</b>	42:36-48:04	FD, M	Nacht	M en FD ruziën over hun toekomst nadat hij zijn koffers heeft gepakt uit angst voor VS. M weent en denkt nog steeds dat FD haar wil verlaten, zeker wanneer hij in slaap valt van vermoeidheid. Als ze allebei gekalmeerd zijn, vraagt FD haar ten huwelijk
<b>21</b>	48:04-49:00	C, advocaat	Dag Parking winkel	C ziet haar volgende scheidingsadvocaat afhaken nadat ze erachter zijn gekomen wie haar man is. Ze is teneinde raad.
<b>22</b>	49:00-55:12	T, Dr. M	Dag Kantoor Dr. M	T vertelt zijn psychiater dat hij nog maar eens is flauwgevallen en geeft haar de schuld dat ze het probleem nog niet heeft verholpen. Hij reconstrueert de momenten waarop hij recent het bewustzijn verloor en komt tot een voornaam inzicht.
<b>23</b>	55:12-57:09	C, T, M, FD	Dag Huis Soprano's, appartement M	C komt thuis van boodschappen en ziet T in het zwembad liggen. Ze krijgt telefoon van haar dochter M die haar vertelt dat ze gaat trouwen met FD en allebei hun opleiding zullen afmaken. C begint te wenen. Ze ziet T door haar slaapkamerraam verder dobberen.

## SEIZOEN 6 (DEEL 2), EPISODE 7: 'THE SECOND COMING'

Eerste uitzending (VS): 20 mei 2007

Geschreven door Terence Winter

Geregisseerd door Tim Van Patten

Sequentie	Screentijd	Personages	Tijd en ruimte	Plot
1	1:48-4:21	T, AJ, C	Dag Jersey, slaapkamer T en C, slaapkamer AJ, keuken	Afval ligt langs de weg te rotten buiten New Jersey. T wordt wakker van de luide muziek van AJ die depressief is. C maakt haar juweelcadeautje uit Las Vegas open.
2	4:21-5:08	BB, AM	Dag Asbest-werf	BB en AM halen hun geld op bij de verantwoordelijke op de werf.
3	5:08-6:54	Dr. V, AJ	Dag Kantoor Dr. V	AJ is in therapie bij Dr. V. Hij beschrijft zijn gevoelens over de knokpartij van zijn vrienden tegen een Somaliër. Hij verafschuwt het huis waarin hij woont en de levensstijl van zijn ouders, zeker nu zijn vriendin van niet-Italiaanse afkomst een moeilijke periode doormaakt.
4	6:54-8:46	SD, PW, CG, W, T, AM, BB	Dag Satriale's	Na zijn trip naar Las Vegas wisselt onder zijn leden persoonlijke ervaringen met druggebruik uit.
5	8:46-11:08	KM, T, C, AJ	Dag Living	AJ wijst zijn ouders op de ongezondheid van het hedendaagse industriële vlees. T kan niet overweg met zijn betweterigheid en negatieve gedachten. Op school leert AJ de diepere betekenis van <i>The Second Coming</i> van Iers dichter W.B. Yeats.
6	11:08-11:59	AH, T, A, RG	Dag Satriale's	AH en RB van de FBI komen om informatie over twee Arabieren die regelmatig de Bada Bing bezoeken.
7	11:59-14:29	PL, T, SD, BB, CC, B	Avond New York, Lupertazzi-familie	De top van de Soprano misdaadfamilie onderhandelt met de New Yorkbende over een asbestdeal. PL wijkt niet af van zijn standpunt. Ze gaan zonder akkoord uit elkaar.
8	14:29-15:31	CC, B	Dag Bouwwerf	T zet New York buitenspel in een vastgoedproject. CC en B slaan de plaatselijke verantwoordelijke in elkaar.
9	15:31-18:44	M, AJ, C	Dag Kamer AJ Keuken	M probeert op haar depressieve broer in te praten. Ze maakt hem duidelijk dat hij wat met zijn leven moet aanvangen, hij zal als enige zoon in hun gezin altijd belangrijker blijven.
10	18:44-23:09	AJ, T	Dag Zwembad	AJ onderneemt een zelfmoordpoging in het zwembad. T redt zijn zoon van de verdrinkingsdood.
11	23:09-24:39	AJ, T, C, Dr. V, M	Dag Jongeren centrum	AJ wordt opgenomen in de psychiatrie. M troost haar ouders.
12	24:39-26:58	T, PW, SD, BB, CG, PP	Dag Bada Bing	T bespreekt de situatie van zoon met zijn bendeleden. Ze praten over persoonlijke ervaringen met hun kinderen. PW geeft een wel heel aparte verklaring voor het gedrag van hedendaagse jongeren.

<b>13</b>	26:58-29:31	T, C	Dag Keuken	Nu zijn zoon zelfmoord heeft proberen te plegen, voelt T zich nog depressiever. C is zijn gezeur beu, en zegt dat AJ het zwartgallige karakter alleszins niet van haar familie heeft.
<b>14</b>	29:31-31:09	Dr. M, T	Dag Kantoor Dr. M	In therapie bij Dr. M legt T de oorzaak van AJ's depressie bij de zalvende opvoeding van zijn vrouw.
<b>15</b>	31:09-32:07	AJ, C	Dag Psychiatrie	C probeert haar zoon wat op te beuren, maar AJ legt zich neer bij de regels die de instelling oplegt.
<b>16</b>	32:07-35:53	M, PP, CC, C, T	Avond, Ochtend Restaurant, living	M en haar vriend PP worden lastiggevallen door CC, die de 'dochter van T Soprano' herkent. Ze vertelt het voorval aan haar vader.
<b>17</b>	35:53-37:47	Dr. M, Dr. K	Dag Kantoor Dr. K	Dr. K geeft Dr. M een update van de recentste studies van sociopaten in therapie.
<b>18</b>	37:47-38:58	T, CC, B	Dag Restaurant	T slaat uit wraak CC's tanden eruit met een boksbeugel. Hij gaat zelfs nog een 'stap' verder.
<b>19</b>	38:58-40:53	AJ, C, T, Dr. V	Dag Praatzaal psychiatrie	AJ is in gezinstherapie met zijn ouders. Ze geven elkaar de schuld van zijn depressie.
<b>20</b>	40:53-43:04	PP, T, LC	Dag Satriale's	Nu M een relatie heeft met PP's zoon P, is T wel verplicht meer toenadering tot PP te zoeken. LC uit New York komt om uitleg bij T over het voorval met CC. Hij stelt voor om vrede te sluiten.
<b>21</b>	43:04-46:10	Dr. M, T	Dag Kantoor Dr. M	T beschrijft zijn metafysische ervaring onder invloed van drugs. Hij maakt een treffende vergelijking.
<b>22</b>	46:10-47:47	LC, T, B, PL	Dag Huis PL	T en LC komen met een voorstel aanbellen bij PL, maar die weigert te praten. Hij scheldt hen uit vanuit zijn raam.
<b>23</b>	47:47-49:20	AJ	Dag Psychiatrie	T bezoekt AJ. Hij heeft een pizza mee, maar er mag geen eten op de afdeling binnengebracht worden.



## BIJLAGE 3: THEMATISCHE ANALYSE

---

Initialen personages zie bijlage 2 p. 5.

Methodologie thematische analyse zie 3.1 p. 45.

Tabel 1 p. 43: werkinstrument als overzicht interdependentie van de thema's met genres en het postmodernisme.

Tabel 2 p. 47: onderzoeksvragen gehanteerd voor beschrijving van manifestatie genrecodes.

We beschrijven hoe 7 thema's zich manifesteren via 3 genrecodes. Om tot een begrip van deze beschrijvingen te komen en eventuele betekenisverwarring te vermijden, geven we een **begripsbepaling**:

- **Hechting** of gehechtheid ligt doorgaans aan de basis van het relationele en persoonlijke levensverhaal van individuen. Wanneer een kind geen duurzame affectieve bindingsrelatie (bijv. gezinsgeweld, scheidingen, psychopathologische ouders, ...) met de opvoeders heeft gekend spreekt men van onveilige hechting. De gevolgen ervan kunnen uiteenlopen van extreme zelfstandigheid, onzekerheid en een gebrek aan zelfrespect tot overcompensatie in de latere opvoeding van de eigen kinderen of juist een gebrek aan opvoedingsstructuur. Veilige hechting daarentegen ontstaat wanneer men in de opvoeding een evenwicht vindt tussen empathie en geborgenheid, en vertrouwen in zelfstandigheid voor het kind. Het thema staat centraal in de gesprekstherapie van T met Dr. M maar komt daarnaast ook uitgebreid aan bod via de geschetste karakters, en familiale en interpersoonlijke gebeurtenissen. Het vertrekt vanuit de relatie van T met zijn moeder LS maar kan doorheen de serie op verschillende andere personagerelaties van toepassingen zijn (zoals C en T, AJ en M, benedeleden, ...).
- **Ironie** gebruiken we in de brede connotatie omwille van het gevoelsmatige karakter van humor. Het gaat van sarcasme en sardonische reacties tot het zwartste cynisme. Met **referentie** doelen we op expliciete intertekstuele verwijzingen naar artefacten uit de (media)culturele geschiedenis, en dit dus in expliciete dialoog (on-screen), handelingen of iconografische elementen. Zie 2.2.1 pp. 24-25 voor ironie als postmoderne televisie-esthetiek en de verbinding met intertekstualiteit.
- **Moraliteit** relateren we aan postmodernisme in de context van de onverschilligheid die gepaard gaat met de kommodificatie en het waardenverval als thema binnen de nieuwe televisie-esthetiek. Het betreft de vraag of iets in strijd is met de heersende zeden en gebruiken. Als we de moraliteit van iemand bespreken en het antwoord is positief, betekent het dus dat hij/zij ethisch verantwoord of moreel handelt. Anderzijds kan een personage of situatie immoreel gedrag (in strijd met heersende zeden/gebruiken, foutieve zeden) en amoreel gedrag (ethiek/moraal buiten beschouwing gelaten, of een persoon zonder morele ingesteldheid) vertonen. Een ethisch standpunt plaatsen we echter steeds binnen de context van de maatschappij (waarden en normen), beroepen (deontologie) of het misdaadmilieu (codes, traditie).
- **Verslaving** doelt als thema op afhankelijkheid van allerhande drugs. Lichamelijke **gezondheid** bespreken we onafhankelijk van en/of in relatie met dit druggebruik.
- **Adolescentie** is arbitrair gezien het groeiproces of de overgangperiode van jongeren tussen 13 en 24 jaar, en kan in de beginjaren overlappen met de puberale periode. Het gedrag van adolescenten is deels een afgeleide van de **opvoeding** en wordt daarom in verband hiermee besproken. Het heeft in de reeks vooral betrekking op de verhouding van AJ en M met C en T, en andere personen/situaties (vrienden, vriendinnen, studie, werk, etc..).
- **Levenskeuze** staat voor de beslissing van een of meerdere personages met impact op hun verdere verloop in de serie en/of in context van het reële leven. Een levenskeuze kan gaan van een verloving tot een impliciete handeling die duidt op een belangrijke gedragswijziging of poging tot verandering van een in de reeks geschetste situatie.
- **(Wan)hoop** symboliseert deels de ambivalentie die postmoderne televisie kenmerkt, deels de dichotomie of dualiteit die goed/kwaad, hemel/hel, etc... van elkaar scheidt. Het heeft betrekking op situaties waarin personages verzeild geraken. Enerzijds kan deze dus dubbelzinnig of ambigu zijn, anderzijds tweeledig of gekenmerkt door botsende extremen.



## SEIZOEN 1, EPISODE 5: 'COLLEGE'

Eerste uitzending (VS): 7 februari 1999  
Geschreven door James Manos, Jr. en David Chase  
Geregisseerd door Allen Coulter



Still 4

Sequentie	Thema	Ja/Nee	Genrecode	Beschrijving
(1) 1-5-1	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogoog	T ontkent eerst zijn betrokkenheid bij de maffia: <i>"Am I in the what?!", "There is no mafia."</i> . Na aanhoudend gezeur van M geeft hij toe dat 'een beetje' van zijn geld afkomstig is van illegaal gokken. Hij vraagt zijn dochter hoe ze zich erbij voelt en refereert op haar antwoord expliciet aan The Godfather. M ontkent: <i>"No, Casino we like. Sharon Stone, 70's clothes, pills. Sometimes I wish you were like other dads. But so many dads are full of shit."</i> T: <i>"And I'm not?"</i> M: <i>"You finally told the truth about this."</i> T probeert zijn onthulling dan maar wat te verbloemen: <i>"Look, Med, part of my income comes from legitimate businesses."</i> .
	Moraliteit	Ja	Dialogoog	T blijft liegen tegen zijn eigen dochter wanneer die hem naar zijn activiteiten vraagt. In plaats van zijn eigen 'beroep' in vraag te stellen, laat hij zijn dochter het antwoord geven. M moet de levensstijl van haar vader zien te plaatsen in de juiste context waarin ze hem altijd heeft gekend, nl. als vader en niet als gangster.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Handeling	T wil zijn dochter betrekken in zijn leven, hij rijdt met haar op scholenbezoek en wil haar de mogelijkheid geven om te studeren. M staat aan de start van een nieuwe (studie/levens)periode .
				Dialogoog
Levenskeuze (Wan)Hoop	Ja	Dialogoog	M besluit haar vader iets te vragen wat ze altijd al vermoedde. T geeft haar een eerste inkijk in zijn echte leven.	
(3) 1-5-3	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	CM rookt, met op de achtergrond mozaïeken vensters en seksueel getinte posters. Hij belt vervolgens in de gietende regen , in een verlaten straat en vanuit een buitenlijn naar T. De koplampen van zijn auto priemen door de verlaten straat.

			Handeling	CM poolt in de stripclub Bada-Bing. Hij mist flagrant zijn poging wanneer er gebeld wordt, gooit zijn stok neer en neemt gefrustreerd de telefoon op. Het telefoonnummer waarnaar hij moet bellen noteert hij op het blote achterwerk van de vrouwenposter aan de muur.
	Moraliteit	Nee		
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Dialogo	C laat haar zoon AJ wat voor haar zorgen nu ze ziek is. Ze laat hem toch Nintendo spelen bij een buurjongen.
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Nee		
(5) 1-5-5	Hechting	Ja	Dialogo	M en T hebben een vertrouwensgesprek vader-dochter. T probeert haar nauwer te betrekken bij de Italiaanse gemeenschap en hun familie. Hij wil haar alle mogelijkheden te geven om gelukkig te zijn en haar ook duidelijk te maken dat dit gezien zijn verleden niet vanzelfsprekend is.
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogo	T praat verder over zijn relatie met M en hun vorige gesprek over zijn betrokkenheid in de maffia. Hij is fier op haar en geeft haar complimentjes. M denkt al lachend dat hij iets van plan is, T ontkent met een boutade: <i>“How’d you get so cynical?”</i> . Hij legt haar uit dat Italiaanse immigranten en dus ook hun familie in het verleden niet veel opties hadden. M wijst hem op de dubbele bodem in zijn stelling: <i>“You mean like Mario Cuomo?”</i> (Amerikaanse politicus die in 1986 voorzag in de rooms-katholieke begrafenis van de gangster Paul Castellano). T laat een zware stilte in het gesprek vallen, geeft haar een kwade blik en zegt: <i>“Being a rebel in my family would have been selling patio furniture on route 22.”</i> .
			Iconografie	Restaurant, de gezichten van T en M zijn half verduisterd, ze drinken rode en witte wijn met op de achtergrond zachte strijkersmuziek.
	Moraliteit	Nee		
	Gezondheid/ verslaving	Ja	Dialogo	M biecht haar vader op dat ze één keertje speed gebruikt heeft. T reageert kwaad maar de twee leggen het bij.
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Dialogo	T wisselt van gedachten met zijn dochter, hij geeft haar enkele van zijn vooraanstaande waarden mee en probeert open en eerlijk te zijn.
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Nee		
(8) 1-5-8	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Handeling	I, die als priester gereserveerd en bescheiden voor de dag zou moeten komen, blijft voor de zoveelste keer mee eten bij C wanneer T er niet is. In de keuken is hij bezig met het eten, meer dan écht naar haar problemen te luisteren. Hij roert in de pasta, pikt een stukje eten weg vanonder de plasticfolie van een bord, en merkt lekkere olijven op in de frigo.
	Moraliteit	Ja	Dialogo	C wordt geconfronteerd met de leugens van T over zijn therapie sessies. Priester I gelooft niet in gesprekstherapie, en ziet niet C maar T als een ongelukkig persoon om zo zelf voordeel te kunnen halen uit het voorval. I: <i>“Therapy doesn’t fix the soul, he will need other sources to repair that. He must be a very unhappy man.”</i> .
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		

	Levenskeuze	Ja	Dialogoog	I verdedigt als priester T in het gesprek met C. Hij maakt C wel duidelijk dat de therapeutische methode voor hem niets betekent omdat het de ziel niet kan reinigen.
	(Wan)Hoop	Ja	Dialogoog	C komt erachter dat T een vrouwelijke psychiater heeft, en dat hij dus tegen haar gelogen heeft. Ze blijft vertwijfeld achter met de vraag of ze haar man nog kan vertrouwen en zoekt troost bij I.
<b>(13) 1-5-13</b>	Hechting	Ja	Dialogoog	C biecht al wenend de zware schuldgevoelens op die ze heeft als vrouw van een maffiabaas. Ze vindt dat ze al vanaf het begin van haar relatie in de fout is gegaan door met iemand als T te trouwen en denkt dat God haar ooit genadeloos zal straffen.
	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	I en C kijken naar Remains of the Day (1993) na het eten. Het blijft regenen en onweten. Een donkere lichtinval vervult de woonkameromgeving en het beeld van C en I die allebei in de zetel zitten te staren naar het televisiescherm.
			Handeling	I zit relaxed te kijken naar de film met voor de zoveelste keer een glas wijn in de hand, hij gaat op in een emotionele filmscene terwijl C naast hem begint te snikken. Hij is steeds met zichzelf en zijn onuitgesproken seksuele gevoelens als priester bezig door zich ten huize van C in de watten te laten leggen. Als C dan toch besluit te biechten, gaan de twee met de rug naar elkaar zitten en doet hij pro forma een religieuze band rond de nek.
	Moraliteit	Ja	Dialogoog	C bestempelt haar moedwillige relatie met T als immoreel. “ <i>I have forsaken what is right for what is easy. Allowing what I know is evil in my house. Allowing my children to be a part of it. Because I wanted a better life, good schools. I wanted this house. I wanted money in my hands, money to buy anything I ever wanted. I think my husband has committed horrible acts.</i> ”.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Handeling	C Ze besluit om voor het eerst in 20 jaar te biechten en stort tegen I haar schuldgevoel uit over de inschikkende rol die ze aanneemt ten opzichte van de daden en levensstijl van haar man.
	(Wan)Hoop	Ja	Dialogoog	C is teneinde raad, verdrongen van schuldgevoel over de relatie die ze heeft met T. In de biecht verwijt ze zichzelf al snikkend dat het een zeer praktische maar immorele keuze was.
<b>(15) 1-5-15</b>	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Handeling	I stelt de communie van C zelf voor en voert de plechtigheid met zorg uit in de woonkamer van de Soprano's. Hij doet 2 druppels water bij de wijn, en drinkt na haar –zoals het hoort overigens– de gouden kelk rode wijn ad fundum leeg, net dat slokje alcohol teveel na de hele avond getafeld te hebben op kosten van C's gelovige ziel. Hij zweet (van het eten, de zelf aangestoken haard, of zijn gevoelens voor C?), en laat tussen het preken door ingehouden boeren.
			Iconografie	Referenties aan het maffiagenre en de film noir. Nacht, CM staat weer in de regen te bellen vanuit een <i>outside line</i> . Bliksemflitsen lichten zijn donkere figuur op. Hij draagt een gouden juwelen onder zijn hip trainingspakje en met driftige handgebaren ondersteunt hij zijn vastberaden betoog om FP uit te schakelen: “ <i>I am your soldier Antonio. This is my duty like we're always talking about. Clipping a famous rat would put me a cunt-hair away from being made.</i> ”.
	Moraliteit	Nee		
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Handeling	T legt zijn dronken dochter te slapen. Wanneer die 's nachts wakker wordt en hem weer buiten het motel ziet bellen in een telefooncel, wil ze weten waarom. T stelt haar gerust en loopt weer mee naar de kamer.
	Levenskeuze	Nee		

	(Wan)Hoop	Ja	Handeling	I en C gaan samen te communie. De hele 'religieuze' handeling symboliseert de verdrongen seksuele gevoelens die de twee voor elkaar hebben. C is wanhopig in haar relatie met T, en I zoekt bij haar compensatie voor zijn celibaatsprobleem en vastgeroeste positie binnen de christelijke gemeenschap.
<b>(18) 1-5-18</b>	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogo	Priester I staat op uit de livingzetel van de Soprano's waarin hij de nacht doorbracht en zegt: <i>"I should get dressed, get going. ... O my God, my car's been out there all night in plain sight."</i> C: <i>"We didn't do anything wrong, is there a commandment against eating ziti? Don't forget your sacrament kit, whatever."</i> . C vertelt I over een scène uit de film Casablanca die ze ooit samen keken, en vergelijkt die met haar situatie: <i>"Of all the finocchi' priests in the world, why did I get the one who's straight?"</i> .
	Moraliteit	Ja	Dialogo	I en C praten over hun gevoelens voor elkaar. Er is niets tussen hen gebeurd afgelopen nacht, maar I probeert zich als priester via C's welbevinden in het reine te praten. Het was een 'grootse beproeving', en toch is hij nog niet zeker over zijn moraal.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Dialogo	I heeft de beproeving van zijn leven meegemaakt die God hem heeft opgelegd. Hij heeft zijn seksuele gevoelens voor C in bedwang kunnen houden.
	(Wan)Hoop	Nee		
<b>(20) 1-5-20</b>	Hechting	Ja	Iconografie	Na zijn moord op FP staart T naar een groep eenden die kwakend door de lucht vliegen. Het refereert aan zijn eendenobsessie, een compulsieve dierenliefde die symbool staat voor zijn overcompenserende bescherming van zijn familie of met andere woorden zijn diepe angst dat hen iets zou overkomen of aangedaan worden.
	Ironie/ referentie	Ja	Handeling	T heeft een moord gepleegd, een eerbiedwaardige afrekening voor zijn criminele organisatie, omdat zijn familie geleden heeft onder FP's geloste informatie aan de FBI. Als hij wegwandelt van het dode lichaam gooit hij de keeldraad in de struiken.
	Moraliteit	Ja	Iconografie	De moordhandeling van T op verrader FP als iconisch terugkerend element in het misdaadgenre, en als icoon voor het karakter van T als maffiabaas. Hij vermoordt FP bruut met een rode keeldraad, met tussenin de woorden: <i>"It's Tony. Know how much trouble you're in now? You took an oath and you broke it. One thing about us wiseguys, the hustle never ends."</i> . De focus ligt vervolgens op T's handen die doorgesneden worden door de druk van de trekdraad, en zijn bezweette, verkrampde, moordende grimas. FP valt dood neer, T checkt zijn hartslag.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Nee		
<b>(23) 1-5-23</b>	Hechting	Ja	Dialogo	T en C hebben geen enkel vertrouwen in elkaar, ze hebben elkaar dagen niet gezien en het eerste wat ze doen is ruziemaken en elkaar de schuld geven over zaken waarvan ze de halve waarheid nog niet kennen. T verwijt C dat ze meegaand is in de 'relatie' die ze heeft met haar pastoor. Ze reageert met te zeggen dat zijn psychiater heeft gebeld. C: <i>"Jennifer?"</i> . Waarmee ze sardonisch duidelijk maakt dat T gewoon tegen haar zit te liegen door niet te vertellen dat hij in therapie was bij een vrouw. Ze wandelt gedegouteerd weg. T roept haar verontschuldigend na.

	Ironie/ referentie	Ja	Handeling	T noemt priester I een gulzigaard maar eet zelf wat rauwe ham en zegt al smakkend tussen C's onzinnige uitleg dat priester I volgens hem gewoon een homo is.
			Dialogoog	T merkt dat de ziti op is en zegt: <i>"Monseigneur Jughead was here."</i> (Jughead: een fictieel stripkarakter dat enkel aan eten denkt, lui is en geen interesse heeft voor vrouwen) <i>"The priest spent the night here, and nothing happened? You know what? This is too fucked-up for me even to think about. What'd you guys do for 12 hours, play 'Name That Pope'? ... He's a fag, that's it."</i>
	Moraliteit	Ja	Dialogoog	T: <i>"The priest spent the night here, and nothing happened? And you're telling me this because...?"</i> C: <i>"You might hear something and take it the wrong way."</i> T insinueert dat C met de priester de lakens heeft gedeeld: <i>"Oh, I'll bet he gave you Communion."</i> C: <i>"That's verging on sacrilege."</i> Hoewel er inderdaad niets is gebeurd, heeft T best reden om argwanend te zijn maar C blijft ondanks haar gevoelens voor I alles ontkennen.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Nee		

## SEIZOEN 2, EPISODE 9: 'FROM WHERE TO ETERNITY'

Eerste uitzending (VS): 12 maart 2000  
Geschreven door Michael Imperioli  
Geregisseerd door Henry J. Bronchtein



Still 5

Sequentie	Thema	Ja/nee	Genrecode	Beschrijving
(7) 2-9-7	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Handeling	A, SB en PW zitten te wachten in de ziekenhuiszaal. A en SB slapen. PW heeft smetvrees en maakt SB wakker door zijn handen in te smeren met een antibacteriële crème. Een obsessief-compulsieve karaktertrek van hem die veel terugkeert in de reeks, vaak ten koste van anderen.
			Iconografie	C's smeekbede tegenover Jezus om CM's leven te sparen wordt ironisch wanneer we in crossmontage de familieleden zien zitten terwijl haar stem voortgaat: <i>"I ask You humbly to spare him, and if it is Your will to spare him, I ask that you deliver him from blindness and grant him vision. And through this vision may he see Your love, and gain the strength to carry on in service to your mercy."</i> De blikken van PW, SD en T in de wachtkamer spreken boekdelen. De twee consiglières dragen gouden juwelen en hebben een 70's sporty look. T's massieve, corrupte hand over A's schouder is een vreemde troost. Ze staren voor zich uit met een verdoofde blik, het voorteken van de payback time die komen gaat, nu al een methode kiezend om de dader zoveel mogelijk te laten tijden. C's spreuk heeft ook betekenis voor T. Alsof hij ineens een moreel verantwoord leven kan gaan leiden als hoofd van een criminele organisatie.
	Moraliteit	Ja	Handeling	Terwijl CM een noodoperatie ondergaat, bidt C in een lege ziekenhuiskamer om vergiffenis voor zijn zonden, die van zichzelf en haar familie.
	Gezondheid/ verslaving	Ja	Handeling	CM ligt op intensive care na een schietpartij. De familieleden worden geconfronteerd met wat het is om gezond te zijn of je leven aan een zijden draadje te zien hangen. Achteraf blijkt dat CM een minuut lang klinisch dood was.
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Handeling	C oppert een nieuw leven voor CM, een nieuwe start van een 'normaal', vrede-vol leven.
	(Wan)Hoop	Ja	Handeling	De familieleden balanceren tussen wanhoop en hoop voor CM's leven. Hoewel het voor de bendeleden niet steeds duidelijk is, blijven ze positief ( <i>"positive vibes only"</i> ). Het beste voorbeeld van de hoop is C die zich in een lege ziekenhuiskamer terugtrekt en op de knieën om vergiffenis en genade bidt voor CM.

(10) 2-9-10	Hechting	Ja	Dialogo	T praat in therapie over zijn relatie met CM. Hij voelt zich meteen aangevallen door Dr. M wanneer ze zijn visie over het leven na de dood in twijfel trekt, en ziet de uithaal van haar als een teken dat ze zich niets van hem aantrekt, zelfs niet nu zijn eigen neefje in het ziekenhuis ligt. Met de reactie wil hij echter enkel medeleven voor hém en niet voor zijn familie. Bovendien komt de situatie hem goed uit om de familiale band met zijn neefje te versterken en hem een hogere status te verlenen, ongeacht hij dat nu wil of niet.
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogo	T geeft zijn (her)interpretatie van de geschiedenis van psycho's die de hel verdienen en van onderdrukte Italiaanse immigranten in de VS. Dr. M vraagt zich af wat zijn hele uitleg te maken heeft met het feit dat hij een crimineel kan/mag zijn. Het gesprek wordt naar het einde toe steeds grimmiger, met stemverheffing van T en hevige historische verwijzingen (Pol Pot, Hitler,...) die meer over zijn immoraliteit vertellen dan over de geschiedenis en argumenten die hij aanhaalt.
	Moraliteit	Ja	Dialogo	Dr. M polst T over de gezondheidstoestand van CM. T zwijgt eerst met zware adem, snauwt haar nadien enkele korte zinnen toe, en geeft vastberaden en zonder enig vertoon van emotie zijn immorele visie op wie de hel verdient: <i>"We 're soldiers. Soldiers don't go to hell. It's war. Soldiers, they kill other soldiers. We're in a situation where everybody involved knows the stakes. And if you're gonna accept those stakes, you gotta do certain things. It's business. We follow codes, orders."</i> Dr. M neemt nadien een standpunt tegen hem in: <i>"So does that justify everything that you do?"</i> . T geraakt geagiteerd, vindt dat ze niet deontologisch handelt en schuift haar een schuldgevoel toe. Dr. M zegt zeer weinig tot niets meer in het gesprek. Ze slikt geschrokken van de uitermate psychopathische vertoning van haar cliënt. Toch is het thema moraliteit hier tweeledig. Enerzijds heeft het betrekking op T's blindheid voor eigen immoreel handelen. Anderzijds gaat het over de vraag naar de beroepsethiek van Dr. M. Ze hoort immers een cliënt uit over een riskant onderwerp van diens privéleven, eentje waarover beiden de stilzwijgende overkomst hebben dat het nooit in hun gesprekken aan bod zou komen, laat staan dat ze hem als psychiater erover met de vinger zou beginnen wijzen: <i>"What do poor Italian immigrants have to do with you and what happens every morning you step out of bed?"</i> .
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze (Wan)Hoop	Ja	Dialogo	T zegt zich niet te willen laten steriliseren omdat hij nu niet meer vreemd gaat. Zijn besluit staat vast.
		Nee		
(13) 2-9-13	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	Op een afgelegen parking ontmoeten twee auto's elkaar. Maffialid SB stapt in de neutrale politiewagen om informatie door te spelen (SL: <i>"You're late. So what do you got?"</i> ). SL spreekt op een vastberaden, snelle lispelende toon en komt met zijn intonatie en woordgebruik als federaal politieman wel erg dichtbij de spreekwijze van bendeleden ('fed. cop talk'). Met slippende banden snelt SL weg.
	Moraliteit	Ja	Dialogo	SL maakt SB duidelijk dat hij met een andere bril naar de feiten moet beginnen kijken: <i>"This is simple. Keep in mind that you're the one who's different now. You're seeing differently. You got a new attitude. And I wasn't the one selling heroin. I wasn't the one pinched for it"</i> . Hij wijst SB er dus op dat hij als informant in principe bij de meest morele groep hoort, en er daarom zo ook moet naar handelen. Hij moet er voor zorgen dat T hem terug 'graag ziet'. Verderop in de aflevering wordt duidelijk hoe SB deze woorden interpreteert: door samen met T een moord te plegen wint hij bij hem terug in aanzien.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		

	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Dialogo	SL legt zijn informant SB een morele keuze voor. Hij moet zich gaan gedragen als een waardevol iemand, met normen die haaks staan op de criminele organisatie waarvan hij nog noodgedwongen deel moet uitmaken. Het snelle autogesprek wordt onderbroken door stille blikken die de twee elkaar geven. SB stapt op zonder iets te zeggen. Het blijft gissen naar zijn interpretatie van SB's wijze raad of anders gezegd naar de belangrijke keuze die hij moet maken.
	(Wan)Hoop	Ja	Dialogo	SB denkt dat T hem doorheeft als informant. Hij weet niet wat te doen met T's wantrouwen en vraagt SL om hulp.
<b>(14) 2-9-14</b>	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Handeling	De ironie ligt hem in de handeling van C. Als vrouw van een gangster binnen de criminele organisatie sust ze haar gemoed met een compenserend geloof in Gods rechtvaardigheid, en probeert ze op de koop toe nog een <i>made guy</i> te overhalen zijn leven te verbeteren. Hoe meer ze vertelt, hoe vaker CM op zijn morfienknopje drukt. Ze bidt samen met hem, maar CM is tegen dan zodanig verdoofd dat zijn ogen dichtvallen hij niet eens meer een kruisteken kan maken. C daarentegen heeft geen drug nodig om blind en irrationeel te redeneren.
	Moraliteit	Ja	Dialogo	C probeert CM te overtuigen van zijn tweede kans. CM: <i>"I didn't see Jesus. I was in hell. Maybe it was purgatory, but I don't know."</i> C denkt na, wetende dat haar man veel meer op zijn kerfstok heeft dan CM. Haar bekeringspreek tegen CM is slechts een uiting van haar eigen morele dualisme.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Dialogo	C raadt CM aan zijn leven te beteren en te bidden. C: <i>"Than you have to look at this experience as an opportunity to repent. To change your heart. To start to walk in the light of the Lord. You were blessed by this, blessed with a second chance. It is not too late for you Christopher, if you pray."</i> Ze (s)preekt met zachte fluistering alsof haar eigen leven aan een zijden draadje hangt.
	(Wan)Hoop	Ja	Dialogo	C ziet hoop voor haar familieleden als reine persoonlijkheden, ondanks hun onlosmakelijke verbintenis met de maffia.
<b>(19) 2-9-19</b>	Hechting	Ja	Dialogo	T verontschuldigt zich bij zijn zoon AJ voor zijn beledigingen. Hij weet dat zijn opvliegende momenten diep zitten: <i>"I said it because all the anger and the frustration of the last few days had built up inside me and exploded. I gotta learn to control my emotions around the people I love."</i> C neemt de telefoon op, komt naar de kamer van AJ en luistert in de deuropening naar T's uitleg. AJ kijkt haar enkele keren kort aan terwijl T rustig blijft verder praten: <i>"I think you're the same way, I think your feelings, you keep them inside. And you and me we react without thinking. So I get mad at you, you know? I see myself in you. I couldn't ask for a better son, AJ. And I mean that... You want a piece of pizza?"</i> Ze kijken elkaar aan, de stilte valt zo zwaar dat krekels op de achtergrond te horen zijn. Het is het moment waarop C zich realiseert dat haar man een goede vader kan zijn voor haar kinderen. Ze zal later haar sterilisatievoorstel intrekken.
	Ironie/ referentie	Nee		
	Moraliteit	Ja	Handeling	C weet waarom haar man in het midden van de nacht nog weg moet. Hij gaat MB vermoorden. Ze geeft de telefoon door en staart hem na vanop het kamerbalkon.



	Gezondheid/ verslaving	Ja	Handeling	Eetverslaving zit diep in Amerika, zo diep zelfs dat het voor T een extra hulpmiddel is om zijn gezinskwesties op te lossen. Hij komt binnen in de kamer van zijn zoon met een grote pizza en een six pack frisdrank. AJ heeft geen honger, maar na het bijleggen van hun ruzie plooit hij toch een grote slice dicht. Hij begint zuchtend maar tevreden te eten.
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Handeling	AJ ligt op bed met muziek in de oren een paintballtijdschrift te lezen. Hij weet eerst niet goed wat te denken van de spijtbetuiging van zijn vader, maar handelt in gradaties van goedkeuring. Eerst doet hij zijn headset af en probeert verder te lezen, nadien luistert hij even en knikt instemmend, en uiteindelijk eet hij toch een stuk van de pizza die zijn vader heeft meegebracht. T gooit de klerenhoop in zijn kamer wat verderop en gaat zitten voor het bed van zijn zoon.
			Dialogoog	T doorziet de teleurstelling die zijn zoon in hem heeft. AJ knikt maar wat en toch gaat T door: <i>"I'm sorry for talking the way to you I did."</i> AJ: <i>"It's okay."</i> T: <i>"No it's not. I was wrong and I hope you know I didn't mean it. I couldn't ask for a better son, AJ."</i> AJ kijkt hem verstart aan en knikt met een kleine glimlach: <i>"Thanks."</i>
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Nee		
<b>(20) 2-9-20</b>	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	Iconografische referenties aan gangstergenre en film noir. SB en T doen 's nachts een gewerenkast open en laden hun materiaal voor ze vertrekken. Ze sleuren MB naar een leegstaande snack bar. Hij is zwaar toegetakeld in het gezicht, draagt één schoen en heeft verzopen kleren aan. Hij begint een angstig dodemansgesprek tegen de twee maffiosi, met gebroken snikkende stem. T gaat koel zitten en steekt een dikke sigaar op. De rook vervult de ruimte en zijn gezicht wordt nog obscuurder. MB blijft liegen. De urine loopt van zijn broekspijpen af en hij bibbert. Uit puur vermaak geven ze hem een dieetdrankje vooraleer hem op gruwelijke wijze te doorzeven met een regen kogels.
	Moraliteit	Ja	Handeling	De hele scène is een uitgebreide en gedetailleerd geschetste criminele afrekening waaraan SB als informant deelneemt om in de gratie te vallen bij T. Hoewel hij door de FBI aangemaand werd om T op een voorzichtigere, moreel verantwoorde manier te benaderen, doet hij dus net het omgekeerde.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Handeling	De immorele keuze van SB om met geweld als informant hogerop te geraken kunnen we zien als een gemiste kans op een beter leven, omdat hier zijn volledige draagvlak bij de federale politie op de helling komt te staan en hij gedoemd is voor eeuwig een gangster te blijven.
	(Wan)Hoop	Ja	Iconografie	MB smeekt om zijn leven in de door duisternis verzonken snackbar. Hij probeert zijn vel te redden met een trillende paniekstem en zijn hele lijf bibbert uit angst voor wat komen gaat. Zijn twee ondervragers laten hem iets drinken waardoor hij weer valse hoop krijgt dat ze hem zullen sparen. Hij klinkt opgelucht en bedankt hen, maar wanneer ze hun pistolen naar hem richten schreeuwt hij met twee open armen om zijn mama voor hij sterft.
<b>(23) 2-9-23</b>	Hechting	Ja	Dialogoog	Tussen het kussen en strelen door stelt C T gerust. C: <i>"I started thinking. Meadow is leaving soon. I may want to have another baby. Maybe."</i> ... <i>"Tony, all I want is you. That's all I have ever wanted. And I want you to be true and to be mine. I want you to not cheat."</i> De 'nieuwe kans' die ze hem geeft, getuigt enkel van haar gebrek aan wilskracht en integriteit om hem te verlaten. T weet eerst niet waar hij het heeft, wat ze precies wil, laat staan waarom ze zolang ruzie hebben gehad over een mogelijke sterilisatie. C manipuleert hem en is blind voor haar eigen immorele indirecte medeplichtigheid aan nagenoeg alles waar haar man voor staat.
			Handeling	C en T vrijen. T bewijst zijn 'trouw' aan haar, en C zet haar eigen geloofwaardigheid voor de zoveelste keer buiten spel.

	Ironie/ referentie	Nee		
	Moraliteit	Ja	Iconografie	C's maakt de immorele keuze om zich te blijven binden aan haar man. T komt de slaapkamer binnen, de twee kijken elkaar aan en zeggen kort hallo. T doet zijn kleren uit. Zijn massieve figuur wordt in het kamerlicht benadrukt door een tattoo op de bovenarm, gouden juwelen aan beide handen en een wit onderhemdje dat afsteekt tegen zijn borsthaar en halsketting. T gaat zitten op de rand van het bed. C omhelst hem langs achteren, kust hem in de nek en wrijft door zijn haar.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Dialogoog	C heeft in de vasectomie-discussie met haar man uiteindelijk de belangrijkste beslissing genomen. Ze zet haar hypocriete levenshouding verder door zich te binden aan T.
	(Wan)Hoop	Nee		

## SEIZOEN 3, EPISODE 11: 'PINE BARRENS'

Eerste uitzending (VS): 6 mei 2001  
Geschreven door Tim Van Patten en Terence Winter (verhaal)  
en Terence Winter (teleplay)  
Geregisseerd door Steve Buscemi



Still 6

Sequentie	Thema	Ja/nee	Genrecode	Beschrijving
(5) 3-11-5	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogo	V praat Engels met een zware oosterse tongval. CM stelt de klassieke vraag: <i>“So Valery, you got Silvio’s money?”</i> . V wijst hen erop dat zijn -volgens PW belachelijke- digitale installatie toch nog nut heeft: <i>“Money is on entertainment center.”</i> V’s geld zint PW niet: <i>“Better not be any rubles in there.”</i> Hij zet zijn cynische spraakwerval nog een versnelling hoger wanneer V hem vraagt de afstandsbediening neer te leggen. Een gestoorde sociopatenconversatie start. V: <i>“Put remote on docking station.”</i> , PW weet niet wat hij hoort, zijn gezicht hertekent zich in alle mogelijke minachting. V herhaalt zijn zin nadrukkelijk alsof hij tegen een dove spreekt: <i>“Uni-ver-sal re-mo-te. Put-it-down-on-docking-station.”</i> PW: <i>“Listen to this prick giving orders. You’ve got some balls my friend.”</i> PW gooit het ding met opzet tegen de grond en de drie beginnen te vechten. Na afloop vertoont een gemolesteerde V nog wat stuip trekkingen. CM hielp zelf mee met hem te wurgen maar wordt kwaad tegen PW: <i>“What the fuck? What’d you do?”</i> . PW: <i>“What? Did I have a choice?”</i> CM: <i>“I think he’s dying.”</i> PW: <i>“Must have cracked his windpipe. That’s it for him.”</i> CM: <i>“What are you a fucking doctor now, what are we gonna do?”</i> .
			Iconografie	Referenties aan het gangster- en maffiagenre. PW en CM halen achterstallig geld op bij een Russisch zakenpartner V, een dronkenlap. Ze dragen allebei een leren jas van een <i>made guy</i> . PW bonkt hard op de deur van V’s appartement. CM doet zijn enveloppe met geld open. Na een banale opmerking slaat PW een whiskyfles stuk op V’s hoofd. Het duo wurgt hem nadien met een staaflamp. Het lichaam, gerold in een muurtapijt van V’s appartement, gooien ze op klaarlichte dag in de kofferbak van hun auto. Met moordende argusogen kijken ze rond of niemand hen gezien heeft. De opwipper die ze gebruiken om hun slachtoffer te transporteren was al te zien vanaf het eerste ogenblik dat ze aan zijn deur stonden.
	Moraliteit	Ja	Dialogo	PW en CM handelen samen een zaak af die SD normaal had moeten in orde brengen. PW heeft het zo al niet op Russen en reageert zijn frustratie dan maar af op zijn ‘handelspartner’. Hij gooit V constant racistische en beledigende opmerkingen naar het hoofd. Wanneer hij in het huis van de dronkaard een dure televisie-installatie opmerkt, krijgt hij het helemaal op de heupen. PW: <i>“Look at this shit: TV, stereo, DVD.”</i> ... <i>“Universal remote. Probably wiped your ass barehanded till you came to this country.”</i> Hij lokt voortdurend een reactie uit en grijpt de eerste stemverheffing van V aan om hem van kant te maken.

	Gezondheid/ verslaving	Ja	Iconografie	V is een drankverslaafde en drinkt 's ochtends al whisky. Hij oogt afgeleefd. Hij draagt een slonzige pyjama, schuifelt met een sigaret in zijn mondhoek naar de zetel in zijn appartement en praat met een dronken, zware en langzame rokersstem.
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Nee		
<b>(9) 3-11-9</b>	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogoog	Het telefoongesprek tussen T en PW verloopt volgens maffia(code)taal. T wil weten of ze V nu eindelijk veilig hebben gedumpt. PW moet zijn stommiten uitgelegd krijgen aan zijn baas. T: <i>“Did you wrap the package?”</i> PW: <i>“Not Yet, we were about to. We had a little problem. The package hit Chrissy with an implement and ran off.”</i> T: <i>“Is there any way the package could survive?”</i> . De belverbinding is slecht en T wordt stilaan horendol van hun gepruts. Hij begint fel te schelden en gooit met een dreun de telefoon dicht: <i>“Cocksucker! I got a meeting with Slava! I could be walking into a fucking buzz saw!”</i> .
	Moraliteit	Nee		
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Handeling	AJ vult zijn tijd op vanuit de zetel. Hij kijkt versuft naar een muziekvideo op tv. Het is een geanimeerd commercieel clipje over een wandelend melkkartonnetje met luchtige popmuziek erop. Op de achtergrond hoort hij zijn vader met luide stem roepen en schelden door de telefoon. AJ's luisteraandacht richt zich naar de keuken en hij hoort het hele gesprek. Hij is verwend en meer nog verlamd door de kapitaliserende consumptiemaatschappij waarin hij leeft. Zijn familie stelt zich nooit vragen bij zijn passiviteit, alsof het eigen is aan zijn leeftijd. Zijn vader is een hypocriet die zelfs in de keuken in codetaal luidop durft te bellen over zijn criminele problemen, alsof AJ niet aanwezig is. C wandelt dan weer vlak langs hem door om inkopen te gaan doen.
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Nee		
<b>(16) 3-11-16</b>	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogoog	Het is nacht en CM en PW bevrozen haast in het busje. Nu ze het indrukwekkende verhaal over hun 'vermoorde' partner gehoord hebben van T, is CM niet meer zo zeker dat V effectief dood is. De twee stoere gangsters hebben trillende stemmen gekregen. Ze blijven doorgaan op een gitzwart elan, met cynische gespreksreferenties, schelden, en hulpeloosheidsverschijnselen. CM: <i>“Could be him out there, stalking us.”</i> PW: <i>“With what, his cock? Think about it, Chrissy. Even if he's alive, he's unarmed and bleeding like a sieve. He's in the woods, in his pyjamas. It's the fucking Yukon out there. (Yukon: een Canadees natuurgebied waar het 's winters tot -60°C kan worden).”</i>
			Handeling	In een kastje in het busje vindt CM bevroren ketchupzakjes. Vooraleer PW zich aan het goedje waagt, wil hij toch zeker zijn dat het niet over datum is. Zijn maniakale situatiecontrole en smetvrees wordt door de honger echter snel opzij geschoven. De twee bibberende gangsters beginnen uitgehongerd te smullen. PW doet twee pakjes tegelijk open en zuigt schokkend de inhoud naar binnen. Hij geeft zijn praktisch culinaire tip snel door aan CM.
	Moraliteit	Nee		
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		

	Levenskeuze (Wan)Hoop	Nee Ja	Dialogoog	Nu ze vastzitten in een desolaat, besneeuwd, ijskoud gebied, worden PW en CM onzeker. CM: <i>“He probably thinks we left.”</i> PW: <i>“If he’s alive, which he ain’t.”</i> . Ze hebben nog hoop, in de vorm van het achtergelaten busje, wat ketchuppakjes en hun eigen lichaamswarmte die overigens nauwelijks beschermd wordt door hun leren jassen. De dialoog bevat al paniekelementen maar gaat dus nog grotendeels samen met het dik opgelegde sarcasme van de hele situatie.
<b>(19) 3-11-19</b>	Hechting	Ja	Handeling	T en G staan op het punt samen te eten tot hij voor de zoveelste keer gebeld wordt door PW om hen uit nood te helpen. G kan een tweede afwijzing niet aan. Ze zou meelevend of tenminste begripvol kunnen reageren, maar toont integendeel haar agressieve karakterkant. Ze gooit de klaargemaakte steak in T’s nek. Hij kan zich beheersen, lacht minachtend en wandelt de deur uit zonder een woord te zeggen. G trekt gefrustreerd het laken vanonder de gedekte tafel uit en slaat de rest bij elkaar. Ze ziet niet in dat T deze keer wel een eervolle reden heeft om haar te verlaten.
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogoog	CM en vooral PW zien het niet meer zitten. PW geeft T de volledige schuld van de hele situatie. Als capo had hij nooit voor een kleine rotjob als deze zijn deur moeten uitkomen. Hij stelt voor om alleen -met CM’s schoenen aan- een weg uit de wildernis te zoeken maar die weigert. Het duo begint een schreeuwende ruzie en het cynisme wordt grimmiger. PW: <i>“What’s your fucking plan? Eat ketchup packs?”</i> , CM: <i>“We should have stopped at Roy Rogers (eetketen en tevens bekende Amerikaanse cowboy-acteur, en zanger 1911-1998)”</i> , PW: <i>“And I should have fucked Dale Evans but I didn’t (actrice, zangeres en vrouw van Roy Rogers 1912-2001).”</i> .
			Iconografie	Het contrast tussen twee sukkelcriminelen en hun maffioso-baas die zich laat verwennen bij zijn maitresse kon niet groter zijn. PW en CM zitten te bevroren in het busje onder een afgetrokken vloerbekleding. Ze zijn zwaar toegetakeld: PW’s haar, traditioneel strak naar achteren gekamd met oog voor zijn glimmende, grijze, zijdelingse <i>wings</i> , staat wild alle richtingen uit, hun gezichten zijn grauw vertrokken en CM’s hoofd heeft een grote bloedende buil. T daarentegen zit met een cognacglas in de hand lekker te aperitieven in de zetel voor een warme, knisperende openhaard. Hij draagt de kamerjas die G hem vanuit Marokko meebracht, losse vakantiekleidij voor een crimineel. Met een zucht neemt hij de telefoon op. T: <i>“Yeah?”</i> . Na ondertussen zo’n 20 keer gebeld te hebben wrijft PW het er nog eens droog in: <i>“It’s me.”</i> . T zucht verder: <i>“What now?”</i> . PW gooit woedend alles eruit: <i>“What now? Chrissy’s head is bleeding and I’m freezing to death! That’s what fucking now!”</i> .
	Moraliteit	Ja	Handeling	Na de noodkreet van zijn capo PW, voelt T zich verplicht de twee uit de wildernis te redden. Hij verkiest hen boven G, die eindelijk met het eten klaar staat na lang op hem gewacht te hebben.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Handeling	T gaat abrupt weg bij G. Hij kiest ervoor om zijn benedeleden uit de nood te helpen.
	(Wan)Hoop	Ja	Dialogoog	Het verdwaalde gangsterduo is radeloos en PW heeft er genoeg van. PW: <i>“I’m calling Tony again.”</i> , CM: <i>“You’re gonna piss him off, Paulie.”</i> , PW: <i>“Fuck him. We’re gonna die out here!”</i> . Tegen T: <i>“I’m through taking it easy! We’re fucking starving out here! Come get us!”</i> .
<b>(20) 3-11-20</b>	Hechting	Ja	Dialogoog	T pikt BB op als hulp om de twee verdwaalden op te sporen. Na een korte ruzie waarbij T lachte om zijn opvallende jagers-outfit, leggen ze het bij in de auto. Als verzorger van J benijdt BB de relatie die T met hem heeft. Hij zegt dat J echt van hem houdt, T lacht het eerst weg, maar bedenkt zich in stilzwijgen wanneer BB zegt: <i>“I know you had your problems, but I don’t know... I wish he was my uncle sometimes.”</i> .

	Ironie/ referentie	Ja	Dialogo	J ruikt de steak die G in T's nek gooide: <i>"What have you been eating, steak?"</i> . T staat met de mond vol tanden.
	Moraliteit			
	Gezondheid/ verslaving	Ja	Dialogo	J ondergaat een chemokuur. T verontschuldigt zich omdat hij hem midden in de nacht wakker moet maken. Het geeft niet voor J, hij ligt toch helft van de nacht over te geven.
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Handeling	M vertrouwt haar vriendje JJ niet. Ze is ziek en hij wil niet bij haar blijven. Samen met een vriendin volgt ze hem, en betrapt ze hem op heterdaad met een ander meisje. Ze slaat door en wordt opgenomen in het ziekenhuis ter controle.
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Ja	Handeling	M bespioneert haar vriendje in een wanhoopspoging de waarheid te weten te komen.
<b>(21) 3-11-21</b>	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Handeling	T en BB hadden hun verdwaalde vrienden nooit gevonden indien PW niet uit frustratie als een mentale gek zou beginnen schieten zijn op zijn geïmproviseerde schoen. Ze zijn de verkeerde kant aan het uitlopen maar draaien zich om nadat ze in de verte de schoten horen. Als antwoord vuurt BB met zijn jachtgeweer. Als gevonden verstekelingen zwaaien de twee gangsters met beide handen in de lucht. Ze lopen richting elkaars stemmen.
	Moraliteit	Ja	Handeling	PW houdt de tic tacs die hij in zijn jas vond voor zichzelf terwijl CM ook ligt te verhongeren. CM besluit voor zijn deur te pissen en de twee beginnen heftig ruzie te maken. CM trekt zijn wapen en dreigt PW neer te schieten. Zijn psychopathische karakter komt bovendrijven wanneer hij na enkele seconden zijn pistool sardonisch lachend weghaalt vanonder PW's kin. Ze zweren elkaar trouw maar PW kijkt hem met gefocuste ogen aan. Eigenbelang voorop, zoals steeds.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Handeling	De twee gehavende criminelen zweren elkaar trouw na een hevige ruzie en besluiten zich samen door de sneeuw verder te slepen tot ze een teken van leven tegenkomen.
	(Wan)Hoop	Nee		

## SEIZOEN 4, EPISODE 10: 'THE STRONG, SILENT TYPE'

Eerste uitzending (VS): 17 november 2002  
Geschreven door David Chase (verhaal)  
en Terence Winter, Robin Green en Mitchell Burgess (teleplay)  
Geregisseerd door Alan Taylor



Still 7

Sequentie	Thema	Ja/nee	Genrecode	Beschrijving
(5) 4-10-5	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	RC's zoon ligt in het ziekenhuis. Hij is verlamd door een ongeluk tijdens het boogschieten. Zijn lichaam is verbonden met hartslagcontrole en allerhande infusen. Het is doodstil op de donkere kamer en de beeldfocus verplaatst zich traag naar T die naast zijn bed diep vertwijfeld hem zit aan te staren. De verduistering doet zijn zware gezichtsgroeven tot uitdrukking komen.
	Moraliteit	Ja	Handeling	T heeft zijn eigen capo RC vermoord en heeft gemengde gevoelens wanneer hij diens verlamde zootje in het ziekenhuis opzoekt. Hij geeft zijn vrouw een dikke geldenveloppe.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Handeling	F heeft besloten terug te keren uit zijn thuisland Italië. Hij praatte er met het hoofd van zijn familie en kreeg de wijze raad zijn gevoelens voor C opzij te zetten omdat ze de vrouw is van de baas van de DiMeo familie. Hij heeft zijn inbindende beslissing aanvaard. Vanaf de eerste minuten dat hij opnieuw op Amerikaanse bodem is staart hij vanuit een taxi ineengedoken naar het troosteloze, kapitalistische en patriottische landschap. Hij is doodongelukkig.
	(Wan)Hoop	Nee		

<b>(7) 4-10-7</b>	Hechting	Ja	Dialogoog	T vindt zichzelf de verdrietige clown van dienst voor zijn familie en vrienden. Zijn minderwaardigheidsgevoel betreft hij op de dood van zijn wedstrijdpaard. Dr. M is niet overtuigd, ze vindt zijn reacties op verdriet vaker van woede dan humor getuigen, en ze merkt op dat hij nog nooit emotioneel is geworden om mensen. Ze verwijst naar de eenden-obsessie die zijn diepe bindingsangst belichaamde (cf. 1-5-20). Een angst dat zijn familie iets zou overkomen, wat zware gedragsimplicaties heeft in de vorm van overcompensatie die zich uit in (compulsief) geweld. Daarnaast doet het hem zeer dat zijn neefje CM zijn eigen leven vergooit met een drugverslaving. Al zijn samenwerking en emotionele binding met hem staan op de helling. Geen enkel gevoel dat hij uitlegt aan zijn psychiater kan hij bespreken met zijn bendeleden. T praat met een trillende stem die hij enkel verheft bij interne woede en zwartgallige uitdrukkingen.
	Ironie/ referentie	Ja	Handeling	T zit in therapie te wenen om een paard, terwijl hij net ervoor zijn chauffeur F aanmaande zich snel over het verdriet om zijn vader heen te zetten.
			Dialogoog	Dr. M hoort het verhaal van RC's zoontje die half verlamd in het ziekenhuis ligt: <i>"How awful for the parents."</i> . T heeft zelf één van de ouders, zijn capo RC, een kopje kleiner gemaakt. Hij vergelijkt zichzelf met vredessymbool Rodney King Jr die in de jaren 90 symbool stond voor de rassenconflicten in Los Angeles. T erkent zelf hoe ridicul zijn opmerking klinkt, gezien zijn levensstijl, maar hij maakt ze toch.
	Moraliteit	Ja	Dialogoog	T praat maar verder over het verval van waarden in de wereld. Wanneer hij zichzelf vergelijkt met een vredespredikant erkent hij zijn lichte hypocrisie. Dr. M: <i>"You've caused much suffering yourself, haven't you?"</i> . T kijkt lichtjes naar haar op, houdt zijn tong strak tegen zijn lippen en knikt na een zware stilte.
	Gezondheid/ verslaving	Ja	Dialogoog	T vermoedt dat CM een drugprobleem heeft. Hij ziet geen nabije toekomst voor zijn neefje. Zelf heeft hij zijn dosis Prozac verdubbeld omdat hij zich zwaar depressief voelt. Dr. M. wijst hem op de gevaren en nutteloosheid van zijn gewoonte.
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Ja	Dialogoog	T uit zijn ontgoocheling om zijn heroïneverslaafde neefje: <i>"It kills me just to say it because I got so many hopes tied up in this kid."</i> . T ziet geen hoop meer in de mondiale maatschappelijke en menselijke condities: <i>"My wife prays to God. What kind of God does this shit?"</i> .
<b>(8) 4-10-8</b>	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogoog	Op het eind van hun gesprek stopt er een auto langs hen met een hondje dat uit het raam hangt. RS is gecharmeerd door de schattigheid van het beestje. A begint te wenen omdat haar hond door haar eigen junkvriend is versmacht.
	Moraliteit	Ja	Handeling	Sinds ze vermoeden dat A's vriend CM met een drugprobleem kampt, stuurt de FBI afkickbrochures naar hun adres om hem weer het rechte pad te helpen. Agent RS wijkt van haar deontologische code af die gericht is op een maximum aan informatie los te weken van A. Ze ziet dat ze een zware periode doormaakt.
	Gezondheid/ verslaving	Ja	Dialogoog	RS spoort A aan om CM te overtuigen zich te laten opnemen voor zijn heroïneverslaving.
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Nee		
<b>(12) 4-10-12</b>	Hechting	Nee		



	Ironie/ referentie	Nee		
	Moraliteit	Nee		
	Gezondheid/ verslaving	Ja	Handeling	CM komt thuis nadat hij overvallen is. Een of andere junk is meegekomen en vraagt A om geld. Ze zet hem aan de deur. CM slaat haar tot driemaal neer wanneer ze hem de brochure toont. A blijft geknield zitten op de grond. CM pakt in een gefrustreerde woedebeweging de portefeuille uit haar handtas, neemt het geld eruit, en smijt de lege portefeuille op de grond voor hij buitengaat.
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Handeling	A toont CM de rehabilitatiebrochures wanneer ze ziet dat CM zelfs zijn drugvriendjes tegen haar in bescherming neemt. Ze gaat dus in op de goede raad van RS, maar tevergeefs.
	(Wan)Hoop	Ja	Dialoog	A weet niet meer waar ze het heeft als ze CM toegetakeld ziet thuiskomen en hij haar vertelt over de gestolen auto. Haar naïeve hoop op een inzicht van CM over zijn drugsprobleem vervaagt meteen.
(15) 4-10-15	Hechting	Ja	Handeling	PW heeft bedenkingen bij het schilderij van T dat hij zelf aan zijn muur heeft gehangen. Hij vond het eerst een eer om het klassieke portret thuis een plaatsje te geven, als teken van zijn respect en ‘speciale’ band met zijn baas.
			Dialoog	T heeft bewondering voor het ambitieuze no-nonsense karakter van SK. Ondanks haar handicap en Russische afkomst ontwerpt ze websites. Een positieve levensinstelling die hij in zichzelf en de mensen rondom zich mist. Het slaat terug op zijn therapiegesprek bij Dr. M (4-10-7), waarin hij de neergang van rechtvaardigheid en waardevol samenleven projecteerde in zijn depressieprobleem. T: <i>“You Russians, you got all the angles. Well, look at you, you’ve got every excuse to be in the bottle and here you are designing websites.”</i> . T vraagt J om raad over zijn idee om DP in te schakelen voor een groepsinterventie die CM drugsprobleem moet oplossen.
	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	F heeft wijn mee vanuit het thuisland Italië. SK prefereert de Russische drinkwijze: met ijsblokjes. SK spreekt met een vette Russische tongval, F met een duidelijke Italiaanse.
			Dialoog	J geeft zijn visie over het heroïneprobleem van CM. Hij is praat op een cynische toon, kijkt afkeurend naar de zelfgemaakte wijn van F en vindt de beste oplossing voor C’s probleem nog altijd de klassieke manier; hem omleggen om processen en politieonderzoeken een stap voor te zijn. Zijn woordkeuzes zijn expliciet met sterke intonatieklemtönen, een manier waarop hij duidelijke grenzen stelt. T: <i>“Dominic Palladino, you remember him?”</i> J: <i>“B and E guy, a real juicer.”</i> (“Die inbreker, een echte zuiplap.”) T zegt dat hij bij de <i>Acoholics Anonymous</i> is momenteel, en dat ze deze <i>shit</i> vandaag de dag kunnen ‘behandelen’. J kijkt afkeurend en zet zijn bitterheid verder.
	Moraliteit	Ja	Dialoog	J heeft een ‘oplossing’ voor CM’s drugsprobleem: <i>“A dog you love catches rabies, you put her out of its misery, Anthony.”</i> .
	Gezondheid/ verslaving	Ja	Dialoog	J leeft van kankeronderzoek naar kankeronderzoek, T is al jaren in therapie. Voor J moet de rehabilitatie van CM er niet dus niet per se bijkomen: <i>“Me with the competency hearing, You with the head shrinkers. This one in rehab now.”</i> .
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Handeling	SK, de één-benige verpleegster van J, trekt zich niets aan van het negativisme in de wereld rondom zich. Ze heeft een motiverende attitude en pakt de zaken realistisch aan. Ze heeft een eigen bedrijfswebsite. T prijst de moedige keuzes die ze maakt.
	(Wan)Hoop	Nee		

(21) 4-10-21	Hechting	Ja	Handeling	De aanwezige personen kunnen zelfs een groepsgesprek niet tot een normaal einde brengen. Elke reactie lokt een tegenreactie uit waardoor de conversatie escaleert en men agressie en geweld als middel hanteert om een sociaal probleem – hier de verslaving van CM– te ‘verhelpen’.
	Ironie/ referentie	Ja	Handeling	CM is zwaar verslaafd aan heroïne en heeft professionele hulp nodig. De ironie ligt hem daarom in de methode van groepsinterventie als verkeerdelijk zalvend middel, gecombineerd met het feit dat de mensen die hem proberen te helpen altijd zeer eenzijdig hun problemen oplossen, nl. in de vorm van agressie in zijn breedste betekenis. Als gespreksleider en bemiddelaar kiest de familie zo voor de ex-verslaafde en ex-gedetineerde DP, sowieso al een vreemde keuze wanneer blijkt dat hij constant hervalt in slechte gewoontes. Daarnaast krijgt elke getuigenis van de familieleden over CM's verslaving een zeer wrange, cynische nasmaak gezien hun eigen levensstijl en karakter, zeker wanneer ze hem op het einde van het gesprek brutaal in het ziekenhuis slaan vanwege zijn terechte opmerkingen hierover.
			Dialoog	Bovengeschetste morele ambivalentie uit zich in een expliciet sarcasme in de dialogen, waarbij de therapiedeelnemers elkaar bekampen met persoonlijke feiten die hun immorele attitude onderstrepen. CM spant hierbij de kroon, niet alleen omdat hij zich verbaal verdedigt, maar meer omdat hij een gegronde reden heeft om de aanwezige groep op hun hypocrisie te wijzen. Vooral na PW's reactie komt de zwartste humor bovendien. PW: <i>"You're weak. You're out of control. And you're becoming an embarrassment to yourself and everybody else."</i> Hij gebruikt een dubbel wijsgebaar om zijn korte zinnen kracht bij te zetten, iets wat hij weerkerend doet. Hij praat op een aanvallend agressieve toon. CM lacht hem weg en zet enkele aanwezigen een duidelijke spiegel voor: <i>"Oh oh, listen to you. Seriously, Paulie, you wanna talk about fucking up? I thought we're being honest here. You got some balls you know that? All of you. You wanna talk about self-control? How about you, Sil? Fucking every slut working in the place with a wife and kids at home. Or you, Paulie, yeah. Remember last winter in the woods with the Russian guy? (tegen T) There he goes! Mr. Type A Personality."</i> T: (schreeuwend) <i>"We're here to talk about you killing yourself with drugs, not my fucking personality!"</i> . CM: <i>"I'm gonna kill myself? The way you eat you'll have a heart attack by the time you're 50."</i>
	Moraliteit	Ja	Dialoog	CM krijgt van zijn naasten te horen hoe ze zijn drugsverslaving ervaren. De regel hierbij is de verslaafde in kwestie niet persoonlijk te veroordelen maar integendeel zijn gedrag en de implicaties ervan voor zijn omgeving te beschrijven. Wanneer PW de hele werkwijze aan zijn laars lapt en hem persoonlijk op zijn plaats zet, doet CM een boekje open over de morele hypocrisie van de aanwezige personen.
	Gezondheid/ verslaving	Ja	Handeling	De hele situatieschets is een groepsinterventie ten behoeve van CM's heroïneverslaving. CM weigert in het begin deel te nemen. Hij ziet er marginaal uit, pakt met ingehouden woede zijn sigaretten, zet zich gefrustreerd neer en begint te roken.
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Dialoog	Het groepsgesprek is gericht op een mentale switch bij CM, die er logischerwijs niet komt. Toch staat zijn verslaving direct in verbinding met de keuze die hij moet maken om zich te laten opnemen in een ontwenningsskliniek en een gezonder leven te gaan leiden.
	(Wan)Hoop	Ja	Dialoog	Naast de cynische reacties in de groep, uiten vooral A en JM, de moeder van CM, hun wanhoop over CM's levensstijl, de ene al wat subtieler dan de andere. A: <i>"You're high all the time and I can't take it anymore."</i> , JM: (wanneer PW op het punt staat hem een mep te verkopen) <i>Good, maybe someone will smack some goddamn sense into him!"</i> .

## SEIZOEN 5, EPISODE 9: 'UNIDENTIFIED BLACK MALES'

Eerste uitzending (VS): 2 mei 2004  
Geschreven door Matthew Weiner en Terence Winter  
Geregisseerd door Tim Van Patten



Still 8

Sequentie	Thema	Ja/nee	Genrecode	Beschrijving
(2) 5-9-2	Hechting	Ja	Handeling	T overcompenseert zijn kinderen met hetgeen zijn eigen opvoeding vroeger ontbeerde. Hij neemt de financiële verantwoordelijkheid voor zijn kinderen te serieus, hij voedt ze op volgens een oude Italiaanse traditie. Zo maakt hij zich kwaad op het vriendje van zijn dochter wanneer die de rekening van het etentje al blijkt betaald te hebben.
	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	T telt snel een geldbundel vanuit twee massieve, behaarde handen, met een zware gouden ring rond zijn pink. Hij gooit de betalingsbriefjes kwaad voor FD's neus op de tafel. Zijn zoon AJ kijkt goedkeurend naar het geld, trekt zijn eetservet van zijn dijen en gooit het zoals zijn vader op de tafel en stapt weg. Buiten staan ze te praten onder de knipperende neonlichten met stroomgeluid van het steakhuis.
	Moraliteit	Nee		
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Dialogoog	M denkt dat haar broer gewoon op zomerklas is om van het dagelijkse gezeur van hun moeder af te zijn. T wijst haar op het belang van C nu ze voor een tijdje uit elkaar zijn. M: <i>"Casa Carmela? He's looking at maximum security summer."</i> T: <i>"Why don't you cut your mother a break? For the record, she's the one holding this family together during this current situation and all."</i> FD wil een volwassen gebaar stellen naar T door voor één keertje de rekening van een etentje te betalen. T reageert kwaad: <i>"You're lucky you don't get your head handed to you. Let's get something straight. You eat, I pay. When you have your own family, you pay."</i> Hij onderbreekt tussen deze uitspraak zowel zijn dochter als haar vriendje FD, en maakt radicale handgebaren om zijn woorden te ondersteunen. Zijn dochter M moet het vreemde gedrag van haar vader uitleggen aan FD. T excuseert zich buiten het restaurant tegenover FD voor zijn harde uitspraken.
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Nee		
(7) 5-9-7	Hechting	Nee		

	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	Terwijl C binnen te horen krijgt dat haar scheidingsadvocaat afziet van het proces tegen haar man, snuffelt een zwarte beer in de tuin rond. De beer dook al op in vorige afleveringen maar kon rechtsmatig gezien niet afgemaakt worden omdat het beest in principe niemand bedreigd had. Het verwijst nu naar T die zijn vrouw indirect blijft lastigvallen en de wet omzeilt om haar buitenspel te zetten. Ze staat machteloos.
	Moraliteit	Ja	Dialogoog	De advocaat van C beweert dat hij haar volgens een deontologische code niet zal kunnen vertegenwoordigen in de scheidingsprocedure met haar man. C wordt nogmaals geconfronteerd met de invloed die een persoon als haar man heeft op de morele ingesteldheid van de advocatuur. Het is duidelijk dat de man haar gewoon niet durft verdedigen. Beroepsmatig zou hij het wel kunnen.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Handeling	C laat haar advocaat telefonisch weten dat ze de scheiding wil doorzetten. Zelfs na zijn afzegging wil ze verdergaan met de procedure en een nieuwe advocaat vinden.
	(Wan)Hoop	Ja	Handeling	T heeft al een resem topadvocaten uit New Jersey gesproken zodat C bij geen enkele scheidingsadvocaat meer terecht kan, zij het door een deontologische kwestie, zij het door de afpersing van haar man. C denkt dat ze nog kansen heeft maar haar hoop zal steeds op dezelfde manier gekelderd worden.
<b>(8) 5-9-8</b>	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	SD en CM poolen in het met Italiaans glas beklede, chiaroscuro maffiakantoor van de striptent. PW en TB poken om geld. Ze drinken alcohol, roken sigaretten, en gooien elkaar wat grappen toe. PW reageert meteen agressief wanneer zijn boutade gekopieerd wordt door een tegenspeler aan de pokertafel. Hij doet het Italiaanse ma <i>cosa vuoi</i> -gebaar.
	Moraliteit	Nee		
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Dialogoog	T geeft zijn neef uit schuldgevoel een casino. Sinds TB de gevangenis invloeg voor feiten waar hij ook had moeten bijzijn, voelt hij zich schuldig en verplicht om belangrijke keuzes ten voordele van hem te blijven maken.
	(Wan)Hoop	Nee		
<b>(12) 5-9-12</b>	Hechting	Ja	Dialogoog	T maakt C op een fluisterende, ingehouden agressieve toon duidelijk dat geen enkel van hun bezittingen gemeenschappelijk is ondanks hun huwelijksrelatie. Vanaf het moment dat ze besliste zich aan hem te binden, was ze gedoemd haar leven voor altijd te delen met een gangster.
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogoog	C heeft net aan T verteld dat ze hem voor het etentje heeft uitgenodigd enkel en alleen om hem te vertellen dat ze de scheiding tussen hen toch doorzet. T staat perplex en AB komt vrolijk en intiem de bestelling opnemen: <i>"I hope you brought your appetite."</i>

	Moraliteit	Ja	Dialogo	T acht C jarenlang indirect medeplichtig aan zijn maffiapraktijken omdat ze steeds wist wat de regels waren en waarmee hij de kost verdiende. Enkel en alleen om immorele motieven (geld, status, macht, rijkdom, ...) bleef ze bij hem. T wandelt eerst weg maar bedenkt zich. Hij begint hevig te ademen, wrijft zijn mond af en plaatst zijn handen vastberaden op de tafel vooraleer hij haar van dichtbij in het gezicht, beknopt en met ingehouden agressieve lage stem de mantel uitveegt. T: <i>“The only reason you’ve got anything is because of my fucking sweat. And you knew every step of the way exactly how it works. But you walk around that fucking mansion in you 500\$ shoes and your diamond rings, and you act like butter wouldn’t melt in your mouth. And you don’t want to get ugly? Too late.”</i> C: <i>“I want what I am entitled to.”</i> T: <i>“You’re entitled to shit. (Tegen AB) She’s ready to order.”</i>
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Dialogo	C’s relatie met haar man is een levenskeuze die ze al vroeg maakte. Ze koos rijkdom, gemak, weelde en status boven een moreel rechtvaardig en bescheiden leven.
	(Wan)Hoop	Ja	Dialogo	C probeert T’s argumenten nog in een paniecreactie af te weren door snauwend te dreigen dat haar advocaat het hard zal spelen: <i>“You want this to get ugly, Tony? Because these guys live for that.”</i> . Nadat zede wind van voren heeft gekregen van T, ziet ze de hopeloosheid van haar relationele situatie in.
<b>(13) 5-9-13</b>	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	Enkele Jerseyleden zitten te puffen in de schaduw. PL onderhoudt de contacten met New York voor hem. Alle aanwezige personen dragen typische vrijetijdskledij voor Italiaanse criminelen (Hawaiïhemden, openhangende joggingskledij en – schoenen, etc...). PL is typerend voor de stijl: achterwaarts gestreken grijze haardos, zwarte wenkbrauwen, scherpe neus, witte motiefjeshemd en gouden juwelen, gecombineerd met een losse manier van wandelen, en expliciete, scheldwoordrijke vocabulaire met een hese stem.
	Moraliteit	Ja	Dialogo Handeling	C weigert een onafhankelijk, moreel rechtvaardig leven te leiden, zelfs wanneer haar eigen dochter haar wijst op de keuzemogelijkheden die ze heeft. Enkele benedeleden worden slapend rijk op een werf dankzij de schijnklusjes die hun organisatie heeft verworven in een bouwproject. De aanwezige werkmannen ondergaan de corruptie. Een grapje van PG aan het adres van EP loopt verkeerd af. EP slaat een glazen drankje vlak in zijn ogen. De omringende getuigen ondernemen niets.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Dialogo	M vindt dat haar moeder onafhankelijk moet worden van haar vader. Ze ziet beter in dan haar moeder dat keuzemogelijkheden een goede terugvalbasis zijn in het leven om vooruit te geraken. Ze confronteert C met de contradicties van haar opvoeding. M: <i>“There are options in life. Isn’t that what you always told me?”</i> C: <i>“You have options. I have a lawyer.”</i>
	Levenskeuze	Ja	Dialogo	Ondanks haar introspectieve vernedering door T op restaurant, zegt C aan haar dochter toch verder te gaan met de scheiding. Ze vertrouwt op haar advocaat, en kiest er niet voor een nieuw leven te beginnen zonder een man die volledig voor haar instaat.
	(Wan)Hoop	Nee		
<b>(15) 5-9-15</b>	Hechting	Ja	Dialogo	T neemt zijn neefje volledig in bescherming tegen een mogelijke aanval van New York door S. Zijn duistere verleden blijft hem achtervolgen (cf. 5-9-22).

	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	Begrafenis op het kerkhof van een vermoord New Yorks familielid. LC en TB zijn als moordenaars naar de plechtigheid gekomen. Het regent, iedereen is in old fashion, donker maatpak en de benedeleden doen aan onhandige en vooral ongemeende small talk. Zo staat de Jerseyafdeling naast SD links van een rij grafstenen, en de New York-bende rechts ervan naast PL. Louter om de stilte te doorbreken vraagt PL aan SD hoe het met zijn dochter is. SD kijkt hem met gekende Godfathersmoel aan, knikt aarzelend en ietwat verwonderd dat hij de vraag krijgt, en antwoordt kort. Het regendruppelgeluid keert terug. In de luxewagen naast het kerkhof liegt T ironisch genoeg tegen S dat hij en zijn neefje op zoek waren naar diens dochter.
	Moraliteit	Ja	Dialogoog	S verliest zijn zelfbeheersing na de plechtigheid. Hij wandelt kwaad weg en T excuseert zich bij hem voor het foute opschrift op de grafsteen. S scheldt hem eerst luidop uit zodat iedereen in de buurt het kan horen. Nadien praat hij op een geagiteerde, ingehouden, fluisterende toon tegen T over zijn plannen, met veel scheldwoorden om zijn verafschuwing over de lynchpartij duidelijk te maken: <i>“That fucking cocksucker. I should fucking kill him and his fucking wife and your cousin next.”</i> . Ondanks zijn goede relatie met S, liegt T hem een vals alibi voor: <i>“My cousin could not have been in the city that night cos he was with me. We were looking for his daughter John, cos she fuckin’ disappeared.”</i> . S trekt zijn ogen gedegouteerd dicht, slikt een aantal keren, en repliceert met een bevende woedestem: <i>“I swear on my mother Tony, if I find out you’re lying...”</i> . T blijft erbij om zijn geweten te sussen en zijn bende te beschermen door TB in te dekken: <i>“I’m sitting here humbling myself out of friendship to you, John...”</i> .
			Iconografie	S kijkt hem diep in de ogen. T’s gezicht -half verduisterd tegen de geblindeerde achterruiten- kijkt hem strak, kil en roerloos aan tijdens een zware stilte die S verplicht zijn geplande moordacties stop te zetten en de situatie te laten rusten. S verkropt zijn woede, en stapt gefrustreerd uit de wagen.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze (Wan)Hoop	Nee		
(20) 5-9-20	Hechting	Ja	Handeling	M draait door als ze nog maar de koffers van haar vriend ziet klaarstaan. Ze flipt op een aantal zinnen die hij zegt, zonder echt naar de inhoudelijke reden van zijn vertrek te luisteren. Ze heeft moeite om de relatief normale problemen in hun context van relationele (veilige) hechting te plaatsen, want ze associeert blindelings en irrationeel herkenbare zaken met elkaar. Op het einde van de ruzie draait ze bij, ze hoopt op vertrouwen en bescherming van haar vriendje. Haar impulsieve paniecreacties zouden een gevolg kunnen zijn van de relatief veilige hechting die ze als kind kende met haar moeder maar waarbij haar vaderfiguur door zijn agressie zorgde voor onevenwicht in de opvoeding. Toch is er geen parallellisme van haar relationele keuzes met die van haar vader.
	Ironie/ referentie	Nee		
	Moraliteit	Ja	Dialogoog	FD trekt de morele codes van zijn vriendin in twijfel wanneer ze haar familie verdedigt door te ontkennen dat haar ooms geweld plegen. FD denkt nog steeds dat VS hem wil vermoorden.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		

	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Dialogo	M ziet dat FD zijn koffers heeft gepakt. Ze legt niet de directe link met zijn uitleg over VS, en begint in tegendeel te denken dat hij zich niet aan haar wil binden. Zijn daad is voor haar louter een teken dat hun relatie op losse schroeven staat. Als FD daarenboven in slaap valt tijdens hun gesprek, verliest ze haar geloof in hem. FD heeft een zware dag achter de rug op het werk, maar M heeft geen oren naar zijn echte problemen. De twee moeten elkaar nog leren vinden, hun extreme reacties wat afbouwen en op elkaar afstellen waar nodig.
	Levenskeuze	Ja	Handeling	De twee jongeren ruziën over de keuzes in hun relatie en verder leven (studie, woonplaats, werk). FD stelt M vlak na hun ruzie voor om te trouwen. Hij is op van de stress en vermoeidheid en neemt de beslissing vanuit zijn buikgevoel.
	(Wan)Hoop	Ja	Dialogo	M ziet geen toekomst meer in haar relatie. Het gesprek tussen haar en FD schippert tussen hoop, wanhoop en keuze.
(22) 5-9-22	Hechting	Ja	Dialogo en handeling	De sequentie werkt in emotionele dialogen toe naar een belangrijk inzicht in de hechtingsproblematiek van T. Hij reconstrueert voor Dr. M. de momenten waarop hij recent het bewustzijn verloor. De laatste 3 keer kwam zijn neef TB indirect of direct voor in de situatie. Eerst weigert hij te vertellen waarom hij zo bezorgd is over hem. Dr. M. laat een diepe stilte in hun gesprek vallen waardoor hij toch langzamerhand de waarheid vertelt. TB pleegde in 1986 een truckoverval en werd gepakt en veroordeeld als maffialid onder de RICO-wet waardoor hij 17 jaar cel kreeg. T had diezelfde nacht erbij moeten zijn. Wanneer hij dit tipje van de sluier oplicht, leunt hij voorover, zucht diep en vertelt de criminele feiten snel na elkaar. Hij gaat terug naar achteren zitten en wanneer Dr. M hem vraagt waarom hij niet aanwezig was, liegt hij haar voor dat zijn schoenen gestolen werden door een stel negers die zijn hoofd bezeerden. Hij gebruikt hierbij expliciet racistische taal, en bij elk woord beweegt hij zijn hoofd mee om de leugens met genoeg woede uitgesproken te krijgen. Een woede om zijn eigen laffe leugens tegen Dr. M. te verkroppen. Hij gaat verder over zijn eeuwige schuldgevoel en zwakke imago ten opzichte van zijn vriendenkring. Dr. M. stelt dan maar voor dat hij zoals met haar er probeert over te praten. T krijgt tijdens de gesprekstherapie een paniekaanval. Hij begint te zweten, gaat voorover zitten en ademt zwaar tussen de zinnen die hij eruit perst. Hij geeft toe dat hij de avond van de overval een ruzie had met zijn moeder (LS). Hij kreeg een paniekaanval, viel flauw, haalde tegen de autodeur zijn hoofd open en miste daardoor de afspraak met zijn neef. Hij heeft de feiten nooit tegen iemand kunnen vertellen, en promoveerde en beschermde zijn neef uit schuldgevoel. Een schuldgevoel dat verbonden is met zijn fundamentele onveilige gehechtheidsrelatie met zijn moeder. Een hechting die het resultaat is van agressie, geweld (doordat zijn vader die al een maffialid was), en een gebrek aan empathie en evenwichtige geborgenheid in zijn opvoeding. T heeft hierdoor niet alleen relationele moeilijkheden met andere personen in zijn latere leven, hij vervreemdt ook alsmat meer van zijn moeder. Na de dood van haar man en zeker nadat T haar in een rusthuis plaatst, gaat ze als tegenreactie zeer bitter, cynisch en beschuldigend door haar laatste levensjaren. Ze ziet haar zoon uiteindelijk liever dood dan gezichtsverlies te lijden ten opzichte van haar generatiegenoten in de maffia. T komt tot het inzicht dat zijn moeder zijn grootste angst belichaamt, een angst dat hem en zijn familie iets vreselijks zou overkomen, en een besef dat zij dus de grootste bedreiging voor hem is in de criminele wereld. De negatieve gehechtheidsrelatie ligt aan de basis van de moeilijkheden die hij ondervindt in het functioneren in de maatschappij, zijn 'werk', en zijn huisgezin.
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogo	T: <i>"I woke up this morning, the depression just washed over me."</i> . De openingszin van T bij zijn zoveelste therapiegesprek is een referentie aan de begintitels van de serie met het nummer 'Woke up this morning [Chosen One Mix]' van Alabama 3. De lyrics openen met <i>"Woke up this morning, got yourself a gun."</i> . De depressie vervangt hier dus de aankoop van een wapen, ironie die niet ligt in de intonatie van de uitspraak maar wel in de connotatieve betekenis van de woorden. Het inzicht dat T gekregen heeft door diep in zijn gevoelens en karakter te graven, vergelijkt hij met een poepbeurt. Dr. M nuanceert de metafoor tot de geboorte van een kind.

	Moraliteit	Ja	Dialogo	T geeft Dr. M de schuld dat ze zijn paniekaanvallen nog niet heeft verholpen. Hij vertelt haar over recente aanval nadat ze zijn affecties had afgewezen. Dr. M handelde hierin zeer deontologisch, vermits het beroepsmatig niet verantwoord is om een relatie te starten met een patiënt die in therapie is. Daarnaast is de verscheurende gebeurtenis die T meemaakte met zijn neef TB de bron van zijn twijfel en verantwoordelijkheidsgevoel. Hij heeft een zwaar geweten omwille van de jarenlange hechtenis van TB en moet sinds het voorval omgaan met onterechte morele ambiguïteit (cf. supra).
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Dialogo	T vertelt iets aan zijn psychiater waarvan hijzelf dacht dat hij het nooit meer aan iemand zou prijsgeven. Hij maakt de keuze om haar een volledige inkijk te geven. Deze levenskeuze is echter geen volledig autonome beslissing maar het resultaat van de gesprekstherapie die hem impulsen geeft om zijn diepste kanten te tonen.
	(Wan)Hoop	Nee		



## SEIZOEN 6 (DEEL 2), EPISODE 7: 'THE SECOND COMING'

Eerste uitzending (VS): 20 mei 2007  
Geschreven door Terence Winter  
Geregisseerd door Tim Van Patten



Still 9

Sequentie	Thema	Ja/nee	Genrecode	Beschrijving
(5) 6-7-5	Hechting	Ja	Handeling	KM kan terecht bij C en T om steun en een luisterend oor. Ze heeft een kindje van enkele maanden oud en wil het na de dood van de vader in de meest normale omstandigheden kunnen opvoeden.
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogoog	C zegt opgetogen dat een opleiding volgen en lezen nooit slecht kunnen zijn voor haar zoon AJ. Op school leert hij de depressieve betekenis van <i>The Second Coming</i> van Iers dichter W.B. Yeats (1865-1939), wat zijn negativisme alleen maar aanwakkert.
	Moraliteit	Ja	Handeling	T en C vangen KM en het kindje op na de dood van haar man. Naast familiale warmte krijgt ze tevens financiële ondersteuning van hen. T compenseert zijn geweten met deze handelingen omdat hij zelf haar man CM heeft vermoord.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Dialogoog	C, T, en KM eten samen Steak Pizzaiola. AJ gaat radicaal in tegen hun voorstel om met hen mee te eten. Hij vindt hen hypocriet omdat ze niet stilstaan bij het corrupte en ongezonde productieproces van vlees. Hij heeft het gelezen in de krant, en zet zijn vader voor de feiten. T gaat voluit tegen hem in: <i>"I do read the paper. Never heard that."</i> AJ: <i>"I'm not talking about the sports page. The FDA, they approved a virus spray because it kills similar bacteria found on meat. Bury your head in the sand."</i> T reageert agressief op de rebellerende uithaal van zijn zoon: <i>"How about I bury yours in that fucking wall instead?"</i> . AJ loopt met zijn thee naar boven. T: (tegen C) <i>"20 years he won't crack a book. All of a sudden he's the world's foremost authority."</i> C ziet het als een positieve zaak dat haar zoon eindelijk begint te lezen.
	Levenskeuze	Ja	Handeling	AJ confronteert zijn ouders met hun eetgewoontes. Hij ziet dat ze al hun hele leven de keuze maken om vlees te eten zonder er bij na te denken.
	(Wan)Hoop	Ja	Dialogoog	C ziet het positief in dat haar zoon nu eindelijk wat leest. Ze rekt erop dat zijn negatieve mentale spiraal zo doorbroken wordt. AJ ziet echter geen heil in de huidige wereldlijke toestand, zeker nadat hij zich verdiept in een gedicht.
(7) 6-7-7	Hechting	Nee		

	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	Referentie aan de film noir en het gangster/maffiagenre. T en zijn consigières SD en BB onderhandelen over de asbestdeal in New York. Ze zitten in de achterkamer van een guur café, de drie Jersey-leden nemen plaats langs de ene kant van de kleine ronde tafel, PL blijft als baas van New York stoïcijns zitten. De overige New York-leden nemen plaats in de donkere uithoeken en roken de kamer vanop de achtergrond vol met een sluier damp. PL's gezichtsuitdrukkingen zijn half verduisterd door chiaroscuro, hij praat met een zachte rokersstem en nipt beheerst aan een droge witte jenever. Wanneer PL T's compromispoging met een boutade onderuit haalt, lachen zijn raadsmanen. We zien hierbij CC in volledig licht-dronkercontrast cynisch grinniken. Zijn tanden steken af tegen de diepdonkere wallen onder zijn ogen. Een stel tanden dat verderop in de aflevering ironisch genoeg nooit meer breed zal kunnen lachen. Een aantal one-liners van PL doen T en zijn consigières afdruipe. PL pakt aan zijn dikke sigaar.
			Dialogoog	T deelt in het bijzijn van de anderen de diepe gevoelsovereenkomst die hij met PL had in het ziekenhuis: <i>"I'm talking to you here on a human level. There's a limit, Phil. Come on. A point were business bleeds into other shit, feelings make things financially unfeasible.</i> (gevoelens maken dingen financieel onhaalbaar)". PL ridiculiseert T's poging om een rechtvaardigere deal uit de brand te slepen: <i>"Charles Schwab over here. (Amerikaans filantropisch makelaar)"</i> .
	Moraliteit	Ja	Dialogoog	PL maakt zijn moreel business-standpunt duidelijk na T's poging om de zaak te bekijken vanuit een menselijker niveau: <i>"You want compromise? How's this. 20 years in the can. I wanted manicotte. I compromised. I ate grilled cheese off the radiator instead. I wanted to fuck a woman but I compromised. I jacked off in a tissue. You see were I'm going?"</i> . T kijkt hem afkeurend aan, geeft hem een denigrerende lachje en zegt <i>"Yeah"</i> . PL schendt de overlegcode tussen de verschillende bendes.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Dialogoog	PL kiest ervoor om niet meer te compromitteren over hun deal, ondanks dat T hem probeert te overhalen.
	(Wan)Hoop	Nee		
<b>(10) 6-7-10</b>	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	Eten als de zedenverzachting of probleemoplossing komt vaak terug in de reeks. C heeft Lincoln log-broodjes voor AJ gemaakt, maar hij moest ze niet. Terwijl hij in het zwembad aan het verdrinken is, komt T thuis en bijt wellustig in één van de broodjes die in de keuken liggen. Door het raam ziet hij AJ.
	Moraliteit	Nee		
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Handeling	AJ's depressie zorgt ervoor dat hij geen uitweg meer ziet in zijn jonge leven. Hij probeert zelfmoord te plegen. Hij heeft een baksteen aan zijn voeten gebonden, trekt een zak over zijn hoofd en gooit zich in het zwembad. T redt zijn zoon ternauwernood van de verdrinkingsdood. AJ weent en rilt van de kou langs het zwembad. T trekt de zak van zijn hoofd terwijl hij doordrenkt naast hem ligt. Ze zijn allebei in shock. Hij legt AJ's hoofd op zijn schoot, strijkt zijn natte haren naar achteren en troost hem.
	Levenskeuze	Ja	Handeling	AJ besluit zichzelf van het leven te beroven. Het touw waaraan de baksteen hangt die hem onder water moet trekken is te lang waardoor zijn mislukte poging evenzeer gezien kan worden als een laatste figuurlijk noodkreet naar zijn omgeving.
	(Wan)Hoop	Ja	Handeling	Zelfmoordpoging van AJ als een wanhoopsdaad.

<b>(14) 6-7-14</b>	Hechting	Ja	Dialogoog	T vindt dat zijn vrouw met haar zalvende opvoeding aan de basis ligt van de depressie van zijn zoon. <i>"I'm not taking the rap, not completely. She coddled him, his mother. I said it before. Every little problem, she's right there to pick him up and wipe off his tears on her apron strings."</i> Dr. M: <i>"Children need to feel safe."</i> T: <i>"I'm sure that made him into the man he is today."</i> Hij vindt een zelfmoordpoging nog steeds als de weg van de minste weerstand en schaamt zich voor zijn zoon. Dr. M zegt dat hij als geen ander zou moeten weten wat depressief zijn betekent: <i>"I think whoever said that didn't understand depression. But you do, don't you?"</i> . Met tranen in de ogen kijkt T haar kwaad aan. Hij zegt niets en kijkt weg.
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogoog	Zelfs wanneer de vreselijke gebeurtenis van zijn zoon het gespreksonderwerp is in therapie, start de dialoog met een ongewild sarcasme van T wanneer hij de opmerking van zijn psychiater niet begrijpt. Dr. M: <i>"It could have been a cry for help."</i> T: <i>"Aren't you listening? He did cry for help. He's lucky I came home and heard him."</i> Dr. M: <i>"I meant the botched attempt. On some level he may have known that the rope was too long to keep him submerged."</i> T: <i>"Or he could just be a fucking idiot. Historically, that's been the case."</i> .
	Moraliteit	Nee		
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Dialogoog	T bespreekt met zijn psychiater de zelfmoordpoging van AJ. Zijn relatie met C ging er net op vooruit. Hij acht haar desalniettemin omwille van haar vertroetelende opvoeding grotendeels verantwoordelijk voor de depressie van zijn zoon. Hij spreekt met een lage, gebroken stem die ook deels woede bevat uit een schaamtegevoel.
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Nee		
<b>(17) 6-7-17</b>	Hechting	Nee		
	Ironie/ referentie	Ja	Dialogoog	Dr. M weet zeker dat haar collega-psychiater Dr. K graag heeft dat een gangster als T bij haar in therapie is. Hij laat haar insinuatie in het midden met een filmreferentie. Dr. K: <i>"He hasn't been in the paper much lately."</i> Dr. M: <i>"You miss that, don't you?"</i> Dr. K: <i>"My father was a rabid Untouchables fan. Make of that what you will. (The Untouchables, 1987, Brian De Palma)"</i> .
	Moraliteit	Ja	Dialogoog	Als psychiater van Dr. M wijst Dr. K haar erop dat recent onderzoek heeft aangewezen dat sociopaten niet gebaat zijn bij therapie. Het is niet enkel nutteloos, het helpt hen bovendien om misdaden te plegen waardoor de kans dat ze tegen de lamp lopen sterk vergroot.
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Ja	Dialogoog	Als Dr. M geconfronteerd wordt met het verhaal van haar collega, staat ze voor een belangrijke keuze: T in therapie houden of niet. Een keuze die ze moet maken al dan niet gebaseerd op persoonlijke, ethische redenen of haar beroepscode.
	(Wan)Hoop	Nee		
<b>(19) 6-7-19</b>	Hechting	Ja	Dialogoog	Hoewel de gesprekstherapie van AJ met zijn ouders hem vooruit moet helpen, noemt T zijn eigen zoon een moederskindje. AJ haalt een argument van zijn oma aan om zich duidelijk te maken. De cynische, onveilige gehechtheidsrelatie die T met zijn moeder had blijft hem dus achtervolgen, zelfs wanneer ze al lang dood is. T: <i>"What'd she say?"</i> . AJ: <i>"That it's all a big nothing."</i> T: <i>"What is?"</i> AJ: <i>"Life."</i> T: <i>"That was her, all right."</i> AJ: <i>"She said in the end that your friends and family let you down, and that you die in your own arms. When she was in that nursing home and you made me go see her."</i> .

	Ironie/ referentie	Ja	Iconografie	Tijdens het gesprek ontdekt T een tand in zijn broekspijp, een ongelukkig overblijfseltje van zijn gruwelijke wraak op CC uit New York voor het beledigen van zijn dochter. Hij kan de bloedende tand ongemerkt wegfrommelen. C doet nog een sarcastische schep bovenop de situatie. Met een oprecht gemeente, naïeve moederstem legt ze de schuld voor AJ's depressie bij zijn school: <i>"What kind of poem is that to teach college students?"</i> .
	Moraliteit	Nee		
	Gezondheid/ verslaving	Nee		
	Adolescentie/ opvoeding	Ja	Dialoog	AJ praat in therapie met zijn ouders. Hun relatieproblemen worden vanuit eenieders standpunt duidelijk. AJ vindt dat zijn gevoelens in de opvoeding nooit ter zake deden, het was steeds zijn moeder die problemen op zichzelf reflecteerde.
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Ja	Dialoog	C blijft zweven tussen wanhoop-hoop in gesprekken met haar zoon. Wanneer het haar goed uitkomt legt ze de oorzaak van zijn depressie bij verschillende personen maar nooit bij zichzelf.
<b>(21) 6-7-21</b>	Hechting	Ja	Dialoog	T beschrijft de denkbeelden die hij had onder invloed van peyote. Hij herinnert zich de vergelijking van moeders met bussen, een metafoor die de gehechtheidsrelatie die hij met zijn eigen moeder had gedeeltelijk omschrijft. Helaas ziet zijn psychiater Dr. M de toepasselijkheid ervan beter in dan hijzelf (cf. quote p. I).
	Ironie/ referentie	Ja	Dialoog	T ziet zijn metafysische ervaringen onder invloed van drugs niet als hallucinaties: <i>"Not things per se, hallucinations, Roger Corman shit. It was kind of disappointing, it wasn't any of that. (Roger Corman: B-Film (horror)icoon)"</i> . T vertelt het moederverhaal dat hij zich inbeeldde (cf. quote p. I). Zonder het te beseffen legt hij zelf een belangrijk aspect bloot van de relatie die hij had met zijn moeder. Hij blijft achterop hinken, zelfs wanneer zijn psychiater hem rechtuit wijst op het inzicht dat net uit zijn eigen mond kwam. Dr. M: <i>"That's very insightful."</i> T: <i>"Jesus, don't act so surprised."</i> We zouden kunnen denken dat hij op dit moment begrijpt waarover ze het heeft, nl. dat het verhaal in feite perfect op zijn hechtingsprofiel van toepassing is. Zijn schijn van begrip verdwijnt echt als sneeuw voor de zon wanneer hij zegt: <i>"You know, you have these thoughts, and you almost grab it. And then... (maakt een wegwerpgebaar vanonder de kin)"</i> .
	Moraliteit	Ja	Dialoog	T's attitude onderstreept zijn psychopathisch karakter. Hij zet morele waarden los van zijn criminele praktijken en is amoreel tegenover zijn eigen geweten, immoreel ten opzichte van de maatschappij. T: <i>"Why me?"</i> Dr. M: <i>"Why not you?"</i> . T: <i>"Cos I'm a good guy, ... basically. I love my family. There's a balance. There's a ying and a yang."</i> .
	Gezondheid/ verslaving	Ja	Dialoog	Hij beschrijft zijn hallucinaties, ook al wil hij ze niet zo noemen omdat de beleving anders was dan hij zich voorstelde. T veronderstelt dat ze wel kan meepraten waarover hij het heeft. Dr.M ontkent dat ze ooit heeft gebruikt om te gebruiken en probeert zijn waanbeelden te plaatsen.
			Iconografie	T zit depressief in de gespreksruimte van Dr. Melfi's kantoor. Hij praat met gebroken stem over zijn ervaringen onder invloed van peyote. Hij heeft een grijs maatpak aan met wit openstaand hemd. De donkere lichtinval in het kantoor zorgt voor een verduistering van een gedeelte van zijn emoties, enkel als hij naar voren leunt zien meer gezichtsuitdrukkingen.
	Adolescentie/ opvoeding	Nee		
	Levenskeuze	Nee		
	(Wan)Hoop	Ja	Handeling	T nam peyote uit nieuwsgierigheid. Volgens Dr. M was hij op zoek naar iets, naar hoop, levensduiding, persoonlijke duiding. T vertelt zijn metafysische ervaring in de hoop dat zijn psychiater er iets uit kan afleiden. Iets dat zijn familie, kinderen, en hemzelf kan helpen een evenwicht te vinden in de dagdagelijkse sociale en maatschappelijke realiteit.