



The Sopranos (HBO, 1999-2007).

Gangstere på randen af et eksistentielt sammenbrud

The Sopranos: bevidstgørende, provokerende kunst-tv

Af Jesper Bo Petersen

Den midaldrende mafia-don Anthony Soprano ankommer til en *diner* i selskab med sin hjemmegående hustru Carmela. Han sætter et håbefuldt, uptempo popnummer på jukeboksen, inden han bestiller en kurv med løgringe. Parrets søn Anthony Jr. ankommer. De smalltalker og småskændes, nøjagtigt som de har gjort det igennem seks serie-sæsoner, i alt 86 afsnit.

Nu venter de bare på datteren Meadow, som læser jura. Alt syner fryd og gammen i den amerikanske kernefamilie, og så allige-

vel ikke. Klippetempoet er mærkelig uroligt, og der klippes gentagne gange til en mistænkelig mand i baren. Samtidig klippes til Meadow, som ankommer i bil uden for dineren, hvor hun forsøger at parallel-parkere. Indenfor går snakken videre. Den mistænkelige fremmede går på toilettet. Er han på vej ud efter en pistol? Det er set før, at et mordvåben er blevet gemt bag en toiletcisterne. Meadow får omsider parkeret. Hun kommer ind i dineren, smiler til sin far. I et nærbillede kigger Tony Soprano op

på sin datter og direkte ind i kameralinsen.

Klip.

Billedet går i sort, lyden forstummer.

Det ville være en underdrivelse at sige, at *The Sopranos* (1999-2007) lukker med en åben slutning. Faktisk slutter serien så abrupt, at man i det øjeblik, det sker, er overbevist om, at det er ens tv-apparat, den er gal med. For det kan da ikke ende sådan! Seeren får ingen entydig konklusion, ingen *closure*. Tværtimod opbygges en underligt suspense-fuld scene, der kunne minde om en *cliffhanger*. Men hvor cliffhangeren normalt skal sikre, at seerne vender tilbage ugen efter, er der her ikke noget at komme tilbage til. Det er definitivt slut, og man er efterladt med et utal af spørgsmål, der rumsterer larmende i bevidstheden. Ikke bare til den konkrete scene, men til store dele af den langstrakte

familielkrønike, som trofaste seere fulgte gennem flere år, da serien kørte i fjernsynet.

The Sopranos slutter bare lige præcis der, hvor vi nu en gang er nået til i familiens liv. Meningen og det videre forløb må vi selv spekulere over, og den åbne slutning synes nærmest demonstrativt og uigenkaldeligt at afvise den seer, der bare er kommet for at blive 'underholdt', og som forventer, at den store fortælling om Anthony Soprano og hans to familier – den kriminelle og den af blodet – nu forløses endegyldigt.

Det er ikke, fordi serien ikke er underholdende. Det er den i allerhøjeste grad, men i HBO's kreative frirum er dét ikke uforeneligt med en kompleks fortællestuktur, som udnytter samtlige af kunsthens tvetydige greb og åbne betydnings-

The Sopranos (HBO, 1999-2007).





James Gandolfini som New Jersey-mafiabossen Tony Soprano.

rum. Det ses ikke mindst i *The Sopranos'* hyppige brug af uigennemskuelige symboler og subjektive virkelighedsrepræsentationer, som kræver et løbende, fortolkende engagement af seeren. Ofte er det drømme, som karaktererne (og seerne) gransker for mening, ligesom de konstant forsøger at afkode og give mening til den virkelighed, de er fanget i. Helt efter kunstfilmens ABC har seriens hovedforfatter, David Chase, valgt at fokusere på karakterernes indre, psykiske verdener og konflikter frem for på det ydre plot. Dette er selve udgangspunktet, som vi præsenteres for i første scene: En familiefar og gangsterboss med ondt

i livet træder ind på en psykiaters kontor. Og selv om det umiddelbart er svært at overse det åbenlyst komiske i en Don Corleone-figur forvandlet til forstadskonge med stress og panikangst, er det tydeligt, at vi her har at gøre med en kunstfilm, der folder sig ud over seks serie-sæsoner på tv.

Angstanfaldet, der sender Tony til psykiateren og sætter hele serien i gang, udløses af en familie af ænder, som gangsterbossen har passet og plejet, siden de en dag tog bolig i hans pool. Da andefamilien i samlet flok forlader poolen, kommer angstanfaldet. Efterfølgende refererer Tony en drøm, han har haft, hvor hans navle var en skrue.

Da han løsnede skruen, faldt hans penis af, hvorefter en and kom flyvende og nappede den!

Det er værd at bemærke, at der her er tale om første afsnit i den serie, som for alvor sparkede HBO-revolutionen i gang. For ænderne og kastrationsdrømmen stikker ud som et Barthes'ske *punctum* i gangsterdramaet, en Verfremdungseffekt, der tvinger os til at gentænke tv-serieoplevelsen – "It's not TV, it's HBO". Og hvis filmen og kunsten skal være som en sten i skoen – som Lars von Trier proklamerede i forbindelse med *Epidemic* (1987) – så lever filmkunsten i bedste velgående på HBO.

I den sammenhæng må *The Sopranos* siges at være et imponant hovedværk. Sidste afsnit løb over de amerikanske tv-skærme den 10. juni 2007, og serien står tilbage som sindbilledet på en senmoderne verden, hvor eksistentiel tomhed og meningsløshed lurker faretruende bag hverdagens sociale maskerade.

"Jeg ved det ikke, men det var bare et trip, at de her vilde dyr kom til min pool for at opdrage deres små babyer ... det var sørgeligt at se dem rejse," siger Tony Soprano grådkvalt til sin kvindelige psykiater Dr. Melfi, og vi nærmer os dermed en forklaring på hans mærkelige og komiske fascination. Måske var ænderne bare et helle for en presset mand, et anstrøg af noget enkelt og meningsfuldt i en uoverskuelig verden.

Underworld New Jersey. Fra den engelske sociolog Anthony Giddens ved vi, at individet i senmoderniteten er blevet sat fri af den fælles kulturelle referenceramme. Vi er – hver især – på gyngende grund, fordi vi ikke længere kan retfærdiggøre vores handlinger og identitet med henvisning til gammelkendte sandheder. Ifølge den franske filosof Jean-François Lyotard har de store fortællinger spillet fallit i det mo-

derne videns- og informationssamfund. Alting er åbent for fortolkning, og endegyldige sandheder er en saga blot. Selvidentitet er ikke længere noget, man får qua sin plads i det store samfundsmaskineri, men må betragtes som et flydende, reflektivt projekt. I den senmoderne virkelighed har man fået frihed til selv at skabe kontinuitet og mening i "den løbende fortælling om selvet", som Giddens kalder det (1991: 45-48). Og med friheden kommer den truende meningsløshed og den eksistentielle angst snigende.

Dette tab af mening synes at være et omdrejningspunkt i *The Sopranos*, hvor stort set alle karakterer løbende stiller frustrerede spørgsmål til deres eksistens og selvfortælling. Som f.eks. Tonys højre hånd, den unge Christopher Moltisanti, der drømmer om noget større, et højere mål: "The fucking regularness of real life is too fucking hard for me."

Moltisanti forsøger at mænge sig med smarte filmfolk i New York, men må sande, at han er og bliver en gangster fra New Jersey. Og da Tony Sopranos fætter Tony B i fjerde sæson kommer ud af fængslet som regelret samfundsborger med en drøm om at blive fysioterapeut, går der ikke længe, før han igen får smag for den anderledes profitable kriminelle tilværelse. Ligeegyldigt, hvor ihærdigt de forsøger at bilde sig selv noget andet ind, synes de trællebundet til hverdagens trædemølle i dette Underworld New Jersey.

Selv en gammeldags *made man* som Paulie 'Walnuts' Gaultieri får lov at kigge ned i eksistensens sorte hul, da han først får konstateret kræft og sidenhen finder ud af, at hans elskede *mamma* ikke er hans biologiske mor. I virkeligheden er han søn af en prostitueret. Hele hans stolte italienske identitet fordufter med et slag, og hvem er han så?

Figureerne er konstant på udkig efter en dybere mening med den verden, der omgiver dem. En søgen, som dog igen og igen fortaber sig i det meningsløse. Som da Carmela og datteren Meadow er taget på museum, og Carmela begynder at græde ved synet af maleriet "The Mystical Marriage of Saint Catherine", hvor titlens helgen gifter sig med den spæde Jesus. "Se på det," siger hun henført, hvorefter Meadow spydigt trækker sin mors sublime oplevelse ned på et anderledes jordnært niveau: "Hun gifter sig med en baby? Held og lykke."

Filmene og The Old Country. Da Tony første gang sidder i stolen hos Dr. Melfi, formulerer han denne snigende tomhed. Han misunder sin far og hans kumpaner, for de stod ved deres kodeks. De havde deres stolthed. Tony forsøger desperat at holde fast i en fortid, som ikke længere giver mening, for som hans datter Meadow forklarer, så huserer 1990'erne udenfor.

Tony svarer, at i hans hus skriver man stadig 1950'erne.

Netop 1950'erne er den tid, hvor den første film i Francis Ford Coppolas *Godfather*-trilogi finder sin afslutning, og meningstabet er i høj grad forbundet med den gangstermytologi, som *Godfather*-filmene definerer. I Marlon Brandos ikoniske skikkelse er Don Vito Corleone en retfærdig autokrat, som bliver behandlet med ære og respekt. Gangsteren Corleone fremstår nærmest som inkarnationen af den amerikanske drøm: immigranten, der gennem hårdt arbejde smeder sin egen lykke. I *Godfather*-filmene er der noget ærværdigt, næsten heroisk over den italienske mafia, og som David Chase selv påpeger i et interview, er filmene som en bibel for gangsterne i *The Sopranos*, fordi trilogien "kan ses som noget i retning af et manifest over italiensk-amerikansk stolthed og styrke." (Citeret i Pattie 2002: 140).

For Tony og hans mænd synes *God-*

Den ideelle, værdige og respektindgydende mafioso, Marlon Brandos Don Vito Corleone i Francis Ford Coppolas *The Godfather* (1972).



father-filmene og drømmen om moderlandet Italien at dække over et selveddrag, hvor gangstermytologien retfærdiggør og ophøjer det dobbeltliv, de lever: barbecues og skole-hjem-samtaler på den ene side, elskerinder og ultravold på den anden.

Her er serien nådesløs og dekonstruerer med satirisk brod genrens ikonografi. Med deres pomadehår og silkehabitter fremstår Tony Sopranos *consigliere* Silvio Dante og den evige slider Paulie næsten for 'gangsteragtige' i en verden, der er langt fra den mytologi, de synes at høre hjemme i. Det er en komisk overkompensation, der også mærkes i mafiosoernes hyppige brug af italienske glosser og mafia-lingo. For eksempel når de kalder deres utallige elskerinder for *goomahs* og anser utroskab for at være en ældgammel, hæderkronet tradition med rødder i 'The Old Country'. Gangstergenren og *Godfather*-filmene leverer et sprog, som skaber en distance mellem virkelighed og selvopfattelse. Når lejligheden byder sig, optræder Silvio Dante, til stor moro for kollegerne, med sin parodi på Michael Corleone i *The Godfather: Part III* (1990): "Just when I thought I was out, they pull me back in." Vi får også at vide, at Tonys yndlingsscene i *Godfather*-trilogien er den, hvor en ung Vito Corleone hævner sig på den sicilianske mafia-don, der slog hans familie ihjel.

I pilotafsnittet likviderer Christopher Moltisanti, der aspirerer til at blive en *made man*, sit eget, jævnaldrende modstykke, Emil, fra en rivaliserende, tjekkisk gangsterfamilie. Imellem hvert pistolskud indklippes nærbilleder af de sort-hvide udklip med svundne tiders skuespillerikoner, som gangsterne har hængende på væggen: Bogart, Dean Martin og Edward G. Robinson. Klippene understreger på metatekstuel vis seriens åbenlyse affinitet til filmens verden, men måske først og

fremmest karakterernes indbildte affinitet til samme. I det øjeblik, Christopher trykker på aftrækkeren, udgør de cool, filmiske ikoner den unge gangsters selvforståelse. Senere hemsøges Christopher af Emil i en af seriens mange drømmesekvenser – noget kunne tyde på, at den meningshorisont, som filmens verden udgør for karaktererne i *The Sopranos*, er en livsløgn. Og når Tony efter sin forfærdelige, svigefulde mors begravelse sætter sig og græder til *The Public Enemy* (1931, *Samfundets fjende*, instr. William A. Wellman), hvor forholdet mellem James Cagneys gangster og hans mor er anderledes kærligt – på grænsen til det sygelige – bliver overkompensationen lige så klæg og komisk som Paulie og Silvios pomadehår. For uden gangsterfilmene, hvem er gangsterne i *The Sopranos* så egentlig?

Storhed står for fald. I en analyse af seriens forhold til gangstergenren pointerer David Pattie, at *Godfather*-filmenes billede af mafiaen som en glørværdig og magtfuld byggesten i det amerikanske samfund er en uopnåelig myte i *The Sopranos*' moderne forstadsverden. Og hvor den ældre generation i *Godfather*-filmene er et eksempel til efterfølgelse, gør den i *The Sopranos* sig end ikke fortjent til respekt. Tværtimod er det de gamle, Tonys egen mor og onkel, som i slutningen af første sæson konspirerer om at få ham snigmyrdet.

Men hvis *The Godfather* danner en meningshorisont for gangsterne i *The Sopranos*, så er den film, serien lægger sig tættest op ad, Martin Scorseses *Goodfellas* (1990) (Pattie 2002: 141). I Scorseses film er gangsterne arbejderklasse-forbrydere uden ære, disciplin og kodeks, alene styret af drifter og personlige agendaer. Gangsterne i *Goodfellas* har fingrene helt nede i den vold, som sikrer mafia-familiens, men også deres 'rigtige' familiers overlevelse. Og



Martin Scorseses skræmmebillede af den moderne mafias hverdagsliv i nyanlagte forstadshelveder – *Goodfellas* (1990).

volden er hverken ærefuld eller retfærdig. Billedet af det engang så stolte Cosa Nostra er lidet flatterende. Der er ingen frelse i Scorseses film, højst et nyanlagt forstadshelvede.

Netop *Goodfellas* repræsenterer for New Jersey-gangsterne deres værste frygt: at den organisation, den store fortælling, som de har viet deres liv til, ikke bærer nogen højere mening i sig selv. I den forbindelse er det interessant, at det er den senile Uncle Junior, som i sjette sæson sender Tony i koma. Junior er den sidste repræsentant for den forældregeneration, der også talte Tonys far, og som nu endegyldigt er sunket hen i senilitet og sygdom. Tidligere tiders storhed står for fald: mafia-mythologien, *omertà* (mafiaens tavsheds-løfte) og Cosa Nostra.

Uncle Junior skyder Tony i den tro, at nevøen er hans gamle rival, 'Little Pussy' Malanga. Døden nær havner Tony i en komatilstand, hvor han er fanget i et

Kafka'sk og meget moderne limbo: et stort conferencehotel. Men selv om den person, vi ser i den komatøse drøm, er Tony og hedder Tony, virker alting alligevel en smule skævt: Han er en normal person, der arbejder med optik, og da han ringer hjem, er det ikke Carmela Sopranos stemme, der svarer, men en, der ligner, ligesom hans datter i telefonen er blevet yngre og spiller volleyball (vi ved fra et tidligere afsnit, at hun spiller fodbold). Alting er en smule ved siden af.

Tony sidder fast på hotellet, fordi han har fået forbyttet sin kuffert med en vis Kevin Finnerty. Og her på tærsklen til evigheden (som en hotelgæst bemærker, er der ikke langt fra Finnerty til 'infinity') er Tony Soprano ikke sikker på, hvem Tony Soprano er. "Jeg er 46 år gammel. Hvem er jeg?" spørger han nogle gæster i hotellets bar.

Langsomt begynder han i drømmen at udnytte Finnertys identitet, og pludselig er han forfulgt af en flok vrede buddhistiske

munke. Er det den inkarnerede åndelighed, der her angriber den dybest set afstumpede gangsterboss og bedsteborger? Nu kan han ikke gemme sig længere. Nøjagtigt som da en politihelikopter i drømmen retter sin projektør mod ham, og den kvinde, han forsøger at score, fortæller, at politiet leder efter en forbryder. Er virkeligheden her i den sidste sæson ved at indhente ham?

Tony Soprano er en senmoderne udgave af den tragiske gangsterhelt, som Robert Warshow beskriver i essayet "The Gangster as Tragic Hero" fra 1948. Det er Warshows pointe, at populærkulturen indgyder optimisme og falske forhåbninger, når usikkerheden og frygten breder sig i befolkningen – "euforien spreder sig over vores kultur som en idiots brede smil." Når håbløsheden alligevel skinner igennem i populærkulturen, er den maskeret, f.eks. som harmløs

nihilisme hos The Marx Brothers. Undtagelsen er gangsterfilmen, fordi genren fra sin undfangelse har haft modernitetens tragedie indskrevet i sine konventioner. Gangsteren hører til i den amerikanske psykes mørke storby, hvor han jagter den succes, der uundgåeligt leder til hans fald. For den succesfulde mand er en ensom og forhadet mand, ikke mindst blandt de modstandere, han på sin vej har udmanøvreret med vold.

Det bemærkelsesværdige ved Tony Soprano er, at han nok er en brutal gangster, men ikke udelukket fra "that happier American culture", som det ellers gælder for Warshows tragiske gangsterhelt. Tværtimod er Soprano-familien en 'All American Family'. Snarere end at være dømt til at dø romantisk som titelpersonen i Mervyn LeRoys *Little Caesar* (1931, *Chicagos un-*

En moderne don i eksistentiel krise – James Gandolfinis Tony Soprano.



derverden) er Tony Soprano dømt til et liv uden den mening og fortælling, som genren traditionelt har udstyret sine tragiske helte med.

Tony Sopranos tragedie er, at han er en gangster fanget i et afmytologiseret gangster-univers, hvor *made men* ikke får lov at dø med æren i behold. Hvis ikke kræften eller depressionen æder dem op, eller de sygner hen i senilitet – nøjagtigt som alle andre gør – er det bedste, de kan håbe på, en grotesk voldelig, nærmest grinagtig død (Tonys rival Phil Leotardo tager prisen: Det ene øjeblik leger han med børnebørnene, det næste bliver hans gennemskudte hoved knust under hjulet på en løbsk bil, hvor hans datter har glemt at sætte automatgearret i 'Neutral').

En kunstnerisk sten i skoen. På den måde tegner *The Sopranos* et allegorisk billede af en nation og et folk i eksistentiel krise. Da Tony i pilotafsnittet udtrykker, at han længes efter de gode gamle dage, siger Dr. Melfi empatisk: "Jeg tror, mange amerikanere har det på den måde."

Tony & Co. inkarnerer simpelthen et moderne eksistensvilkår, og måske er det derfor, man holder så meget af de skiftevis flæbende og brutale gangstere. Som psykologen Glen O. Gabbard pointerer i sit hyldestskrift til serien, bogen *The Psychology of the Sopranos* (2002):

Vi indser, at vi alle er en slags mosaikker. Alle sider af os glider ikke nødvendigvis ind i en sammenhængende helhed. Har vi ikke alle sammen begået handlinger, der er moralsk tvivlsomme? Og forsøger vi ikke alle sammen at skubbe de handlinger til de mest afsidesliggende hjørner af vores bevidsthed? (Gabbard 2002: 40).

Det har han jo ret i. Man identificerer sig med Tony, for vi er i samme båd. Og så er Tony – når han er i sit es – dødcharmerende.

Problemet er selvfølgelig bare, at uanset hvor meget vi holder af Tony og deler hans hverdagslige kamp med at få handlinger, impulser og erindringer til at samle sig i en sammenhængende identitet, så har vi at gøre med en hovedperson, der fører en forløjet tilværelse med mord, tortur og afpresning. Den erfaring deler kun de færreste. Og i sidste ende er spørgsmålet, om ikke Tonys charme i virkeligheden er et udtryk for en sociopats manipulation.

At dyrke det moralsk forkastelige med fascination og indlevelse er ikke nyt. Figurer som Rambo og Dirty Harry er ikke ligefrem menneskerettighedsforkæmpere, og deres mere eller mindre fascistoide moral er lidet ønskværdig. Men i disse film er vi aldrig i tvivl om, at de problematiske hovedpersoner i sidste ende har sandheden på deres side, uanset hvor mange mennesker de slår ihjel. Deres handlinger sanktioneres af de genrer, de optræder i, og i kraft af disse genrers kontrakt med seeren, en slags moralsk *suspension of disbelief*. Hvis man ikke kan holde med hovedpersonen eller i det mindste se ironisk igennem fingre med hans blodsudgydelser, er det bare ikke særlig underholdende.

Det, der gør *The Sopranos* til 'kunst', er imidlertid de problematiske, usikre empatistrukturer, den tilbyder sine seere, snarere end det forhold, at serien skildrer indre virkeligheder og tegner sine karakterer med en uovertruffen psykologisk realisme. *The Sopranos* udfordrer og provokerer os – og bliver dermed den sten i skoen, som Lars von Trier mener, god kunst bør være.

Den østrigske instruktør Michael Haneke har, hvis ikke mest præcist, så i hvert fald mest værdiladet og helt i tråd med kulturkritikkens *grand old men*, formuleret forskellen på underholdningsfilmen og kunsten. I 1992 skrev han i miniessayet "Film als Katharsis" om sin egen filmkunst:



Lorraine Bracco som psykiateren Dr. Melfi, der repræsenterer den udenforståendes blik på mafiafamilien.

Mine film er ment som polemiske udsagn imod den amerikanske film, der sluger og umyndiggør sin tilskuer. Med mine film appellerer jeg til, at filmkunsten skal stille insisterende spørgsmål i stedet for at komme med falske (alt for hurtige) svar. Den skal skabe afklarende distance i stedet for krænkende nærhed, provokation og dialog i stedet for forbrug og konsensus. (Haneke 1992).

Der er selvsagt langt fra den mentale istid i østrigerers film til *The Sopranos'* småborgerlige og skvadrende gangsterfamilier i North Caldwell, New Jersey. Men de provokerende Verfremdungsmekanismer og uforløste, abstrakte følelser, som karakteriserer den europæiske kunstfilm, er altså også til stede i *The Sopranos*. Alene slutningen på serien kan – uden sammenligning i øvrigt – minde om den sidste indstilling i Michael Haneke's *Caché* (2005, *Skjult*), hvor billedet unddrager sig konkret betydning, men står og sitrer tvetydigt i tilskuerens bevidsthed: Er det statiske billede af sko-

len, hvor protagonisten afleverer sin dreng, endnu en af de videoer, der terroriserer den lille familie, eller er det simpelthen Michael Haneke's udenforstående kamera, som runder filmen af? Tilsvarende spørger vi i slutningen af *The Sopranos*: Er den suspekte fremmed en pirrende metatekstuel reference, eller er han en konkret figur inden for fortællingens univers, eller begge dele på samme tid? Bliver den mildest talt moralsk anløbne hovedkarakter omsider stillet til regnskab – på den eneste måde, der rigtigt sømmer sig: et snigmord midt under familiemiddagen – eller klarer den charmerende og hårdt prøvede familiefar frisag?

Svaret blæser i vinden, for i *The Sopranos* kan karaktererne ikke læne sig op ad gangstergenrens konventioner. Det samme gælder for seeren, der konfronteres direkte med sin empati med forbryderkongen og semisociopaten Tony Soprano – med eti-

ske og eksistentielle mavekramper til følge.

Tony Sopranos mange ansigter. Når det lykkes på én gang at etablere en stærk empati med Tony Soprano og en bevidstgørende distance til hans person, er det fordi *The Sopranos* ikke er en *art film*. Den er *art television*.

For det er måske nok Tony Soprano og hans familie, som er hovedmålet for vores empatiske indlevelse, men fortællingen byder altså også på andre identifikationspunkter – ikke mindst Tonys psykiater, Dr. Melfi. Gennem seriens væld af serielle og episodiske plottråde løber indlevelsen i Tony Soprano parallelt med seerens engagement i andre karakterer og historier, der giver nye og ofte problematiske perspektiver på hovedpersonen.

Dr. Melfi og hendes anderledes lovlydige omgangskreds og familie repræsenterer således den udenforståendes blik på mafiafamilien. Psykiateren, der selv har en svaghed for den charmerende Tony, er på mange måder seerens spejlbillede i fortællingen. Faktisk passer Dr. Jennifer Melfi perfekt ind i HBO's seersegment: veluddannet, midaldrende og liberal. Og hun iagttager mafiabossens verden og indre kaos med fascination, empati og en anelse afsky. Gennem hendes figur konfronteres vi med vores eget engagement i gangsterbossen, som f.eks. når hendes eksmand eller terapeut direkte påpeger det moralsk uforsvarlige i at behandle en berygtet mafia-don. Det er også en løbende diskussion omkring middagsbordet i Melfi-hjemmet, hvorvidt Tony Soprano overhovedet kan helbredes.

Men så vender serien igen hele problematikken på hovedet, da Jennifer Melfi bliver voldtaget i afsnittet med den ironiske titel "Employee of the Month". Efter voldtægten begår politiet en procedurefejl, og

gerningsmanden bliver løsladt til stor frustration for Dr. Melfi og hendes eksmand. Da det civile samfund med dets civiliserede regler og moral ikke længere rækker, virker mafiaens øje-for-øje-mentalitet ikke længere så fjern. Gerningsmandens billede dukker pludselig op på den lokale café som månedens medarbejder, og i skikkelse af en rottweiler begynder Tony Soprano at optræde i Dr. Melfis drømme som aggressiv, beskyttende selvtagtsfrelser. Pludselig giver det foruroligende god mening at stå uden for en lov, der ikke slår til – jf. hvordan Vito Corleone i starten af *The Godfather* indvilger i at hævne en lignende forbrydelse på vegne af en desperat far.

Sådan iscenesættes moralske diskussioner løbende igennem serien. I andre plottråde rives tæppet helt og aldeles væk under vores empati med Tony Soprano, når vi direkte og uomtvisteligt oplever ham som den kyniske gangster, han er. F.eks. i den tragiske historie om Gene Pontecorva – en historie, der strækker sig over en enkelt episode i sjette sæson. Her er Tony Soprano en grusom, hjerteløs antagonist.

Gene Pontecorva er en af New Jersey-mafiaens håndlangere. Skæbnen har villet det således, at han har arvet to millioner dollars fra en afdød tante, og nu vil han ud af gangstermiljøet for at opfylde sin og hustruens drøm om en ny tilværelse i Florida. Men Gene er en *made man*, og derfor står der én stor forhindring i vejen for ægteparrets aspirationer: den benhårde *godfather*, Tony Soprano. "Du svor en ed," minder Tony ham om, men lover at tænke over det. I sidste ende får Gene svar gennem chefens consigliere, Silvio Dante, der henkastet bemærker: "Florida-tingen. Det er et *no go*." Tonys iskolde afvisning fremstår så meget desto mere grusom, da vi kommer hjem til Gene, som skal forklare sin hustru, at deres livsdrøm ikke kan lade

sig gøre. Hun forstår ikke: "Det har intet med ham at gøre," argumenterer hun gråd-kvalt, men det har alt at gøre med Tony Soprano. Ironisk nok klippes der herfra til en scene, hvor Uncle Junior ser Stanley Kubricks *Paths of Glory* (1957, *Ærens vej*), hvis oberst Dax skuffer sin overordnede, fordi han faktisk bekymrer sig om sine soldaters liv. Den form for idealisme finder vi ikke hos Tony Soprano. Og i afsnittet ser vi – sort på hvidt – den brutale magt, han udøver. Historien om Gene Pontecorva ender med, at han hænger sig i sin kælder. I én lang indstilling er vi tvangsindlagt til at betragte konsekvenserne af Tonys lederskab. Gene Pontecorva er ulideligt lang tid om at dø, og indstillingen, hvor vi ser hans dødskamp i et totalbillede, er insisterende og konfronterende i sin varighed – han når sågar at pisse i bukserne, inden livet forlader ham.

Det er selvfølgelig fra starten åbenlyst, at der er to sider af Tony. Dét skæres bogstaveligt talt ud i pap i første sæsons afsnit 5, hvor Tony på far-datter-tur afser tid til brutalt at aflive en stikker, der lever under vidnebeskyttelse. Men i kraft af individuelle historier som den om Gene Pontecorva ser vi ikke bare Tonys uhyrlige, dobbelte natur, vi kastes også ud i følelser, som kommer i

karambolage med vores empati med Tony Soprano som senmodernitetens tragiske gangsterhelt. Og ligesom hos Dr. Melfi, der i sidste ende må erkende, at hendes eksmand og terapeut måske har ret, indtræder den dér forstyrrende og ubehagelige mavefor-nemmelse – det sikre tegn på, at man måske alligevel ikke kan stå inde for situationen. *The Sopranos* fordrer ikke bare et aktivt, intellektuelt engagement, den tvinger sin seer til refleksivt at tage stilling til sit eget engagement i det, der foregår på tv-skærmen. Det er bevidstgørende, provokerende tv. Kunst-tv, slet og ret.

Litteratur

- Haneke, Michael (1992). "Film als Katharsis". In: Bono, Francesco (red.): *Austria (in)felix: zum österreichischem Film der 80er Jahre*. Rom, Aiace.
- Gabbard, Glen O. (2002). *The Psychology of The Sopranos*. New York, Basic Books.
- Giddens, Anthony (1991). *Modernitet og selv-identitet*. Oversat af Søren Schultz Jørgensen. København, Hans Reitzels Forlag A/S 1999.
- Pattie, David (2002). "Mobbed Up: *The Sopranos* and the Modern Gangster Film". In: Lavery, David (red.): *This Thing of Ours: Investigating the Sopranos*. Columbia University Press.
- Warshow, Robert (1948). "The Gangster as Tragic Hero". In: Warshow, Robert: *The Immediate Experience*. Garden City, First Harvard University Press 2001.