

ESTETSKI KRITERIJI SUVREMENIH KVALITETNIH TV SERIJA

Svašta se u povijesti televizije nazivalo „kvalitetnim”. Pojam „kvalitetne publike”, a to je bila publika privlačna oglašivačima, prvi put se veže uz seriju *Mary Tyler Show* (CBS, 1970–1977) koja je trebala privući mlade profesionalce, naročito žene, u karijernom usponu. Kvalitetnima su se 1950-ih, s obje strane Atlantika, nazivale TV drame zato što su ih pisali priznati dramski pisci ili su rađene prema kanonskim književnim djelima, što im je donosiло društveni prestiž.

U prošlosti su televizijski i filmski kritičari prepostavljali da ograničenja tipične televizijske strukture – epizode fiksnog trajanja i repetitivne epizodičke priče – znaće da serije nisu „ozbiljni” pripovjedni oblici poput TV drama. Danas se zna da su zadanosti televizijskog medija koje oblikuju strukturu TV serija naprsto samo to, dramske konvencije jedne posebne pripovjedne vrste, ništa restriktivnije od konvencija, recimo elizabetinskog kazališta, koje su propisivale da drama mora uključivati scene mačevanja. S tendencijom nadređivanja dramske serije komediji, u SAD i Velikoj Britaniji su se televizijski teoretičari s kraja 20. stoljeća upustili u rasprave oko toga što bi činilo „objektivan” skup stilskih obilježja, formalnih ili tematskih sastavnica „kvalitete” TV serije, svjesni njihove relativnosti, ali i nužnosti pri ozbiljnijoj tekstualnoj analizi. Sam termin „kvalitetne televizije” (*Quality TV*) odnosi se na TV serije svih žanrova, nastale uslijed pomenutih producijsko-narativnih promjena tijekom 1990-ih, označujući estetski visoko evaluirane serije, poglavito dramske. Termin je skovao Robert Dž. Tompson u temeljnou djelu *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, u kojem je naveo dvanaest kriterija kvalitetne televizije, odredivši je kao „televiziju koja je najbolje definirana po onome što nije. Ona nije 'regularna' televizija”.¹ Takvo pozicioniranje kvalitetne TV serije nasuprot srednje struje, odredilo ju je djelomično i dubiozno. Jer, serije koje bi dobole žig kvalitetu jer su doprinijele razvoju serijalne kompleksnosti, ubrzo su postale ta srednja struja od koje bi se kvalitetne TV serije trebale razlikovati. Dok kritička zajednica (TV i filmski teoretičari i kritičari) mašta o sustavu klasifikacije kvalitete kakve imaju perilice, od A do E kategorije,² gledatelji se vode poglavito onim fantomskim pojmom ukusa. Taj je kriterij nestabilan jer ovisi kako o osobnim potrebama i

¹ Thompson, Robert J. 1996. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Continuum. New York. Citat prema: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. 2007. Ur. McCabe, Janet; Akass, Kim. I. B.Tauris. New York, str. 3.

² Neki teoretičari potpuno negiraju estetiku „kvalitetne televizije”, ističući kako je ona ništa više nego društveno pozicionirana djelatnost koja iznova nastavlja relacije društvene moći, a nije inherentna samom tekstu. Njuman i Levin (2012) objašnjavaju kako su kulturne elite od početka milenija počele više

interesima, tako i o složenom sociološkim uvjetima. Na tragu klasične teze o enkodiranju/ dekodiranju medijskih poruka Stjuarta Hola (1980: 129), koji opisuje gledatelja i kao „izvor“ i kao „primatelja“ televizijskih poruka, stoji teza Luja Altisera o „interpelaciji“,³ procesu kojim mediji, kao dio vladajućih institucija, formiraju ideološku paradigmu unutar koje gledatelj promatra svijet. Dodatni utjecaj pruža perspektiva kritičke zajednice koja definira kvalitetu i sama pod utjecajem neke vrste ideologije, bila ona estetska, politička ili oboje (vidi: Bourdieu, u 1984; 1990). Sljedeći problem vrednovanja TV serije kao umjetničkog djela leži u riječi *djelo* koja podrazumijeva cjelinu. Serija je kao cjelina velika i njezini su segmenti ponekad nejednake kvaliteti pa je lakše utvrditi kvalitetu manjeg dijela, kao što je epizoda. Zato renomirane nagrade poput Emija, Zlatnog globusa ili britanske BAFTA, nagrađuju i pojedinačne epizode i serije kao cjeline.

No, za evaluaciju TV serija bitno je to da kritička zajednica više ne teži dati legitimaciju TV seriji ističući njezine veze s respektabilnim oblicima umjetnosti – kazalištem, književnošću i filmom, nego se fokusira na specifične estetske odlike jedinstvene za TV seriju. Zadatak suvremene kritike je da kvalitetu TV serija procjenjuje po njezinim autonomnim mjerilima, *sine ira et studio* – ona nastoji prepoznavati „TV serije kao medij za umjetničko izražavanje“ (Jacobs, 2001) koji ima svoju povijest i jedinstvene odlike. S tim ciljem ćemo pokušati objediti estetske kriterije raznih televizijskih kritičara i teoretičara,⁴ s njihovim orijentirajućim obilježjima. Treba ih shvatiti kao simptome pri diagnosticiranju kvalitete koji su, baš kao i oni na liječničkom konziliju, podložni dijagnostičkim raspravama.

Složena narativna struktura

S obzirom na duljinu trajanja, televizijska serija ima mogućnost opisati multidimenzionalnost svijeta obuhvatnije od bilo kojeg drugog oblika audiovizualne umjetnosti, višeslojno i sofisticirano. Kompleksna narativna struktura suvremenih kvalitetnih serija podrazumijeva da djelo obrađuje složene teme i gradi karakterno složene likove o kojima pripovijeda na inovativan način u pričama hibridnih žanrova.

Hill Street Blues je prva popularna dramska serija koja je u policijski procedural uvela serijalizaciju, tako da je neke pripovjedne linije (*storyline*) razriješila na kraju epizode, druge tek djelomice razvila, a treće nastavila razvijati kroz cijelu sezonom.⁵ Višelinjsko

vrednovati televiziju, gurajući je bliže etabliranim umjetnostima da bi zauzvrat sačuvale svoj vlastiti privilegirani status.

³ Enkodiranje, proizvođenje poruke, odvija se u sustavu kodiranih značenja koji pošiljatelj želi poslati publici, koristeći simbole, u čemu leži potencijal za formiranje javnog mnijenja. Publika dekodira znakove i simbole, ovisno o svojem kulturnom podrijetlu, ekonomskom statusu i osobnim iskustvima, što je čini aktivnim agensom komunikacije, jer gledatelj može poruku prihvati, odbaciti ili „pregovarati“ o njoj (prepoznati hegemonijski potencijal poruke). Vidi esej: G. Castleberry, „Understanding Stuart Hall's 'Encoding/Decoding' Model through TV's *Breaking Bad*“ (2016).

⁴ Uz Džejkobsa, vidi i: J. Mittell (2015); C. Geraghty (2003); S. Cardwell (2007); J. Feuer (2007).

⁵ Uvriježila se struktura pripovjednih linija u seriji od koje glavna „A“ linija opisuje zaplete oko glavnog lika, podzapleti, „B“ i „C“ opisuju ostale likove, a „C“ je obično komičan. U epizodičkim serijama ove se narativne linije završavaju unutar epizode, a u serijalu se nastavljaju kroz više epizoda.

pripovijedanje, odnosno preplitanje različitih linija priča, 1990-ih postaje dominantni narativni model koji uzima razne oblike. Oni se pružaju od „sapuničarskog“ u kojem nema glavne priče do oblika u kojem se jedna priča završava unutar epizode, a druge pružaju kroz više epizoda, uključujući stalne likove. Takav oblik „fleksibilnog pripovijedanja“ (*flexi-narrative*), kako ga je nazvao Robin Nelson (2006), a za što je dobar primjer *Na rubu zakona* (*The Shield*, FX, 2002–08), tek je jedno obilježje „složenog pripovijedanja“ (*complex narrative*) suvremenih serija, kako ga je nazvao Džeјson Mitel, dajući mu precizne, gotovo žanrovske odrednice (Mittell, 2015: 17–55). On skreće pozornost na umijeće scenariističkog kreiranja tih složenih narativa, od toga kako su prepuni „narativnih enigm“ čije značenje gledatelj mora sam odgjetnuti, otkrivajući što se zapravo događa, tko je upleten, pa čak i da li se uopće dogodilo, do virtuoznosti kreatora priče da prepliću nekoliko paralelnih pripovjednih linija, ali tako da ih održavaju tematski slojevitima. Također ističe umijeće vezanja tih priča u smislenu cjelinu – dajući krovno značenje svim pričama – kako bi gledatelju pružili osjećaj „isplate“ za uloženo vrijeme. Adut popularizacije složenih narativa je vjernije opisivanje višeslojnosti i kaotičnosti realističnog života od epi-zodične zaokruženosti priče, a tu leži metoda vezivanja publike uz određenu TV seriju. Gledatelj se emotivno veže za likove koji se mijenjaju i čiji se odnosi razvijaju, a ne za one koji su u svakoj epizodi isti. Zato se krajem 1980-ih na nacionalnim mrežama uvriježila praksa uporabe jedne linije priče koja se razvija tijekom sezone i završava na njezinom kraju (*St. Elsewhere*, NBC, 1982–1988; *Thirtysomething*, ABC, 1987–1991. etc.), za što su idealni romantički odnosi, poput onog između Skali i Moldera iz *Dosijea X* koji su producenti dodali osluškujući zahtjeve publike. Korak dalje u razvoju serijaliziranosti označila je *Bafi, ubojica vampira* (*Buffy, the Vampire Slayer*, WB, 1997–2001/UPN, 2001–2003), u kojoj je svaka sezona prikazivala jedan veliki narativni luk fokusiran oko borbe Bafi i nekog demona, nazvanog Veliki Zlikovac (*Big Bad*) – što je postao konvencionalni narativni obrazac (*TV trop*) koji koriste i kvalitetne serije. Uz to, Bafi je imala i jedan „makrozaplet“ koji strukturira serijal kao cjelinu od prve epizode do zadnje, a govori o Bafinoj borbi sa svojom sudbinom ubojice demona koja joj je uskratila sve ostalo što je u životu željela ostvariti. No, te su serije još izbjegavale kontinuiranu radnju koja zahtjeva od gledatelja da po redu gleda svaku epizodu kako bi mogao pratiti priču. Unatoč svim prednostima složene naracije, velike TV mreže još uvijek zaziru od kompleksnog pripovijedanja jer je gledanost veća u serijama koje olakšavaju uključivanje novih gledatelja na bilo kojoj epizodi, i ne zbujuju one koji su pokoju propustili. Zato producenti ponekad čak traže od autora serije da reducira serijalizaciju: tijekom treće sezone *Zvjezdane krstarice Galaktika*, Ronald D. Mur je morao pisati samostalne epizode, zbog čega su seriju kritizirali i obožavatelji i kritičari (da bi producenti kasnije povukli taj zahtjev).

Bez obzira na to kako je strukturirana, narativna kompleksnost TV serija podrazumijeva psihološki profilirane likove i slojevite karakterizacije, jer je najvažniji razlog zbog kojeg gledatelj uživa u TV seriji odnos(i) između likova, a tek potom zaplet, bez obzira na to koliko bio napet. Umjesto da se razvijaju „horizontalno“ prema realizaciji dramske premise kao u filmu, likovi se u TV serijama razvijaju „vertikalno“, otkrivajući svoje karak-

terne osobine ili unutrašnje sukobe kao pokretače zbivanja. Odnosno, dok je film priča o drami među likovima, TV serija je priča o likovima koji proživljavaju više od jedne drame. Zato su u kvalitetnim serijama i sporedni likovi složeni, i mogu biti intrigantniji od glavnih. Osnovna je razlika između televizijskih likova spram filmskih u tome što njihova kreacija od početka serije mora uključivati potenciju dugoročne vjerodostojnosti – lik mora imati psihološko i karakterno bogatstvo (kontradiktornost, neobičnost...) kako bi mogao dugo zadržati zanimljivost – da bi se mogao razvijati što više i dinamičnije od početka do kraja serije. Tome je razlog opet industrijski: sa svojom standardiziranom duljinom narativnih segmenata (pedesetak minuta za dramu, dvadesetak minuta za sitcom) i ritmom tjednog ponavljanja, serijalizirana fikcija je vrlo predvidljiv sistem koji sugerira pouzdanost i sigurnost, što ima važne kognitivne i emotivne implikacije. Ono što film postiže jedinstvom radnje, serija nadoknađuje koncentracijom na glavni lik i familijarnost gledatelja s njim. Cilj svake TV serije je postići da likovi budu prihvaćeni kao dio domaćinstva, a ne, kao u filmu, promatrani subjekti. Zato ona mora prezentirati zajednicu likova koja se doima kao „obitelj“. Prema uvriježenom mišljenju u televizijskoj industriji, gledatelji ne mogu uspostaviti odnos sa zajednicom većom od 7 do 15 likova u dramskoj seriji, a 7–8 u sitcomu. Takva „zamjenska“ obitelj demonstrira mnoštvo stalnih problema i konflikata i u stanju je održati interes gledatelja i do sedam sezona. Gradnjom složenih likova, suvremene TV serije su srušile uvriježeno mišljenje da je televizijska gluma inferiorna filmskoj: dugotrajno gledanje serijalnih likova privlači pozornost na glumu u mnoštvu različitih situacija u koje su bačeni i pri suptilnim promjenama ponašanja. To je glumcima iz TV serija prvi put u povijesti televizijskog medija prisrbilo zvjezdani status.

No, nisu samo serijalne vrste podložne hibridizaciji, kombinirajući epizodične serije i serijale, ili mini-serije i serijale, kompleksne TV serije stvorile su niz novih žanrovske hibrida. Štoviše, televizijski teoretičari unisono smatraju da je jedno od definirajućih svojstava kvalitetnih TV serija *hibridizacija žanrova*. Ponekad se elementi raznih žanrova spajaju, a ponekad međusobno suprotstavljaju, kako bi se u gledatelju izazvala fina ravnoteža između udobnosti u prepoznavanju žanrovske klišea i izazova da ih interpretira u novom kontekstu. Stoga je u tim serijama teško odrediti dominantan žanr jer namjerno opstruiraju onaj koji se na prvi pogled čini glavnim jer kreatori izvrću naopako, poništavaju, ironiziraju njegova žanrovska pravila kako bi tim subvertiranjem iznijeli određeni autorski stav o svijetu, kako ćemo vidjeti na primjerima *Obitelji Soprano*, *Dedvuda*, *Tvin piksa*, i dr., a ponekad su razni žanrovi prepleteni u tolikoj mjeri da je nemoguće jednoznačno odrediti dominantan, nego se „izmišljaju“ novi, kao u *Žici (The Wire, HBO, 2002–08)*. Po pravilu, ako ikakvo uopće postoji, dominantan žanr je onaj s čijim se kanonima serija najmanje poigrava, pa je tako obiteljska drama u *Sopranovima* dominantan žanr, a ne gangsterski. To je stoga što je žanr, kao set stilsko-narativnih normi, oblikujući gledateljska očekivanja nužan za klasifikaciju programera koji na televiziji (TV mrežama) smještaju neku seriju na program u određeno vrijeme (*time slot*), ili je lansiraju prema određenoj grupi konzumenata (kablovske i internetske televizije). Zbog notorne žanrovske hibridizacije suvremenih serija koja sobom

povlači pogrešno informiranje publike o žanru serije, bilo od strane TV kuće ili TV kritičara, gledatelj može ostati uskraćen za kvalitetnu seriju jer je „naveden na krivi žanr“. Primjerice, odrasli gledatelj će propustiti *Merli* (Televisió de Catalunya, 2015–18) ili *American Vandal* (Netflix, 2017–18) koje su određene kao serije za tinejdžere, iako su u jednakoj mjeri naminjenjene odraslima.

Poseban slučaj hibridizacije, kao i niz zabluda vezanih uz nju, odnosi se na izvorne i tipične televizijske žanrove koje neke serije koriste kao dominantan žanr, uz razne filmske žanrove. Neki od tipično televizijskih žanrova su *soap opera* i *telenovela*, bolnička drama (*Hitna služba, Dr. Haus...*), skeč komedija (*Monty Python's Flying Circus*), lutkarsko-igrani za djecu i mlade (*Sesame Street*); animirani za odrasle (*Simpsons, South Park*), vijesti, *reality show* (uključujući *talent show* i *makeover show*), te razni podžanrovi unutar žanra „popularne zabave“ (kvizovi, *talk-show-ovi*, dnevne kolaž-emisije itd.). Ti žanrovi mogu biti upotrebljeni kao podloga ili okvir za dramsku seriju, jednako kao i bilo koji filmski žanr. Ali, s obzirom na to da se televizijski žanr percipira kao inferioran filmskim, problem za kvalitetne serije nastaje ukoliko se televizijski žanr postavi kao dominantan u, recimo, dramskoj igranoj seriji jer se *a priori* odbacuje kao estetski nevažna. *U uredu* (*The Office*, BBC, 2001–03) koristi i kritizira⁶ žanr dokumentarne sapunice (*docu-soap*, žanr odavno popularan u Velikoj Britaniji), ali u jasnom okviru žanra komedije i dokumentarnog filma tipa „muhe na zidu“, što joj daje estetski „legitimitet“. S druge strane, *UnReal* (Lifetime, 2015–18) jeste serija koja u potpunosti koristi žanr *reality show-a* (*The Bachelor-a*), da bi kritizirala isto što i *U uredu* (televizijsko modeliranje stvarnosti, prodavanje laži pod istinu, manipulaciju sudionicima šoua jednako kao i gledateljima), ali i karijerizam žena i (pato-lošku) složenost ženskih odnosa. Seriji je uskraćeno priznanje kritike zbog (razumljive) odbojnosti prema žanru *reality show-a*, što pak, kao i svaka predrasuda, dovodi do nera-zumijevanja načina na koje je taj žanr iskorišten da se subvertira popularnost i samog žanra i televizijske industrije, ali i obrade složene osobne i društvene situacije punokrvnih ženskih antijunaka.

Osim navedenog, narativna kompleksnost ponekad uključuje eksperimentiranje sa strukturom priče i narativnim postupcima koji su preuzeti iz filma, kazališta i drugih izvedbenih umjetnosti. Primjerice, probijanje „četvrtog zida“ nalazimo u *Životu na sjeveru* (*Northern Exposure*, CBS, 1990–1995), kad sukob između Amerikanca Morisa i Rusa Nikolaja eskalira do dvoboja na život i smrt, ali, s obzirom na to da se on ne može razriješiti u okviru žanra komedije, likovi iskaču iz svojih uloga i „postaju“ glumci i odbijaju dalje glumiti, bu-neći se protiv takve scenarističke zamke. Neke od „posuđenih“ nekonvencionalnih narativnih postupaka serije su mogle koristiti u većoj mjeri nego druge umjetnosti, zbog stalne potrebe da održe zanimanje publike nakon nekoliko sezona, naročito u vremenu, uvjetno rečeno, narativne iscrpljenosti. Tako su serije koristile postupak retrogradne naracije koji pri povijeda zbivanja unatrag, od kraja prema početku priče, u gotovo svim žanrovima (u „Redrum“ (2000) *Dosjeda X; Sajnfildova* epizoda „The Betrayal“ (1997) napisana je po istoi-

⁶ Njezino uspješno re-kreiranje *docu-soap* estetike postavlja ozbiljna pitanja o istinitosti televizijskih prikazivanja“. Cit. Bret Mills u: *The television Genre Book*, str. 90.

menoj drami Harolda Pintera, koja je po strukturi jedinstvena u kazališnom svijetu; „Hindsight“ (2002) u *Hitnoj službi* i dr.). Nelinearne strukture su u serijama postale uobičajene, a razlikuje ih jedino način upotrebe: u kvalitetnim serijama one su građevni materijal naracije (*The Missing* (I), BBC, 2014; *Seven Types of Ambiguity*, ABC Australija, 2017, i dr.), a u konvencionalnima tek narativne atrakcije.

Važno je napomenuti da se neki narativni eksperimenti mogu pripisati trendu, a drugi pak evolucijskom razvoju serijalnosti. Naracijski trendovi se odnose na upotrebu stilskih elemenata koji ne mijenjaju serijalnu estetiku, nego je ukrašavaju. Kompjutorski generirane slike (*Computer Generated Images*) trenutno su vrlo pomodan način da se kratko i brzo objasne važne informacije, oslika unutrašnji život lika ili do u detalje opišu fantastični ili povjesni svjetovi. Isto tako se često koristi *a parte* postupak „obraćanja gledatelju“ kojim se prenose „nekorektne“ misli lika ili pojašjava radnja i onda kad je to dramaturški opravданo i kad nije. Naracijski trendovi doprinose atraktivnosti i začudnosti, ali rijetko zadiru u narativnu paradigmu, ne podižu doživljaj cjelokupnog djela na višu emotivnu ili intelektualnu razinu, kao što to čine evolucijski pomaci poput višestruke prepleteneosti priča ili uvođenje zlikovca kao protagoniste. Dakako, to ne znači da su jedino kompleksne serije one kvalitetne. Mnoge kvalitetne serije postižu svoj smisao elegantnom narativnom jednostavnošću, jer složeni će narativ slabe koherencije svojih elemenata ili emocionalnog angažmana sigurno pasti na vrijednosnoj procjeni.

Realizam

Tompson smatra da kvalitetna serija teži realizmu⁷ kako ga je opisao Dejvid Bordvel (2002) u svom eseju o umjetničkom filmu iz 1979,⁸ u kojem ga navodi kao jednu od njezinih glavnih estetskih osobina. Kvalitetna serija teži realizmu svijeta priče, te psihologiji likova, što znači da i onda kada koristi labave kauzalne veze između događaja mora poštivati načelo vjerojatnosti i kompozicijskog jedinstva. Jedna od prvih serija koja je pružala osjećaj realizma, *Hill Street Blues* (NBC, 1981–1987), oslikavala je životne probleme stvarnih ljudi i likove koji konačno govore u slengu, koristila je dijalog koji se često daje izvan kadra, a prvi put i kameru iz ruke – što joj je omogućilo da istraži društvene probleme na provokativniji način. Iako suvremene serije često inzistiraju na autentičnosti do detalja, uvjerljivost je tek jedna od interpretacija realizma, jer ona može koristiti i lažne informacije da bi postigla dojam realizma. Život na sjeveru obiluje slabo uvjerljivim elementima – teško je povjерovati da je na nekoga pao dio satelita dok roštilja u planini, ili da stanovnici Aljaske „pomahnitaju“ pred pucanje arktičkog leda – ali je važno da je prikaz cjelokupnog utopiskog svijeta te serije vjerojatan. Prema filozofu Džonu Mefamu (1990), „kvaliteta priče ne temelji se na tome je li ona istinita ili ne, nego je li upravljana etikom istinoljubivosti“,⁹ pa,

⁷ Za navođenje Tompsonovih kriterija vidi u: McCabe i Akass, ur., 2007, str. 14, 41, 148. i 230.

⁸ Kao obilježja art filma Bordvel navodi realizam i eksplizitni autorski komentar, te ambigvitet koji rješava suprotnosti realističkih i ekspresionističkih izričaja (naziva ga „očiglednom nesigurnošću“).

⁹ Osim toga, Mefam predlaže tri zlatna pravila za kvalitetnu televiziju u pluralnom društvu: društveno pravilo različitosti, kulturnu svrhu da ponudi korisne priče i etiku istinitosti.

ovako shvaćen, realizam iskazuje iluziju točnosti koja u gledatelju onda potiče osjećaj realističnosti. To najbolje iskazuju suvremene serije koje prepliću razine stvarnosti, onu „pravu“ s onom „subjektivnom“ koja se događa u umu lika (*Mr. Robot*, USA Network, 2015–19; *Legion*, FX, 2017–19), ili autora (*Twin Peaks* (III), Showtime, 2017), često ih prikazujući ravnopravnima. S druge strane, pretjerani zahtjev za autentičnošću može biti praćen problemima koji su u slučaju serije *Luck* (HBO, 2011–2012), zbog uginuća tri trkača konja na snimanju, doveli do njenog ukidanja. Kako ćemo vidjeti na primjerima milenijskih serija, za kvalitetnu seriju je najvažniji emotivni realizam: od svih prikupljenih podataka iz vanjskoga svijeta procesiramo ponajprije one koji su nas emotivno dotakli, pa od takvih iskustava gradimo okvire svojih promišljanja.

Kulturološka zrelost i prosvjetiteljski potencijal

Tompson se na kulturološku zrelost osvrće kao na samosvjesnost kvalitetne serije da uključi socijalnu i kulturnu kritiku, da obrazuje i obiluje kulturnim referencama. Po ovom kriteriju, po svom potencijalu da otkrije skrivene istine i društvu ponudi novu dioptriju za njegovo razmatranje, kvalitetna serija negira shvaćanja nekih teoretičara medija i sociologa kulture, prema kojemu televizijski medij uspješno služi elitama kao sredstvo kontrole suzbijanjem kritičkog mišljenja građana. Doista, televizijske su mreže, u svojoj ignoranciji ili aroganciji, najčešće emitirale dramsku kvalitetu razine „brze hrane“ – glasoviti američki producent Aron Speling je izjavio da njegove serije nikada i nisu trebale poticati na razmišljanje, nazvavši ih „umskim slatkisima“ (*braincandy*). Politika koja se krije iza emitiranja konvencionalnih serija nije „prosvjećivanje“, nego „prodavanje“ prazne nade i utjehe, kako bi ostvarila profit. Neka psihološka istraživanja to i potvrđuju: manja potreba za razmišljanjem vodi pojedinca prema većoj potrebi za gledanjem televizije, i obrnuto (Henning i Vorderer, 2001). Taj nedostatak prosvjetiteljskog potencijala stvorio je destruktivne mehanizme eskapizma, iako nije svaki eskapizam nužno negativan. Ukoliko svijetu fantazije pristupamo iz pozicije kognitivne i emotivne stabilnosti, onda je njegova zadaća opuštanje, privremeni odmor od životnih stresova, razvijanje mašteta kojom dolazimo do ideja za rješavanje osobnih problema ili preuzimamo modele ponašanja likova koji nam služe kao uzori. No, ako televizijske sadržaje gledamo da bismo pobjegli od suočavanja s uzrocima svojih nezadovoljstava – ako emotivnu krizu rješavamo gledanjem serija koje pružaju nadomjestak tim nezadovoljenim emocijama – nećemo poduzeti konkretnе akcije koje bi ih razriješile. Ne preuzimajući odgovornost za tjeskobu, pretvaramo svijet fantazije u sredstvo kojim sebe oslobođamo mogućih neugodnih posljedica svojih konkretnih djelovanja. K tome, idealizirani životi likova u konvencionalnim serijama, poput prikaza savršenih brakova, povećavaju osobne frustracije jer ljudi misle da moraju dostići te uzorne životne stilove da bi bili sretni. Dakako, osim selektivnosti, važan čimbenik funkcionalnog gledanja serija je učestalost koja se može tretirati kao lijek, biti ljekovita ili otrovna, ovisno o dozi.

Po svom edukativnom potencijalu kvalitetne serije nude precizne opise svjetova koji su drukčiji od nama poznatog, bilo da se radi o svijetu ljudske psihe u *Na terapiji* (*In Treatment*, HBO, 2008–2010) ili o supkulturnoj zajednici skinheda u „franšizi“ Channel-a 4 *This Is England* (2010; 2011; 2015) ili emotivnom odgoju, krajnje zapostavljenom u praksi, kao u *Normal People* (BBC, 2020) ili u *After Life* (Netflix, 2019). U tom smislu, one imaju funkciju političkih, antropoloških, psiholoških ili socioloških studija, jer, kvalitetne serije pokušavaju iščitati „simboličku“ istinu o skrivenim društvenim mikro i makromehanizmima po kojima živimo. To mogu činiti uz ozbiljnu premisu, kao što je problematiziranje #metoo sindroma u *The Morning Show* (AppleTV, 2019), ili neozbiljnu, kao što je ona u *Neprilagođenima* (*Misfits*, E4, 2009–13), iako tematiziraju razne probleme adolescenata, poput opsesije video-igrama koja izobličuje percepciju stvarnosti u mjeri opasnoj po život. Osnovna metoda kojom postižu ovaj kriterij se nalazi u njihovoj složenoj obradi kontroverznih tema, koja podrazumijeva argumentiranje „za i protiv“ stavova o temi, nasuprot tezične, ili čak, propagandne, obrade teme. Očite primjere nalazimo u izraelskim serijama među kojima *Naši dečki* (*Our Boys*, HBO, 2019) prikazuju izraelsko-palestinski sukob ravnopravno zastupajući gledišta obje strane, kako bi to činili odvjetnici na sudu, dok napetica *Kaos* (*Fauda*, Yes Oh, 2015–), lukavo maskira propagandu izraelskog gledišta. Poznata teza Frederika Džejmisona (1991) ističe integriranost kulturnih djela u sustav proizvodnje kasnog kapitalizma, što ne demantira estetsku vrijednost niti kritičnost čak i same kapitalističke paradigme, kao što čini *Žica*. Ako ništa drugo, značenja i refleksije koje gledatelj prima iz kvalitetne serije omogućuju mu da preispita vlastite stavove, vrijednosti društva u kojem živi i odnos idealja s realnošću. Nije to ništa novo ni posebno: svaka umjetnost mora izazivati čovjeka da napregne misao izvan naviknutih granica poimanja svijeta i prisiljavati ga da prekoračuje granice udobnosti. No, ne smije biti ni sprava za mučenje depresijom ili nerazumljivošću koja će samo izazivati otpor prema kritičkom viđenju svijeta. Upravo suprotno, mora ga izazivati i umno i emotivno.

Autorska vizija

Dok Bordvel spominje eksplisitni autorski komentar kao jedan od estetskih kriterija umjetničkog filma, Tompson dodaje da kvalitetnu seriju proizvode ljudi visokog obrazovanja i estetskog porijekla i s te pozicije iskazuju svoj autorski svjetonazor. Objedinjujući te pojmove u „autorsku viziju“, ona postaje kriterijem kvalitete, ali i uvjet da serija bude umjetničko djelo – ukoliko se ta vizija odnosi na cijelo TV djelo (bez obzira na broj epizoda) – da-kako, uz visoku koherentnost filmskih izražajnih sredstava i naracije. Pružajući veću kompleksnost narativa i mogućnost šireg izražavanja, serije su već 1990-ih privlačile autore iz svijeta filma (Dejvid Linč, Alan Bal, Aron Sorkin, Džos Vedon itd.), dajući serijama potreban kulturni žig „autorstva jedne osobe“, a u suvremenom serijalnom pejzažu postalo je uobičajeno da autor koji ne dolazi iz svijeta filma, nego televizije ili književnosti, TV serijom ispisuje svoj osebujni svjetonazor (Dejvid Čejs, Dejvid Milč, Noa Houli, Pol Abot i drugi). To

je jedan od razloga zašto je suvremena teorija medija prihvatile televizijsku seriju kao vrstu pogodnu za ostvarenje umjetnosti.

Budući da je autorstvo TV serija znatno složenije nego na filmu, posvećeno mu je posebno poglavlje („Autorstvo“), pa ovdje treba samo ukratko objasniti osnovne pojmove. Autora u estetskom smislu ne treba brkati sa *showrunner*-om, koji je operativan pojam u TV industriji. Autor serije je osmislio njezin narativ, strukturu, stil, vizualni identitet i nosilac je autorske vizije koja uključuje njegov *autorski stil* i *svjetonazor*. On je obavezno scenarist prve epizode i koncepta serije (karakterizacije likova i radnje u budućim epizodama). *Kreator serije (created by)* najčešće je autor, ali ne mora biti. Kreatorom može biti potpisani i netko tko je sudjelovao u osmišljavanju ideje, ali i oni koji sudjeluju u njezinom raspisivanju. Da bi svoju autorskiju viziju mogao provesti do kraja serije, autor najčešće obavlja funkciju *showrunner-a*, kako bi kontrolirao sve segmente produkcije, ali *showrunner* ne mora biti autor serije, nego tek jedan od njezinih kreatora. *Showrunner* se doslovno prevodi kao „glavni scenarist-producent“ ili „autor-producent“, objedinjujući ulogu *kreatora teksta serije i funkciju glavnog producenta* serije koji nadgleda sve operacije produkcije, od pisanja scenarija (bilo da piše sam ili samo vodi priču u scenarističkom timu), preko izbora glumaca, odobravanja kostimografije, scenografije, načina snimanja i glazbe, do završne faze snimanja i montaže, te je odgovoran za završni proizvod, epizode koje se emitiraju. Autor serije je usporediv s autorom filma kada je ovaj redatelj filma koji je napisao i scenarij i koji upravlja kreativnim aspektima produkcije, pa je film njegovo cjelovito (umjetničko) djelo, kao što je TV serija cjelovito (umjetničko) djelo autora serije. Takve su, primjerice, neke od milenijskih serija, *Obitelj Soprano* Dejvid Čejsa, *Mad Men* Metjua Vajnera, *The Wire* Dejvida Sajmona i Eda Bernsa, *Breaking Bad* Vinsa Giligana, od kojih je *Deadwood* Dejvida Milča najosebujnije i artističnije djelo, kako je objašnjeno u poglavljima o njima. *Showrunner* je usporediv s redateljem koji uprizoruje svoj ili tuđi scenarij po vlastitoj viziji, ali ga usred snimanja može zamijeniti drugi redatelj koji će operativno završiti snimanje i montažu po prvotnoj viziji. On je tada samo upravitelj, onaj koji donosi zadnje odluke o svim segmentima produkcije, surađujući sa vođama tih segmenta, od glavnog pisca koji je odgovoran za scenarije do glavnog snimatelja, scenografa itd. do montažera. Primjerice, u *Hodajućim mrtvacima* (*Walking Dead*, AMC, 2010–), seriji koja nema autorskiju viziju, svaku sezonu vodio je drugi *showrunner*, iako je seriju kreirao Frenk Darabond, adaptiravši strip u prvu epizodu (pa je on kreator, a ne autor s obzirom na to da nije osmislio prvotnu ideju i svijet priče). Kad je Darabond, vodeći prvu sezonu serije kao *showrunner*, zbog sukoba s AMC-em napustio seriju, u svakoj idućoj sezoni produkciju su vodili novi *showrunner-i* (Glen Mazara u 2. i 3. sezoni; Skot M. Gimpl, od 4. do 8. sezone, Andžela Kang...), pri čemu je svaki *showrunner* donosio svoj stil, zadržavajući jedinstvo osnovnih elemenata priče, ali je taj stil rezultirao različitim uspjehom serije, pa su, tako, Mazarine sezone imale najveću gledanost, dok su fanovi pisali peticije protiv Gimbla jer se usudio ubiti jedan važan lik.

„Kvalitetna“ publika

Pokušavam ne misliti na to što publika hoće ili neće razumjeti. Jedna od tajni stvaranja serije (...) je da se mi pisci pogledamo i pitamo: „Razumijemo li mi ovo?“ I ako razumijemo, onda pretpostavimo da će i publika razumjeti. To je jedino pravilo. Nikad ne pomislim da je to možda previše matematike.

Metju Vajner¹⁰

Tompsonova tvrdnja da kvalitetna TV serija može privući „visokoobrazovanu, urbanu i mladu publiku“, znači da ona ne podilazi širem ukusu, nego od publike traži kulturološko i „serijalno obrazovanje“. Kvalitetna publika¹¹ potvrđuje tezu Džona Fiska (1988) da je „proizvodnja značenja i zadovoljstva u konačnici odgovornost konzumenta“ i tako je određuje kao „aktivnu publiku“, onu koja, da bi bolje razumjela i doživjela seriju, sama traži dodatne sadržaje poput *online* foruma, autorskih intervjuja i sl. Aktivni gledatelj je u pravilu i TV serijalno „pismen“, dobro poznaje estetske norme TV serija. Zbog primata vizualnog stila nad verbalnim, u suvremenim serijama, uslijed utjecaja estetike filma, reklamnih i glazbenih spotova, aktivni gledatelj prepoznaće njezinu primjenu u serijama kao samostalni i samosvjesni televizijski vizualni kodeks. Džon Kaldvel (1995) to naziva „televizualnošću“ koja se kreće u rasponu od prepoznavanja „orientacijskih kadrova“ (*establishing shot*),¹² stilizacijskih pokreta kamere ili neobičnih montažnih postupaka, poput prelaska „preko rampe“¹³ do poznavanja osnova kostimografije i šminke koji određuju karakterizaciju likova. Tako su Tom Ficdžerald i Lorenc Markes dosljedno opisali promjene frizura i upotrebu boja kostima kroz epizode u *Momcima s Medisona*, analizirajući njihova simbolička značenja u emocijnem smislu i u odnosu na društvene promjene.¹⁴ Velik dio uživanja u mnogim kvalitetnim serijama sastoji se od prepoznavanja kulturnih referenci i razumijevanje njihova značenja u kontekstu serije, također i od prepoznavanja žanrovske kanona i uživanju u njihovom izvrtanju. Ta mu aktivnost olakšava mentalni angažman pri istraživanju kauzalnih veza i značenja u priči, zbog čega može čak i predviđati zbivanja prije njihova emitiranja. Jedan je gledatelj analizom epizode „End Times“ serije *Na putu prema dolje* (*Breaking Bad*), koja ostavlja neriješeno pitanje tko je otrova dječaka, dokazao da je odgovoran glavni lik, nu-

¹⁰ T. Friend, *Filling the Hole*, *New Yorker*, 23. ožujka 2015.

¹¹ J. Feuer, P. Kerr i T. Vahimagi (1984: 56) „kvalitetnu publiku“ definiraju kao publiku koja uživa u televiziji, doživljavajući je edukativnjom i literarnijom, stilski složenom i psihološki „dubljom“ od regularne televizije. U svojoj samopercepciji se odvaja iz masovne publike ne uviđajući da dvostruku oštricu diskursa u kojem uživaju također ima regularna televizija.

¹² Kadrovi koji prethode novoj sekventi radnje utvrđujući mjesto gdje će se ona odvijati.

¹³ Po montažnom pravilu rampe, koje regulira netremično praćenje prizora između kadrova, sprečava se dezorientacija gledatelja. Ono se postiže zadržavanjem kamere unutar zamišljenog polja do 180 stupnjeva u odnosu na objekt snimanja. Narušavanjem tog pravila, tzv. prelaženje rampe, gledatelj bi dobio dojam da je raspored objekata u kadru obrnut u odnosu na sljedeći kadar. Pravilo rampe se planirano narušava u stilizacijske svrhe, kod varke kontinuiteta, u postizanju skokovite montaže itd.

¹⁴ Tom + Lorenzo | Fabulous & Opinionated.

deči tragove koji su se otkrili u sljedećoj epizodi. Naime, kako objašnjava Džejson Mitel (2015: 164–205), zadovoljstvo aktivnog gledatelja poglavito proizlazi iz poznavanja intrinzičnih normi određene serije koje uče gledatelje kako gledati i što očekivati od budućih epizoda, a autor koristi te norme da pogrešno usmjeri gledateljeve prepostavke i stvari trenutke ugodne konfuzije otkrivajući svoje „narativne specijalne efekte“. Mitel navodi primjer *Izgubljenih*, čiji su kreatori uklonili intrinzičnu normu retrospekcije (*flashback*), kojom se prikazivalo život likova prije nego što su stigli na otok, tako što su iznenada otkrili da je zapravo riječ o *flashforward*-u (koji prikazuje događaje iz budućnosti) maskiranom u *flashback*. A onda, kad su gledatelji usvojili novu intrinzičnu normu *flashforward*-a, opet su „prevarili“ gledatelja uvođenjem paralelnih vremenskih stvarnosti (*flash sideways*), pripovjednih linija u kojima živi i mrtvi likovi pokušavaju otkriti što je pošlo krivo u realnom vremenu. Poigravanje gledateljevim očekivanjima ukazuje na strategiju kvalitetnih serija da promijene gledateljev proces razumijevanja iz podsvjesnih prepostavki u svjesne hipoteze. Jer, one su smisljene da budu aktivirajuće, strateški rađene tako da gledateljima dugoročno uskraćuju odgovore na „zagonetke“ i zbune ga, te prisile da se orijentira u narativnom svijetu. Tek u kompleksnim narativima, kako objašnjava Mitel, gledatelj postaje svjestan scenarističke tehnologije koja mu skreće pozornost s onoga što se zbiva na ono *kako* su to scenaristi napravili. U gledatelju se želi izazvati čuđenje i uzbudjenost pri praćenju scenarističkog vatrometa i pozvati ga da shvati „interpretativne kodove“ potrebne za razumijevanje svih značenja priče. Gledateljevo zadovoljstvo se dodatno pojačava izazivanjem želje da se istovremeno bude iznenađen kroz „prevaru“ i da se ta „prevara“ preduhitri jer, kako kaže Metju Vajner, „ljudi zapravo mrze kad im daš ono što su tražili“ (Maloy, 2014). Kompleksnost kvalitetnih serija sama stvara potrebu za dopunskim, orijentirajućim i transmedijskim, sadržajima, kroz značenjska proširenja narativnog svijeta serije, što čini kontekst TV serijalnog gledanja aktivnijim i raznolikijim od filmskog ili kazališnog. Jer, s takvom publikom, koja je često pronicljivija od kritičara, kreatori moraju računati kao s kakvim izazivačima u drugom kutu ringa. Autori i gledatelji ulaze u dijalektički odnos svoje-vrsnog nadmetanja u pronicanju značenja, pri čemu se svaka nova sinteza postavlja kao buduća konvencija i nova, dodatna građa koju gledatelji trebaju naučiti za gledanje budućih serija. Time gledatelji, smatra Džon Fisk (2009), više nisu samo potrošači, nego postaju „proizvođači“ kulture, odnosno publika kvalitetnih serija postaje čimbenik koji zahtijeva određeni sadržaj koji nije nužno onaj koji mu je isporučen. S povećanim angažmanom gledatelja, kvalitetne serije traže ono, konvencionalnoj televiziji neugodno, kritičko prosuđivanje koje, povratno, od serije traži da bude još provokativnija.

Estetska zrelost

Kvalitetna serija je *stilski koherentna*, pruža visok stupanj sinteze između stilističkih izbora i „značenja“ koja nose – način na koji se kreće kamera, trenutak kada je napravljen rez, izbor koji stavlja lik u okvir srednjeg plana radije nego krupnog, korištenje čela umjetno violine u propratnoj glazbi scene – svaki od tih izbora se može u ponovnom gledanju

potvrditi kao nužan dio koji reflektira cjelinu serije i maksimalno izbjegava konvencionalna i proizvoljna rješenja. Estetska zrelost podrazumijeva inovativan stil inherentno televizualnih svojstava, pri čemu vizualna kvaliteta često ovisi o produkcijskim mogućnostima, odnosno novcu koji je uložen u tehnologiju snimanja. No, kvalitetne serije nisu samo one snimane suvremenom tehnologijom, a i današnje će, iz perspektive budućnosti, biti vizualno zastarjele, pa je zato ovo najlabaviji kriterij kvalitete. Dovoljno je sjetiti se stila *Hitne službe*: scene su vrlo kratke pa vrlo malo pomicu priču naprijed, ali njihovo brzo kretanje kroz vinjete radnje pruža dojam gustoće života, iako je riječ o krajnje komornoj seriji.

Neka su producijska ograničenja iznjedrila čitav žanr, a druga veću sadržajnu kvalitetu. Iz prvih TV drama komičnog karaktera razvio se žanr situacijske komedije. Tadašnje su komedije i drame snimane s više televizijskih kamera u ograničenom broju stalnih interijera, jer se tako maksimalno ubrzavalo snimanje i omogućavala brza montaža, što je pojeftinilo produkciju. Iz tog se razloga dugo zadržala percepcija TV serije kao statičnog medija kojega je stil „neprirodnost“ izrazito razlikovao od filmskog. S druge strane, upravo zato da bi kompenzirale vizualnu ograničenost, dramske serije su se fokusirale na kvalitetu scenarija i glume. Ono što i danas čini *Ja, Klaudije* (*I, Claudius*, BBC, 1976), seriju klaustrofobične atmosfere o životu rimskog cara Klaudija, kvalitetnom, jeste pisanje lišeno klišea i nekih društvenih tabua koji vrijede i danas: u prvoj epizodi Julija i Antonija pričaju o tome kako Julijin novi muž preferira analni seks.

Tipičan televizijski način proizvodnje po principu „brzo i jeftino“ mijenja se uvođenjem filmskog načina snimanja kojega koriste gotovo sve suvremene dramske serije. Osim upotrebe filmske vrpce od 35 mm, kasnije i digitalne kamere visoke rezolucije, to se naročito odnosi na snimanje „jednom kamerom“ koje autorima pruža više kreativne slobode i korištenje profinjenijih izražajnih sredstava. Tehnički, to ne znači da nikad ne koriste drugu kameru koja, primjerice, snima „pokrivajuće kadrove“ ili akcijske scene, nego da je ona pomoćna, a ne ravnopravna. Ovakav način snimanja je producijski zahtjevniji, sporiji i skuplji, jer zahtijeva postavljanje osvjetljenja i rekvizite za svaki kadar posebno, odnosno zahtijeva više vremena za snimanje. Ali u estetskom smislu omogućuje redatelju veću kontrolu nad kadrom, pa prizori i ljudi više nisu plošni, nego dobivaju sjene, a pokreti kamere mogu biti opsežniji i maštovitiji, npr. s kamerom na *dolly*-ju ili na kranu.¹⁵ Ukratko, snimanje s jednom, a ne više s nekoliko kamera, daje slici sofisticirani izgled, omogućuje stilске raznolikosti i istančaniju glumu, a to zahtijeva veće financijske izdatke na koje još uvijek češće pristaju kabelske i internetske televizije nego nacionalne mreže. No, s obzirom na nove tehnološke trendove snimanja foto-aparatima, digitalnim mini-kamerama i mobitelom, koji se koriste u filmu, naročito kada se želi istaknuti artistički pomak i potrošiti što manje novca, možemo očekivati da će ih početi koristiti i TV serije unutar vječne producijske potrage za jeftinijim rješenjima.

¹⁵ *Dolly* je vozilo koje „vozi“ kameru, najčešće krećući se po tračnicama, i opisuje prizore glatkim kretanjem po horizontalnoj osi. Kran je sprava koja omogućava da se kamera vozi i vertikalno.

Kako god bila snimana, važno je da serija postigne spomenuto stilističku koheziju, koja omogućava gledatelju da opetovano gleda seriju i revidira svoje i tuđe interpretacije.

Zapravo, svi dosad spomenuti kriteriji trebali bi omogućiti vremensku izdržljivost kvalitetne TV serije, njezin kapacitet da podnese ponovljena gledanja tijekom dužeg razdoblja, ne podliježući stilskim trendovima.

Bibliografija:

- Michael Z. Newman, Elana Levine. 2012. *Legitimating Television: Media Convergence and Cultural Status*. Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1990. "Artistic Taste and Cultural Capital". U: J. C. Alexander, S. Seidman, *Culture and Society: Contemporary Debates*. Cambridge: Cambridge University Press, str. 205–215.
- Maloy, Tim. 2014. 'Mad Men's' Matthew Weiner Q&A: Are We Over-Analyzing TV? The Wrap, 12. ožujka. <http://www.thewrap.com/mad-mens-matthew-weiner-qa-analyzing-tv/> (pristupljeno 14. ožujka 2014.).
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television*. New York – London: New York University Press.
- Caldwell, John T. 1995. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New York: Rutgers University Press.
- Fiske, John. 1988. TV: re-situating the popular in the people. *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, sv. 1, br. 2. <http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/1.2/Fiske.html>.
- Fiske, John. ²2009. *Television Culture*. London – New York: Routledge.
- Mepham, John. 1990. The Ethics of Quality in Television. U: *The Question of Quality*, ur. Geoff Mulgan. London: BFI, str. 56–79.
- Bordwell, David. 2002. The Art Cinema as a Mode of Film Practice. U: *The European Cinema Reader*, ur. Catherine Fowler. New York: Routledge, str. 94–102.
- Nelson, Robin. 2006. Analysing TV Fiction: How to Study Television Drama. U: *Tele-Visions: An Introduction to Studying Television*, ur. Glen Creeber. BFI. London, str. 74–86.
- Jacobs, Jacobs. 2001. Issues of Judgement and Value in Television Studies. *International Journal of Cultural Studies* 4, br. 4 (427–47).
- Geraghty, Christine. 2003. Aesthetics and Quality in Popular Television Drama. *International Journal of Cultural Studies* 6, br. 1(25–45).
- Cardwell, Sarah. 2007. Is Quality Television Any Good?: Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. U: *Quality TV*, ur. J. McCabe i K. Akass, str. 72–80.
- Feuer, Jane. 2007. HBO and the Concept of Quality TV. U: *Quality TV*, ur. J. McCabe i K. Akass, str. 145–157.
- Feuer, Jane; Kerr, Paul; Vahimagi, Tise. 1984. MTM: "Quality Television". BFI. London.
- Jameson, Frederic. 1991. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press
- Althusser, Louis. „Ideologija i ideološki aparati države“. 1986. U: *Proturječja suvremenog obrazovanja*, ur. S. Flere. Zagreb: Radna zajednica republičke konferencije Saveza socijalističke omladine.

- Hall, Stuart. Encoding/Decoding. 1980. U: *Culture, Media, Language*, ur. Stuart Hall i dr. London: Hutchinson, str. 129.
- Henning, Bernd; Vorderer, Peter. 2001. Psychological Escapism: Predicting the Amount of Television Viewing by Need for Cognition. *Journal of Communication*, sv. 51, br. 1, str. 100–120.
- Creeber, Glen, ur. 2001. *The Television Genre Book*. BFI. London.

Izvornik: Sanja Kovačević: *Kvalitetne TV serije – milenijsko doba ekrana*, Jesenski & Turk, 2017, Zagreb, str. 15–30. (izmenjeno za 2. izdanje)