

Konstruiranje žanra kvalitetne televizije u Žici

Jurković, Tin

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:996320>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odjel za etnologiju i kulturnu antropologiju

Diplomski rad
Konstruiranje žanra kvalitetne televizije na primjeru *Žice*

Student: Tin Jurković

Mentor: dr.sc. Tomislav Pletenac

Zagreb, rujan 2020. godine

Izjavljujem pod punom moralnom odgovornošću da sam diplomski rad „Konstruiranje žanra kvalitetne televizije u *Žici*“ izradio potpuno samostalno uz stručno vodstvo mentora dr. sc. Tomislava Pletenca. Svi podaci navedeni u radu su istiniti i prikupljeni u skladu s etičkim standardom struke. Rad je pisan u duhu dobre akademske prakse koja izričito podržava nepovredivost autorskog prava te ispravno citiranje i referenciranje radova drugih autora.

Tin Jurković

Sadržaj

Uvod	4
Žanrovi i problem klasifikacije.....	6
Žanr kao diskurzivna praksa.....	10
Hibridnost i razvoj televizijskih žanrova	12
Kvalitetna televizija – razvoj i karakteristike.....	16
HBO i industrijska pozadina “kvalitetne televizije”	26
Žica i fanovske zajednice	32
Postupak kvalitativne analize.....	34
Rezultati analize	36
Zaključak	39
Izvori	40
Sažetak.....	43

1. Uvod

Originalno emitirana između 2002. i 2008. na HBO-u, kanalu kableske televizije, *Žica* je tijekom godina stekla status jedne od najboljih televizijskih serija svih vremena, o čemu danas svjedoče i brojni internetski članci kao što je BBC-jev „How The Wire became the greatest TV show ever made“. Priča o *Žici* počinje s Davidom Simoneom, glavnim kreatorom i scenaristom serije koji stoji iza drugih naslova slične tematike kao što je knjiga *Homicide: A Year on the Killing Streets* ili mini-serija *The Corner*. Iako se on uvjerljivo najviše ističe u ulozi originalnog autora serije, potrebno je naglasiti kako je *Žica* i njen fiktivni Baltimore itekako rezultat timskog rada. Naime, Simon je bivši novinar *Baltimore Suna* koji je izvještavao o lokalnom kriminalu i pravnom sustavu, a u stvaranju *Žice* sudjelovalo je i niz scenarista i producenata od kojih su mnogi povezani s Baltimoreom. Svojevrsni pregled nastanka serije nudi knjiga Rafaela Alvareza *The Wire: Truth be Told*, a u njenom predgovoru Simon naglašava kako je *Žica* u “širem smislu televizijska serija o politici i sociologiji“, dok za autore i scenariste naglašava iduće: „...nitko od nas nije iz Hollywooda...nismo čak ni iz književne metropole, New Yorka“ (9-10). Među spomenutima su romanopisci poput Dennisa Lehanea, Georgea Pelecanosa, Richarda Pricea. Dok se Lehane i Pelecanos fokusiraju na žanr detektivske fikcije, Price je poznat kao autor *Clockersa*, romana koji se bavi pitanjem kriminala u kontekstu društvene zajednice. Simon ovo naglašava ustvrdivši iduće:

...the addition of Price to the writing staff seemed especially appropriate, if not at all probable. Anyone who has ever read *Clockers* - which is to the cocaine epidemic of the early 1990s as the *Grapes of Wrath* is to the dust bowl - understands the debt owed to that remarkable book by *The Wire*.

Dakle, može se reći kako *Žica* nije samo inspirirana književnim radovima socijalne tematike, već je i rezultat kombiniranog rada uspješnih pisaca koji se unutar kriminalističkog žanra nerijetko bave i socijalnim pitanjima. Međutim, to je pridonijelo stilu policijske drame koja svojim obilježjima značajno odudara od žanrovskih suvremenika kao što su *CSI* ili *Law and Order*. Ovo je naglašeno u članku Neila Genzlingera iz 2002. godine, koji o prvoj sezoni piše iduće: „The show seems to go out of its way to be choppy and confusing, not giving viewers the traditional "This is who's who and what's what" opening. "The Wire" is determined to be as different as possible from "Law and Order," "C.S.I." and all the other network police dramas“. Osim u spomenutoj tendenciji da ne podilazi gledateljima, posebnost se očituje u socijalnoj tematici koja prožima priču, pritom napuštajući standardne žanrovske motive. Simon tvrdi da su ideje poput dobra i zla, iskupljenja, izdaje i pravde već itekako dobro istražene u serijama kao što su *NYPD Blue* ili *Homicide*. S druge strane, njegovom scenarističkom timu je „dosadila ideja dobra i zla“. Umjesto takvog pogleda na svijet, on naglašava kako smatra da je većina ljudi „zbunjena i korumpirana kombinacija osobnih motivacija“ (3). Dok se iz ovoga može naslutiti kako je *Žici* u interesu prikazati društvo kroz odnose moći i slojeve korupcije, opsežan format dopušta da se tome pristupi kroz različite aspekte društva. Pri tome se svaka sezona može promatrati kao jedno poglavlje koje pridonosi razumijevanju cjeline. Rezultat ovakog pristupa vidimo već na početku druge sezone, gdje se mjesto radnje drastično mijenja. Prebacivanjem fokusa s crnačke populacije zapadnog Baltimorea na lučke radnike i propast lokalne industrije, *Žica* značajno širi svoje područje interesa: „...each season of *The Wire*, like Zola's great series, or like Sara Paretsky's Chicago crime novels, is also organized around a specific industry“ (Jameson, 372). Iako uključuje jako velik broj likova koji nisu uvijek direktno narativno povezani, može se reći kako sezone uspješno upućuju na povezanost različitih socioekonomskih problema, uključujući trgovinu drogom, propast lokalne industrije,

školstvo, medije, lokalnu politiku, kriminalno-pravni sustav, itd. Svrha ovako širokog raspona tema je ponuditi što bolje razumijevanje američkog grada, ili kako Simon kaže: „It was about the City“ (3).

Dakle, može se reći kako je *Žica* svojim stilskim odabirima i temom značajno proširila očekivane okvire kriminalističke serije, a u skladu s tim se smatra i primjerom kvalitetne televizije. Kako bismo mogli govoriti o *Žici* kao primjeru konstruiranja diskursa kvalitetne televizije, prvo ćemo raspravljati o razvoju teorije žanrova. Nakon toga ćemo pojasniti razvoj suvremene kvalitetne televizije i elemenata koji su pogodovali njenom nastanku.

2. Žanrovi i problem klasifikacije

Osim značajne pozornosti medija i kritičara, interes za detaljnije razumijevanje serije se stvorio i kod različitih dijelova akademskog svijeta. Autorice poput Potter i Marshall analiziraju *Žicu* kao primjer „moderne urbane tragedije“, pritom citirajući autora, Davida Simona, koji još specifičnije seriju naziva „postindustrijskom američkom tragedijom“ (citirano u Potter i Marshall, 4). S druge strane, teoretičari poput Jasona P. Vesta proučavali su način na koji su scenaristi serija kao što su *Žica* ili *Deadwood* razvili dodatnu slojevitost i kompleksnost u žanru televizijske drame (18). *Žica* se navodi i u raspravi o razvoju suvremene američke televizije i pojavi ideja kao što su kvalitetna i dobra televizija (Thompson, 18). Ovime se bave McCabe i Akass et al. u *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Iako različitih pristupa, svi navedeni autori u svojim analizama nužno uključuju pitanje žanra.

Prema internetskoj stranici Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža, žanr se definira idućim riječima:

“Posebne podvrste...proizvodno i doživljajno vrlo uhodane kroz veće povijesno razdoblje. Filmovi u sklopu pojedinog žanra dočaravaju neki očekivano poseban tip svijeta, u njemu poznate tipove ambijenata, zapleta i likova, predočenih pretežito na narativno očekivane načine”.

Unatoč naglasku na uhodanost i narativnu predvidljivost, kao što Fredric Jameson primjećuje, u suvremenom svijetu žanrovi su isto tako sve kompleksniji: „Generic classifications are indispensable to mass or commercial culture at the same time that their practice in postmodernity grows more and more complex or hybrid“ (359). Kad govorimo o *Žici*, teško je reći kako je riječ o seriji koja pripada isključivo u jednu uhodanu podvrstu, npr. žanr kriminalističke serije. Iako radnja uključuje mnoštvo policajaca i kriminalaca, David Simon naglašava kako to ne znači da se radi o kriminalističkoj seriji: „Swear to God, it isn't a cop show. Really, it isn't. And though there be cops and gangsters aplenty, it isn't actually a crime show, though the spine of every season is certain to be a police investigation in Baltimore, Maryland“ (citirano u Vest, 173-174). Dakle, možemo zaključiti kako je *Žica* u tom slučaju rezultat određene žanrovske hibridizacije. Ovome u doprinos govori i Jameson dok nabraja različite žanrove koji se mogu prepoznati u seriji:

Is *The Wire* a police procedural, for example? No doubt. But it is also a version of the organized crime story...There is a political drama going on here, as well, but its nature as local politics reminds us that it is also very much a local series, one framed in Baltimore and very much about Baltimore...(359).

Ono što se može primijetiti je da Jameson, baš kao i Simon prethodno, naglašava kako se naposljetku radi o seriji koja govori o lokalnoj zajednici. Kad se ovaj aspekt uzme u obzir, postaje jasnije kako pojedinačni slučajevi i policijske istrage služe kao premise na temelju kojih se zatim dolazi do kompleksnijih tema i zaključaka.

Ipak, cilj ovog rada nije samo svrstavanje *Žice* u određenu kategoriju, već pokušati objasniti na koji način serija funkcionira kao element oko kojeg se konstruira žanr. Zbog toga nam je relevantna kulturološka definicija žanra koju nudi Jason Mittell: "...genres are cultural categories that surpass the boundaries of media texts and operate within industry, audience, and cultural practices as well" (3). U svom eseju *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, Mittell naglašava kako se svaki aspekt svijeta televizije orijentira u odnosu na žanrove. Prema njemu, većina serija može pripasti određenom generičkom tipu, industrija usmjerava proizvodnju prema ciljanom žanru, a gledatelji se koriste žanrovima kako bi određivali vlastite preference, organizirali sadržaje kao što je zajedničko gledanje serija, fanovske konferencije, i sl. (3). John Fiske piše u sličnom tonu, također naglašavajući žanr kao kulturnu praksu kojom se postiže koherentnija organizacija različitih sadržaja: "Genre is a cultural practice that attempts to structure some order into the wide range of texts and meanings that circulate in our culture for the convenience of both producers and audiences" (109).

Može se reći kako je zadaća žanra u ovom slučaju klasifikacija sadržaja na osnovi određenih zajedničkih elemenata. Pritom je bitno da su ti sadržaji različiti od onih koje pronalazimo u drugim žanrovima. Ipak, Mittell naglašava da klasificiranje teksta u određeni žanr nije istovjetno razumijevanju žanra kao kulturne kategorije:

"...we must separate the practice of analyzing generically labeled texts from analyzing genre as a cultural category. Analyses of generic texts are certainly worthwhile, but they do not

explain how genres themselves operate as categories. We thus need to rethink genres in different terms and propose their analysis using different methods” (8). Kao što Tom Ryall tvrdi, potrebno je otići dalje od same klasifikacije kako bi se razumjele teorijske postavke žanra:

“The key to understanding the theoretical foundations of the concept of genre lies in pushing beyond...classificatory exercises and confronting the crucial distinction between, on the one hand suggesting that a film is a Western; and, on the other, suggesting that a film is a genre film” (citirano u Neale, 14).

Razlika je u tome što se u prvom slučaju radi o jednostavnom primjećivanju sličnosti između filmova, dok drugi podrazumijeva opširniji teorijski pristup prilikom kojeg se etablirani žanrovi poimaju kroz koncepte kao što su “konvencije” i “očekivanja”. Ryall objašnjava kako je tradicionalnom, odnosno jednodimenzionalnom shvaćanju žanra doprinijela njegova sveprisutnost u svakodnevicu (koriste ga režiseri, pisci, kritičari, publika, itd.) (citirano u Neale, 15). Tudor navodi kako je ovakvo shvaćanje žanra prisutno kod mnogih pisaca koji se dovode u zatvoreni krug uslijed pokušaja da izdvoje žanrovski film, za što je potreban određeni kriterij, a ne mogu ga uspostaviti bez prvotnog izdvajanja karakteristika žanrovskih filmova: “we are caught in a circle that first requires that the films be isolated, for which purpose a criterion is necessary, but the criterion is, in turn, meant to emerge from the empirically established common characteristics of the films” (citirano u Neale, 15). Tudor nudi i rješenja za tzv. empirijsku dilemu. Prvo se odnosi na ideju da se kriteriji klasificiranja filma odrede *a priori* prema svrsi istraživanja, a drugo zahtjeva prepoznavanje određenog kulturnog konsenzusa: “This ‘empiricist dilemma’ has two solutions. One is to classify films according to a priori criteria depending on the critical purpose. This leads back to the earlier position in which the special genre term is redundant. The second is to lean on

a common cultural consensus as to what constitutes a western and then go on to analyze it in detail” (citirano u Neale, 15).

Ako govorimo o kulturnom konsenzusu, postavlja se pitanje čimbenika koji ga izgrađuju te načinima na koji možemo odlučiti koji od njih su bitni. Neale smatra kako je ovo kompleksno pitanje koje može uključivati niz faktora: “What agencies and institutions are involved? What is the role of the film industry? What is the role of film critics, film reviewers and the like?” (16). Dakle, potrebno je uzeti u obzir kako je određeni tekst nastao unutar svojih žanrovskih konvencija (ovo je pitanje autora tj. produkcije) i očekivanja (kritičari, publika). S druge strane, kulturološka perspektiva naglašava ono što Mittell naziva intertekstualnim aspektom žanra, odnosno činjenicom da žanr funkcionira izvan granica pojedinog teksta (7). Samim time postaje jasno kako su prethodno navedeni parametri relativni s obzirom na društveni kontekst. Tudor ovo objašnjava idućim riječima: “In other words, the crucial factors that distinguish a genre are not only characteristics inherent in the films themselves; they also depend on the particular culture with which we are operating” (citirano u Neale, 16). Budući da se ovaj rad bavi pitanjem konstrukcije žanra, a ne pojedinog teksta, u idućem poglavlju ćemo se osvrnuti na žanr kao diskurzivni pojam.

2.1 Žanr kao diskurzivna praksa

Budući da se iz prethodnog poglavlja nameće zaključak kako žanr nadilazi granice pojedinog teksta, pojavljuje se potreba za pronalaskom načina na koji ga možemo potpunije analizirati. U ovom kontekstu Mittell govori o prednostima promatranja žanra kao *diskurzivne prakse*: “By regarding genres as a property and function of discourse, we are able to examine the ways in which various forms of communication work to constitute generic definitions and

meanings” (8). Ova ideja dolazi od francuskog teoretičara Michela Foucaulta, koji u svojem djelu *Riječi i Stvari* govori o postojanju epistema, koji definira kao sistem znanja koji određuje način razmišljanja i postavlja čvrste granice individualnom razmišljanju i općem znanju unutar određenog razdoblja: „...in any given culture and at any given moment, there is always only one episteme that defines the conditions of possibility of all knowledge, whether expressed in a theory or silently invested in a practice“ (168). Nadalje, u djelu *Power/Knowledge* Foucault naglašava kako epistem nužno strateški uključuje ili isključuje različite narative koji mogu postojati i djelovati u isto vrijeme, ne moraju nužno biti točni već jednostavno „znanstveni“:

I would define the episteme retrospectively as the strategic apparatus which permits of separating out from among all the statements which are possible those that will be acceptable within, I won't say a scientific theory, but a field of scientificity, and which it is possible to say are true or false. The episteme is the 'apparatus' which makes possible the separation, not of the true from the false, but of what may from what may not be characterised as scientific (197).

Dakle, kad govorimo o epistemu na određeni način uvodimo i riječ “apparatus” u dijalog, što predlaže da se radi o kompleksnom sustavu kroz koji se, ako možemo tako reći, “proizvodi” znanje. Rezultat ovog procesa je nastajanje različitih diskursa, odnosno “povijesno specifičnih sustava mišljenja, konceptualnih kategorija koje služe definiranju kulturalnih iskustava unutar većih sustava moći (Mittell, 8). Dakle, iako se određeni diskurs može činiti intrinzičnim određenoj pojavi ili tekstu, on je nužno kulturalno konstituiran. Mittell smatra kako iz ovog razloga možemo pristupiti žanru kao funkciji diskursa koja “nije intrinzična niti ključna za određeni tekst” (8). U ovom duhu, on nudi tri kategorije prema kojima se žanrovi diskurzivno oblikuju:

“These discursive practices can be broken down into three basic types by how they work to constitute genres: definition (for instance, ‘this show is a sitcom because it has a laugh track’), interpretation (‘sitcoms reflect and reinforce the status quo’), and evaluation (‘sitcoms are better entertainment than soap operas’) (8). Kad primijenimo ove uvide na istraživanje kvalitetne televizije, postaje jasno kako je postizanje stroge definicije žanra praktički nemoguće na primjeru jednog teksta, ali i u sukobu sa samom prirodom žanra kao diskurzivne formacije. Mittell smatra kako umjesto toga trebamo promatrati “intertekstualnu vezu između tekstova”, budući da oni nisu “vezani i stabilni predmeti analize, već mjesta diskurzivne prakse” (9). Drugim riječima, iako važan, tekst ne bi trebao zauzimati centralno mjesto u analizi žanra, već bi ga trebalo promatrati uz druge čimbenike kao što je interpretacija (publika) i industrija (produkcija, kanal).

2.2 Hibridnost i razvoj televizijskih žanrova

Žanr je postao relevantan u kritičkoj analizi televizije tek u njenoj nedavnoj povijesti, a Gary R. Edgerton pritom navodi rad Horacea Newcombea *TV: The Most Popular Art* kao prekretnicu koja je potaknula objavu mnogih radova na temu popularnih televizijskih žanrova (4). Ova prva faza analize (koju Edgerton naziva “klasičnom fazom”) televizijskih žanrova pružila je niz parametara prema kojima se tadašnja televizija mogla klasificirati u niz prepoznatljivih kategorija kao što su sapunice, znanstvena fantastika, horori, komedije, itd. (4) Dakle, nastali su preduvjeti za analizu tekstova i njihovu klasifikaciju, no i dalje nije postojala značajna teorijska podloga za istraživanje žanra kao kulturnog konstrukta.

Međutim, tijekom 1980-ih, val novih teoretičara predvođenih navedenim Horaceom Newcombeom, ali i teoretičarima kao što su John Cawelti ili Raymond Williams, je istaknuo nastale promjene u televizijskim žanrovima te potrebu za proširenjem područja istraživanja. U ovom duhu, područje žanra postalo je obogaćeno različitim utjecajima iz područja kulturnih studija kojima je cilj bio “otići dalje od žanra”, odnosno proširiti granice njegovog poimanja (Edgerton, 4). Također je bilo bitno istaknuti kako se uspostavljeni kriteriji za analizu filmskih i ostalih žanrova ne mogu koristiti kako bi adekvatno analizirali televizijske žanrove. Mittell pronalazi razloge u tome što televizija ima drugačije ishodište, od npr. filmova ili knjiga, u smislu produkcije i gledateljstva:

“Unlike literature or film, television rarely has pretensions toward high aesthetic value, making it problematic to consider television using the same aesthetic tools designed for high literature or visual arts, because this simply dooms television to evaluative failure and misrepresents the way the majority of television viewers and producers engage with the medium” (13).

Također naglašava kako televizija zbog svojih specifičnosti često problematizira pitanja koja su jasnije definirana u filmovima i knjigama, kao što su autorstvo i format: “Similarly, television resists clear authorial definition, with an episodic style of programming and production practices that are even more collaborative than for film, problematizing the authorship models that are evoked in film and literary genre studies” (13). Može se reći kako se ovo odražava u većoj hibridizaciji, tj. kombiniranju elemenata različitih žanrova, naspram prijašnjih formi. Ova hibridnost dolazi do izražaja u samom tekstu, npr. pojavom različitih inovacija kroz ekstenziju postojećih žanrova. Raymond Williams je ovo istaknuo još 1974., primjetivši ono što naziva

“značajnim inovacijama” koje možda “nisu apsolutne, ali su kvalitativno drugačije” (69-70). Ove forme je identificirao idućim redom:

- Drama-dokumentarac (zamućivanje granice između fiktivnog i realnog), edukacija kroz viđenje (televizualni posjet mjestima koja inače ne bismo mogli vidjeti, učenje jezika kroz slušanje i promatranje)
- Diskusija (ovo vidi kao ekstenziju popularnog radijskog *talk-showa* gdje je dodan element fizičke prisutnosti gosta)
- Prilozi (ovu formu vidi kao posebno vrijedan primjer ekstenzije prijašnjih formi kao što su esej, dokumentarac, časopis)
- Sekvence (kratke forme koje su nastale poigravanjem s konvencijama programa)
- Konačno, ono što ironično naziva “televizijom samoj po sebi”. Ovdje se referira na ideju vizualne mobilnosti, odnosno vizualnog iskustva televizije koje naziva “primarnim procesom te tehnologije” (72-75).

Budući da je navedeni Williamsov tekst iz 1974., možemo reći kako je u međuvremenu televizija proživjela velike promjene koje su vidljive po dodatnoj hibridizaciji i ekstenziji postojećih žanrova. Kao što Amanda Lotz navodi, televizija je pritom postala vrlo specijalizirana za određene sadržaje, koji isto tako privlače specifičnu publiku: “In the blink of an eye, television transitioned from a medium with programs for mass audiences to one that spoke to an array of niche tastes and interests. Of course, a few events still draw a mass audience to the same television channel at the same time, but it is the exception rather than the norm” (27). Primjer visoke razine specifičnosti koja se nudi suvremenom gledatelju možemo potražiti na digitalnoj platformi *Netflix*, koja nudi kategorije kao što su: Scandinavian TV Drama, Witty TV Shows, Dark TV Shows, Binge-worthy Mind Game TV Shows, Unlikely Friends Comedies, itd. Dakle, iz ovoga je vidljivo

da je žanr, unatoč brojnim promjenama, u svojoj organizacijskoj i deskriptivnoj funkciji ostao itekako relevantan. Ovo tvrdi i Jason Mittell:

“Rather than following some critics who suggest that postmodern hybridity and parody indicate the decline or growing irrelevance of genres, I ultimately argue that genre mixing and parody point to the continued importance of genre as an organizing principle, bringing the conventions and assumptions of genres to the surface of texts and surrounding industry and audience discourses” (17-18).

Uz navedeni Netflix, došlo je do razvoja novih platformi kao što su kabelaška televizija i različite digitalne platforme (Netflix, Hulu, Amazon, HBO GO). Ovakav razvoj je potpuno transformirao televiziju kao industriju:

“This shift required changes in all aspects of the business of television. Internet-distributed television arguably offered a superior experience. It was entirely divorced from a forced schedule, it often offered the same shows currently “on” television (though with some delay), services were affordable relative to cable packages, and much of it was advertising-free” (Lotz, 113).

Osim toga, razvoj interneta, mobitela i tableta je doveo do prethodno nezamislivih načina gledanja televizije: “...television watching behaviors unimaginable twenty years ago are now common: you can watch a show when you want, rather than when a network schedules it; you can download episodes onto a tablet or watch them live on a mobile phone wherever you receive a signal” (113). Nadalje, s kabelaškom televizijom se pojavio specifičan pretplatnički model poslovanja (koji su kasnije preuzele i navedene digitalne platforme) koji nije ovisio o gledanosti već o broju pretplatnika. Primjer ovoga je HBO koji je svoje pretplatnike našao kroz marketing sadržaja koji je “drugačiji od obične televizije”. Slobodi kreiranja ovakvog sadržaja doprinijeo je

i izostanak reklamiranja i federalnih regulacija. Ovakvi uvjeti otvorili su mogućnosti za različite kompleksne i kreativne žanrovske kombinacije koje su rezultirale nastankom kulturnih serija kao što je *Oz, Seks i Grad, Žica, Bez Oduševljenja, Molim!* (Thompson, 18). Robin Nelson navodi i primjer *Sopranosa* kao svjesno birane kombinacije niza žanrova:

“Generic hybridity has gone beyond a device to aggregate different target groups to build an audience to be used creatively, with one genre consciously played against another. The Sopranos’ mix of gangster movie, soap opera and psychological drama, for example, plays self-consciously and intertextually with the various contributing discourses and plays them against each other to produce complex seeing” (Nelson, 46).

Različiti tipovi televizijskih kanala, potraga za inovativnošću, razvoj tehnologije, kao i rastuća hibridnost doveli su do razvoja novih formata, novih razina narativne kompleksnosti, kompliciranja pojmova kao što su serijal i serija, itd. Zbog ograničenog prostora, ovaj rad će se u nastavku fokusirati na kvalitetnu televiziju kao jedan od prepoznatljivih žanrova koji su se razvili uslijed ovakvih procesa.

3. Kvalitetna televizija – razvoj i karakteristike

Može se reći kako je relativno kasni razvoj teorijskog pristupa i znanstvenog kredibiliteta televizijskih studija posljedica povijesnog shvaćanja televizije kao “plitkog” medija. Ovakvo razmišljanje možemo prepoznati npr. u radu Todda Gitlina, koji smatra kako televizija više cijeni formulu, plitkost i jednostavnost u usporedbi s inovacijom, dubinom i kompleksnošću (Vest, 1). Jason P. Vest smatra kako Gitlinovo razmišljanje ima dalekosežnu povijest utemeljenu u ranijim kritikama televizije, kao što je Adornov i Horkheimerov esej *The Culture Industry: Enlightenment*

as Mass Deception iz 1944. Navedena ideja kulturne industrije pritom ima negativne konotacije: “Adorno and Horkheimer coin the term culture industry to reflect their belief that mass media are such important, profitable, and pernicious facets of corporate capitalism that they erase distinctions between high and low culture to become opiates for the masses” (Vest, 3). Osim povezivanja televizije s korporativnim kapitalizmom i masovnom proizvodnjom, naglasili su i nametljivost formule koja ne potiče duboko promišljanje o samom sadržaju: “Adorno and Horkheimer claim that culture-industry texts force their own pace, ideology, and formula on audience members, who have no time to think about any single work’s larger themes or influences, thereby diminishing the artistic experience that the text purports to offer” (3). Iako Vest smatra kako svaki ozbiljan akademski rad treba imati na umu kritike ovakvog tipa, objašnjava kako je televizija medij koji može ponuditi umjetnički vrijedan sadržaj. Konkretno, Vest kao primjer navodi rad Davida Simona i Davida Milcha, a opisuje ih idućim riječima:

“Milch’s and Simon’s television dramas provocatively address the social, political, and economic inequalities that typify late 20th- and early 21st-century American life by examining the nation’s political, racial, sexual, and class anxieties with the sociological precision of great literature. Both men, in short, are cultural critics of the first order” (5).

Ipak, naglašava kako čak i autori cijenjenih suvremenih serija kao što je Simon imaju potrebu raditi usporedbe sa starijim formama poput romana ili kazališta, pritom ostavljajući dojam da se televizija mora oslanjati na druge forme u potrazi za estetskim standardima: “...the act of routinely comparing television to its antecedents implies that television, rather than standing as an independent, sufficient, and autonomous medium, relies on other forms of expression to justify its aesthetic existence” (8). Iako je ovo djelomično razumljivo prema razvojnoj logici koja nalaže da su navedene forme prethodile televiziji (i ostavile određeni utjecaj na nju), Vest smatra kako to

istovremeno otkriva i potrebu da se distanciraju od nasljeđa koje nude njihove televizijske prethodnice:

“Milch and Simon, by hesitating to confess *Deadwood*’s and *The Wire*’s debts to the television Western and the cop show, also betray discomfort with the medium’s inartistic reputation. Both men, for complicated reasons of their own, contrast their television work with previous televisual texts to adopt Adorno and Horkheimer’s skepticism about the medium’s aesthetic sophistication” (8).

Može se reći kako Milch i Simon ovdje predstavljaju generaciju suvremenih autora koji imaju želju stvoriti originalnu i pronicljivu televiziju, što samo po sebi podrazumijeva želju za distanciranjem od onoga što je već viđeno i kršenjem starih pravila. Originalne i kvalitetne serije koje su se pojavile tijekom proteklih 20-ak godina su potaknule pozitivnu reakciju kritičara, publike i interes akademske zajednice, što je rezultiralo i značajnim razvojem televizijskih studija s ciljem boljeg razumijevanja moderne televizije i njene uloge u suvremenom društvu. Ovo je vidljivo u članku Charlesa McGratha pod naslovom „The Triumph of the Prime-Time Novel“. McGrath je članak objavio u *New Yorkeru* 1995. godine, a govori o pojavi serija iznimne kvalitete za tadašnje standarde:

The TV shows I have in mind are the weekly network dramatic series. These shows are flourishing in a way that they haven't since the very early days of the medium, and have grown in depth and sophistication into what might be thought of as a brand-new genre: call it the prime-time novel (52).

Nadalje, McGrath govori o kompleksnosti odnosa između realnosti i fikcije u takvim serijama te dolazi do zaključka kako se njihovi autori služe realističnim detaljima s ciljem da

gledatelju približe i poboljšaju razumijevanje vlastitog svijeta: „the painstaking, almost literal examination of middle- and working-class lives in the conviction that truth resides less in ideas than in details closely observed. More than many novels, TV tells us how we live today” (citirano u Vest, 7). Dakle, on prepoznaje posvećenost detaljima i dubinu koju takav pristup omogućava prilikom prezentacije određene teme. Osim toga, ovakvi argumenti govore u prilog tome da televizija može biti intelektualno vrijedan medij: „McGrath, by identifying television drama as a legitimate literary form, reverses the culture-industry argument to declare American prime-time drama relevant, serious, and valuable art” (Vest, 7).

Uzimajući ovo u obzir, postaje jasno zašto je McGrath koristio izraz “prime-time novel”. Naime, izgradnja kompleksnog narativa zahtjeva razinu detaljnosti koja se lako može povezati s književnom tradicijom. Drugim riječima, dobro napisana televizijska drama može posjedovati obilježja književnog djela. Kao što Vest kaže: “McGrath, by identifying television drama as a legitimate literary form, reverses the culture-industry argument to declare American prime-time drama relevant, serious, and valuable art” (7). Raspravljajući o ideji kvalitetne televizije, Robert J. Thompson smatra kako se radi o fazi koja je trajala od pojave serije *Hill Street Blues*, koja je debitirala 1981., pa do otkazivanja *Twin Peaks*a 1991. Tijekom ovog perioda, kvalitetna televizija se definirala kroz usporedbu s “običnom televizijom”: “Series like *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere* and *Moonlighting* really stood out next to their generic contemporaries like *CHiPS*, *Trapper John, MD* and *Murder, She Wrote*. In fact, quality TV back then was best defined by what it was not: *Knight Rider*, *MacGyver* and the rest of ‘regular’ TV.” (17). Ono što se može zaključiti je kako su takve serije tada bile značajno drugačije, ali i značajno rjeđe u odnosu na “obične”. Thompson tvrdi kako je kvalitetna televizija postala dio *mainstream*a tek u 90-ima, kad se počela “širiti kao virus” (17).

Uzimajući u obzir sve veću količinu takvih serija, spomenuta definicija kvalitetne televizije isključivo kao drugačije od ostatka više nije zadovoljavajuća. Thompson je naknadno, u predgovoru za knjigu *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, i sam istaknuo isti zaključak: “I defined ‘quality TV’ with a list of a dozen characteristics. Now I can find a lot of shows on the air that exhibit all 12 characteristics but in the end, aren’t really all that good. Also, I can find some spectacularly innovative programming – the first season of *Survivor*, for example – that aggressively resists the category of ‘quality TV’” (20).

Unatoč tome što kriteriji koje je Thompson naveo ne mogu biti gledani kao najaktualniji, može se reći kako su dobra polazišna točka. Osim navedenih karakteristika kao što je različitost od “obične televizije”, Thompson govori i o nužnosti kvalitativnog pedigrea koji proizlazi iz tradicije filmske umjetnosti, a kao primjer navodi Lyncha, renomiranog filmskog režisera koji je prešao na televiziju kako bi stvorio *Twin Peaks*. Nadalje, publika se sastoji prvenstveno od obrazovanih, mlađih, urbanih ljudi. Thompson zatim naglašava kako je komercijalan uspjeh takvih serija često vrlo upitan zbog televizijskih kuća koje su orijentirane prema profitabilnosti, što je u direktnom sukobu s kreativnim motivacijama produkcijskog tima. Kad kvalitetna serija i postane uspješna, tome uglavnom prethodi dugačak period truda da “preživi” na kanalu. Kao primjer Thompson navodi *Hill Street Blues*, seriju koja je dobila veću gledanost tek nakon što je osvojila rekordan broj Emmyja, Kvalitetna serija uključuje i široke glumačke postave s ciljem da se omogući kompleksnija narativna mreža koja slijedi više pripovjedačkih niti. Naravno, kompleksni narativi impliciraju i da serija posjeduje “sjećanje”, odnosno da su epizode povezane, a likovi se mijenjaju tijekom vremena. Osim ovoga, kvalitetna televizija kombinira starije žanrove kako bi stvorila novi. Scenarij je kompleksniji te nalazi inspiraciju u književnim formama, a također postoji tendencija da uključuje reference na stvarni svijet, pa čak i samu televiziju. Konačno,

naginje realizmu i kontroverznim temama, pritom šaljući poruke okarakterizirane liberalnim humanizmom. Thompson ovdje citira Feuer koja tvrdi: “Quality TV is liberal TV” (Thompson, 13-15).

Ipak, u skladu s ranije spomenutim promjenama, autori poput Jane Feuer i Jasona Bignella raspravljaju o tome kako bi se kvalitetna televizija mogla definirati danas. Feuer dolazi do zaključka kako se radi o manifestaciji starijih umjetničkih formi kroz novi medij, pritom naglašavajući njene posebnosti i kako se uistinu razlikuje spram “obične“ televizije (McCabe, 8). Uz navedeno primjećuje i da ideja kvalitetne televizije nije fiksirana, već pronalazi svoje uporište u tzv. “interpretativnoj zajednici“ koja ju definira (Feuer, 145). Može se reći kako bi kvalitetna televizija prema ovome trebala biti promatrana kao deskriptivna kategorija, budući da procjena kvalitete ovisi o odabranoj perspektivi. U skladu s ovim, potrebno je razmišljati o kvalitetnoj televiziji kao pojmu koji nije apsolutan i koji zahtjeva kontekstualizaciju za njegovo razumijevanje. Kao što Feuer kaže: “the term quality TV has to be used descriptively to understand how it operates discursively” (146). Drugim riječima, odluke o tome ako je sadržaj kvalitetan treba promatrati kao selektivan proces prilikom kojeg parametre određuju vrijednosti koje zastupa relevantna interpretativna zajednica. Može se reći kako Feuer ovo naglašava djelomično kako bi negirala ideju da kvalitetna televizija posjeduje intrinzično veću vrijednost u odnosu na druge žanrove: “And there’s the rub. To the interpretive community that writes about TV, and who share a field of reference with those who create quality TV but not reality TV, only certain re-combinations matter” (157).

Osim ovoga, ona smatra kako je pogrešno promatrati nove serije koje se prezentiraju kao inovativne i smione izvan postojećih žanrovskih konvencija. Pritom naglašava kako ovakav tip televizije ne nudi ništa novo ili originalno što se ne bi moglo pripisati tradiciji tzv. art filmova: “I

believe I have demonstrated that there is nothing ‘new’ or ‘original’ generically between HBO drama and the television tradition of quality drama that cannot be ascribed to an equally generic tradition of art cinema. Thus we can locate a gap – I am even tempted to call it a contradiction – between the textual analysis of quality drama and its discursive context” (Feuer, 157).

Još jedan aspekt kvalitetne televizije je napredak u kombiniranju produkcijskih rješenja i novih tehnologija. Jonathan Bignell ovo opisuje naglašavajući kako su „industrijski i institucionalni čimbenici pridonijeli stvaranju visoko-kvalitetne televizijske estetike, (9, McCabe). Pojašnjava ovo na više primjera, kao npr. u slučaju Simonove serije *Homicide: Life on the Street*. Naime, ta serija preuzima estetiku realizma koja je bila karakteristična za *Hill Street Blues*, poznatu policijsku dramu iz 1980-ih koja je snimana s ručno držanom kamerom. Takvom metodom snimanja postizalo se ono što Bignell naziva „documentary-like authenticity“ (167). Ovakav način snimanja bio je popraćen i promjenom narativnog fokusa. Umjesto akcije i prikaza zločina, u prvom planu je dijalog i policijski rad: „The use of hand-held cameras worked...with an emphasis on the process of detection rather than the witnessing of crimes themselves, and the arrival at a crime scene usually opened each narrative strand” (168, Bignell). Također tvrdi kako se kvaliteta može postići i kombinacijom različitih utjecaja. Kao primjer izdvaja stavljanje dijaloga u prvi plan kao britansku tradiciju koja je naizgled u suprotnosti s hollywoodskim pristupom, koji naglašava specijalne efekte i spektakl. Prema njemu, superiorna tehnologija, novi načini snimanja i pristupa narativu mogu rezultirati u prethodno spomenutoj visoko-kvalitetnoj televizijskoj estetici (158).

Ovakva tehnološka i narativna rješenja možemo primjetiti u *Homicide: Life on the Street* i ostalim nasljednicama policijske drame, a fokus na realističan dijalog postaje jedna od temeljnih karakteristika kvalitetne televizije.

Još jedna karakteristika kvalitetne televizije je da funkcionira kao svojevrsni brend. Kao i svaki drugi žanr, ona se nužno stvara na temelju postojećeg korpusa i drugih žanrova, a može se reći kako pritom počinje slijediti prepoznatljive formule. U kontekstu televizije i različitosti koju nudi ova prepoznatljivost može postati marketinški iskoristiva i definirana kao brend. Ovu ideju iznosi Dean J. DeFino u knjizi *The HBO Effect*: „By the 1990s, 'quality' television had become both a branding strategy and a remarkable creative opportunity for savvy networks and writer/producers...” (112). U skladu s navedenim, pojam kvalitetne televizije lako postaje svojevrsna marketinška strategija u sklopu onoga što bi Adorno i Horkheimer nazvali „kulturnom industrijom“, koncepta koji odražava njihovo uvjerenje da su masovni mediji važan dio suvremenog korporativnog kapitalizma (citirano u Vest, 3). McCabe i Akass također prepoznaju tendenciju da televizijske kuće prenose ideje kvalitete i originalnosti kroz brendiranje određenog pisca ili producenta:

By using the idea of the author as brand label of quality and exclusivity, they are institutionalising the writer-producer as a strategy. HBO, for example, financially supports and trusts – or so its aggressive marketing campaign tells us – its creative teams to come up with something special and to produce ‘quality’ (10).

Konačno, Sarah Cardwell ističe ideju vezanu za pojam kvalitetne televizije i način na koji ju percipiramo. Naime, ona smatra da je relevantno uzeti u obzir to da televiziju možemo prepoznati kao kvalitetnu i u slučaju kad nam sadržajno nije privlačna. Kao primjer navodi razgovor s jednim od njenih studenata koji je tijekom grupnog gledanja filma naglasio kako prepoznaje da se radi o kvalitetnom filmu, no da mu se jednostavno „ne sviđa“ (20). Radilo se o filmskoj adaptaciji romana *Persuasion*. Cardwell tvrdi kako je studentu bilo objašnjeno kako se radi o djelu koje se smatra kvalitetnim, a on je “prepoznao kako se radi o pažljivo napravljenom

filmu, s dobrom glumom i dobrom pričom” (20). Na temelju ovoga možemo zaključiti kako je visoka kvaliteta kategorija koja se definira izvan naše osobne domene te ovisi o određenoj “kritičnoj zajednici” (Cardwell, 22). Ona zatim odlazi korak dalje u svojoj analizi i naglašava da postoji razlika između „kvalitetne“ i „dobre“ televizije. Dobru televiziju objašnjava idućim riječima:

Good television is rich, riveting, moving, provocative and frequently contemporary (in some sense); it is relevant to and valued by us. It speaks to us, and it endures for us. If the student had enjoyed the programme, he would perhaps have described it as good television as well as quality television (21).

Naravno, ovo ne znači da je dobra televizija nužno stilistički drugačija ili bez prepoznatljivih obilježja kvalitetne televizije. Dapače, ovi tipovi se često poklapaju, iako će dobra televizija biti pažljivija i detaljnija u svojim odabirima. Cardwell smatra da su razlike uglavnom suptilne prirode, npr. potreba za opetovanim gledanjem serije kako bi se uvidjeli previđeni detalji. Nadalje, stilistički odabir dobre televizije će biti pažljiv i svrhovit, dok u kontekstu kvalitetne televizije dolazi do onog što Cardwell naziva „nepotrebnim stilističkim izborima“ (31). Drugim riječima, dobra televizija nije ograničena na formulaički aspekt već se poziva na prisutstvo gledatelja i nužno stvara pozitivno iskustvo: „...we find it engaging, stimulating, exciting, original, and so on“ (Cardwell, 31). Ovo upućuje na ideju da se dobra televizija (odnosno dobra kvalitetna televizija) u svojoj identifikaciji oslanja na ljudsko, a time i emotivno iskustvo. Ovo možemo reći iz razloga što je kvaliteta, za razliku od “dobrosti”, strože definirana kroz žanr i lakše joj je odrediti pojedine karakteristike. Cardwell objašnjava idućim riječima: “‘quality’ is not synonymous with value or how good something is; it is closer to being a set of generic traits that distinguishes a group identity” (32). Dok se u prvom slučaju radi o identificiranju određenih karakteristika i

pripisivanju istih žanru (kvalitetne televizije), u drugom se oslanjamo na našu vlastitu sposobnost da razumijemo i kritički odredimo ako je serija dobra ili ne. U skladu s tim, bitno je pronaći način evaluacije koji ne može biti diskvalificiran kao isključivo osobno mišljenje. Cardwell smatra kako se ovo najbolje može postići kroz tekstualnu analizu koja je podložna temeljitoj provjeri: “...no one need accept anyone else’s evaluation, interpretation or indeed classification of a text unless there is coherent, persuasive evidence for it in the text under scrutiny – thus the importance of close textual analysis as an indispensable aspect of evaluation” (33).

Na temelju navedenog u ovom poglavlju, možemo donijeti određene zaključke o karakteristikama koje definiraju kvalitetnu televiziju kao žanr. Kao prvo, kvalitetna televizija svakako uključuje niz različitih tema, s obzirom na njenu sposobnost da kombinira druge žanrove i da primjeri variraju ovisno o kombinacijama (*Oz*, *Seks i Grad*, *Žica*, *Deadwood*). Dakle, iako tematika nije relevantna, možemo zaključiti da iz istog razloga kombiniranje žanrova jest. Isto prepoznaje i Cardwell, opisujući konferenciju u sklopu koje je primila listu navodno kvalitetnih serija koja je uključivala *Buffy: The Vampire Slayer*, ali isto tako i *Sopranose*: “I and my interlocutors accepted the concept of such a list of programmes, and felt that the list constituted a coherent ‘set’, like a genre, in which there are texts that, although different, belong together in some way” (25). Ostale karakteristike koje možemo vidjeti kao zajedničke uključuju razrađene likove i širok glumački kadar, što isto tako omogućuje kompleksan narativ koji zahtjeva “praćenje” epizoda koje su međusobno vrlo povezane. Nadalje, može se reći kako je “pokretač” serije autor, odnosno pisac, kao u slučaju ranije spomenutih Davida Simona ili Davida Milcha. Ostale navedene karakteristike mogu se prepoznati u *Žici*, kao npr. kombiniranje žanrova (u prvom poglavlju se navodi kako je *Žica* policijska i politička drama, ali isto tako serija o lokalnoj sredini).

U skladu s navedenim promišljanjima o televiziji, može se reći kako Žica posjeduje mnoge elemente koji se mogu promatrati kao kvalitetna ili dobra televizija. Na kraju ovog rada ćemo se fokusirati na kvalitativnu analizu serije s naglaskom na aspekte koji ju čine primjerom kvalitetne televizije, uzimajući pritom u obzir i publiku i njen doživljaj. Prije toga ćemo se osvrnuti na industrijsku pozadinu koja je omogućila nastanak kvalitetnog sadržaja, te posljedično profiliranje publike koja bira takav sadržaj.

3.1 HBO i industrijska pozadina “kvalitetne televizije”

HBO (Home Box Office) je američki pretplatnički televizijski kanal čiji se identitet može usko povezati s nastankom i razvojem kvalitetne televizije. Kao što je Thompson naglasio, takva televizija se u svojim počecima definirala nasuprot one “obične”, što se reflektira i u sloganu HBO-a: "It's not TV. It's HBO". Kao što Amanda Lotz primjećuje, ovaj slogan nosi mnoge konotacije o kojima vrijedi raspraviti:

“This simple, yet complex slogan is loaded with both obvious and obscure comment about U.S. television at the dawn of the twenty-first century. As others have noted, it primarily marks the network’s attempt to differentiate itself by distancing HBO from stereotypic notions of television as a ‘low art’” (86).

Lotz također prepoznaje da takav pristup HBO-u osigurava određeni kulturni kapital koji privlači publiku i postaje jedna od glavnih odrednica njegovog uspjeha među brojnim “običnim” kanalima:

“The slogan affirms that HBO isn’t really like other television—the much derided “boob tube” or “idiot box”; its programming is sophisticated and smart—as its promotions suggest, “ground-breaking, critically-acclaimed, smash-hits.” HBO became, like PBS, television that “high-minded” audiences admit to watching” (86). Konačno, u sloganu se odražava i razlika koja nije toliko apstraktna, već se tiče strukturnih razlika unutar televizijske industrije, odnosno između kabelske i javne televizije:

“The slogan means something quite different if “It” is the network’s economic structure rather than its programs. In this reading, the slogan acknowledges the very different industrial practices and capabilities of subscription networks relative to those of advertiser-supported broadcast and basic cable” (86).

HBO stoji iza brojnih kulturnih i cijenjenih serija koje su osvojile niz nagrada: “HBO became the darling of television critics and won numerous institutional awards in the late 1990s with its original series and films (Lotz, 85). Utjecaj HBO-a na kvalitetnu televiziju je vidljiv i po situaciji iz perioda 1990-ih, kada su ostale velike televizijske kuće razmišljale o osnivanju odbora pod imenom “committee on Emmy fairness”. Razlog ovoga je bio smanjenje količine Emmyja koje može primiti pojedina televizijska kuća, s obzirom na to da je HBO redovito skupljao najviše nagrada. Al Auster naglašava kako ovo je umjesto postizanja jednakosti, dominacija HBO postala još izraženija: “That committee, which never got off the ground, would stand even less of a chance of success these days. For example, in 2004 HBO received 124 Emmy nominations, with its closest competitor, NBCTV, receiving 64. HBO’s 124 nominations were more than those of CBS, ABC, and Fox networks combined” (226).

Počeci HBO-a se mogu pronaći još u 1971. godini, kad je osnovan pod imenom *Green Channel*, no ubrzo je preimenovan u današnju inačicu. Ono što ga je razlikovalo od početka je model poslovanja koji se oslanjao na pretplate umjesto na gledanost. Dakle, HBO-u nije bilo relevantno koliko netko gleda njihove programe, već da gledatelj nađe bar jednu seriju (odnosno film, ako govorimo o počecima HBO-a) zbog koje će produživati pretplatu. U sklopu ovakve ponude HBO je imao umjeren uspjeh, no prvi pravi uzlet u popularnosti doživio je uslijed prijenosa borbe između Muhammada Alija i Joea Fraziera (Auster, 226). Navedena borba je bila održana krajem 1975., a HBO je unutar iduće godine došao s 15,000 pretplatnika na 287,000. Godinu kasnije, odnosno 1977., ovaj broj se povećao na 600,000. U svojoj knjizi, *The Essential HBO Reader*, Edgerton naglašava kako je pod utjecajem satelitske tehnologije ovaj broj narastao do 13 milijuna u 1983., a kabelaška televizija je postala prisutna u gotovo 40% američkih kućanstava (4).

Tehnologija je svakako imala veliku ulogu u ovakvom razvoju televizije, a još jedan čimbenik je i daljinski upravljač. Iako je bio prisutan od 1950-ih, Edgerton navodi kako je postao svakodnevni dio kućanstva tek u 1980-ima:

“‘There’s no doubt that the remote control switch revolutionized the way we watched TV in the ’80s,’ announced TV Guide in January 1990. By 1991, 37 percent of domestic viewers admitted that they preferred channel surfing (or quickly flipping through the 33.2 channels they now received on average) to turning on their television sets to watch just one specific program” (6).

Povećanje izbora je dovelo do razvoja specijaliziranih kanala. Televizijska industrija je počela stvarati sadržaje za ciljane skupine, a gledateljima je omogućen lakši pronalazak željenog sadržaja. Može se reći kako je ovo omogućilo i profiliranje specifične publike koja će konzumirati kvalitetnu televiziju. Prvi korak u ovom smjeru napravio je upravo HBO kroz produkciju vlastitih

serija i filmova. HBO je Ovakva praksa je potaknula televizijsku industriju da se fokusira na užu publiku, koja je sada lakše nego ranije tražila ono što želi gledati. U ranijim poglavljima spomenuto je da je "targetiranje" uže, specifične publike i zadovoljavanje njihovih individualnih želja bila jedna od ključnih promjena koja je dovela do pojave kvalitetne televizije kakvu danas poznajemo. Kako bi opisao ovakve promjene Edgerton koristi termine *broadcasting* i *narrowcasting*:

“Consumers at home were slowly becoming more proactive in their TV viewing behavior; their adoption of these new television accessories aided in the industry’s wholesale transition from broadcasting to narrowcasting (targeting a narrower, more defined audience), as consumers searched out what they wanted to watch as never before” (6).

HBO je na ove promjene reagirao produkcijom vlastitih serija i filmova (od 1983. nadalje) koji su trebali opravdati njihov imidž drugačije, odnosno kvalitetne televizije. Studio se nalazio u odličnoj situaciji za ovakav potez s obzirom da su posjedovali i mogućnosti produkcije te distribucije: “Being both between and a part of the television, motion picture, and home video industries, HBO was perfectly positioned to diversify into original TV and movie production, home video, and international distribution...” (Edgerton, 7). Dakle, s ovakvim promjenama gledateljima se predstavljala televizija koja više nije masovni medij, već je bila bazirana na tzv. nišnom marketingu, što je korespondiralo i sa širim ekonomskim procesima:

“A niche-market model supplanted the old way of doing business throughout the American economy beginning in the mid-1970s. For television in particular, made-to-order series by a new generation of creative writer–producers replaced the two decade-long dominance of Hollywood’s cookie-cutter mode of telefilm production” (Edgerton, 6).

HBO se pritom orijentirao na proizvodnju najkvalitetnijeg mogućeg sadržaja, a u nadolazećem periodu su se pojavile ikonične serije kao što su *Sopranosi* i *Seks i grad* koji su ostavile dubok dojam po pitanju inovacije, kvalitete, ali i na industriju koja je slijedila ovakav trend. Rezultat toga je bila transformacija televizijskog sadržaja i izvan okvira HBO-a, pa su se tako pojavile i serije poput *Monka* (USA Network), *Weeds* (Showtime) ili *Desperate Housewives* (ABC). U slučaju posljednje je Marc Cherry, autor serije, izjavio kako je htio napraviti “HBO-ovski tip serije kakvu voli, možda kombinaciju *Seks i Grada* i *Dva Metra Pod Zemljom*” (citirano u Edgerton, 13). Ipak, HBO je i dalje značajno prednjačio budući da su, zbog reputacije zasnovanoj na kreativnoj slobodi i brojnim uspješnicama, ugledni producenti poput Larry Davida samoinicijativno nudili vlastite projekte:

“HBO’s ability to attract the entertainment industry’s top creative people was unmatched by any other broadcast, cable, or pay-television network. For example, *Seinfeld*’s creator, Larry David, the producer and star of *Curb Your Enthusiasm*, brought the project to HBO...The network’s tendency to permit creative freedom made it a magnet for experienced producers, directors and writers looking for an outlet for projects to which they [were] deeply committed” (Edgerton, 13).

Osim navedenih elemenata kao što je inovacija, dobar marketing te diferenciranje od konkurencije, HBO je i uspješno pronašao publiku koja prepoznaje njegove vrijednosti. U ovom kontekstu, Dana Polan piše o mitu “neposrednog kontakta kulture s prikladnom publikom”. Objašnjava kako je bitno shvatiti da postoji specifičan diskurs unutar kojeg publika i njezin ukus, odnosno procjena, upadaju u predviđene kategorije koje su određene kulturnim kontekstom: “...reception is precisely a sociological phenomenon coming from a specific social stratum and practiced according to well-ingrained teachings of the members of the community” (261). Na tom

tragu, ona vidi odnos publike i HBO-a kroz “performans distinkcije”, prilikom kojeg HBO koristi određene strategije kako bi kod publike ostavio dojam važnosti i dubljeg značenja (266). S druge strane, Avi Santo tvrdi kako je HBO, odnosno njegova uprava, čvrsto uvjerena u vrijednosti kao što su visoka kvaliteta i diferencija, čak i u slučajevima kad se takvi stavovi kose s načelima profitabilnosti: “HBO has absorbed the cultural values it believes subscribers are seeking into its own culture of production, even to the detriment of its supposed economic bottom line” (20). U sličnom tonu kao i Polan, Santo naglašava kako je trud koji HBO ulaže u imidž drugačije, originalne i kvalitetne televizije vrlo bitan iz razloga što takva televizija mora uvjeriti svoje pretplatnike da nudi nešto što neće moći pronaći na “običnoj” televiziji. Rezultat ovoga je nastanak “paratelevizije”, koju definira idućim riječima:

“The end result for HBO is neither television in the traditional network era sense of the word (not that anything produced in the post-network landscape truly is) nor “not television,” but, as I will demonstrate, the production of para-television, which purposely relies on mimicking and tweaking existing and recognizable TV forms” (19).

Dakle, dolazimo do zaključka kako se inovacija i različitost nužno oslanjaju na korištenje prepoznatljivih televizijskih formi, tema i narativa. Ovo možemo usporediti s ranije spomenutom retorikom Davida Simona koji je redovito isticao kako je *Žica* inspirirana formama visoke kvalitete kao što je roman, dikenzijanski realizam, pa čak i grčka tragedija. *Žica* u ovom kontekstu postaje dobar primjer kvalitetne televizije kao rezultat kombiniranja i modificiranja različitih žanrova, te inovacije i tradicije. U idućem poglavlju raspravljati će se o elementima *Žice* koje akademski svijet i fanovska zajednica prepoznaju kao kvalitetne.

4. *Žica* i fanovske zajednice

Novi gledatelji *Žice* brzo će prepoznati kako se radi o seriji drugačijoj od njenih prethodnica. Kao što Charlie Brooker tvrdi u dokumentarcu *Tapping The Wire*, “jednostavno nazvati *Žicu* policijskom dramom je isto što i reći kako je *Kum* film o par sumnjivih talijana”. Ovo se odražava i u stavu njenih autora. Naime, David Simon tvrdi kako se *Žica* odrekla poznatih tema kao što je borba dobra i zla i na taj način odmaknula od većine kriminalnih serija koje su joj prethodile (2). Serija je također obilježena formatom koji preferira kompliciraniji narativ, odnosno odmiče se od epizodne forme koja uključuje počinjene zločina i rješenje slučaja na kraju iste episode. Upravo naprotiv, *Žica* ima 5 sezona, ukupno 60 epizoda (u trajanju od 50-ak minuta), a unutar tog opsežnog formata istražuje i povezuje različite aspekte društva, od ulica i sitnih kriminalaca do ureda utjecajnih političara.

Dakle, sami slučajevi nisu poanta, no priča i njeni dublji motivi (uglavnom usmjereni prema društvenoj kritici) se grade prvenstveno oko policijskih istraga. Serija pritom ne podilazi gledateljima u smislu tzv. *flashbackova* ili drugih načina pomoću kojih bi aktivno olakšala razumijevanje i praćenje narativa. Scene traju relativno kratko, uz određene iznimke, a time se stvara dojam da gledatelji trebaju uložiti trud ako žele povezati različite elemente i ostvariti dublji uvid u priču. Ovakvo razmišljanje o narativnoj logici *Žice* se često spominje u kontekstu citata jednog od važnijih likova, detektiva Lestera Freamona: “All the pieces matter” (1.06). Simon također govori o želji da se stvori serija s “dubljim” značenjem, odnosno nešto više od “samo dobre priče”: “We were not merely trying to tell a good story or two. We were very much trying to pick a fight” (2).

Uzimajući u obzir navedenu tematiku i opsežnost, može se reći kako se šira publika susrela sa originalnom serijom koja je nudila rijetko viđenu kombinaciju intelektualnog i zabavnog sadržaja (u smislu iskustva televizije kao medija koji gledatelju dopušta “uranjanje” u priču):

“Many would not have previously invested emotional energies in caring about the drug problem in urban America and its ramifications. Intellectual energies, sure, maybe. But the veneer of fiction offered by the series in fact stimulates a desire for identification with the characters, immersing the viewer into the heart of an American city” (Marshall and Potter, 9).

Marshall i Potter tvrde kako se ova publika sastoji prvenstveno od mladih, obrazovanih ljudi: “HBO is a subscriber-based channel, and the bulk of its audience is composed of (comparatively) affluent, middle class, white Americans” (9). Ipak, ovo je i dalje vrlo općenita definicija, a koncept publike kao takav je konceptualiziran na mnoštvo načina koji se uglavnom oslanjaju na klasifikaciju na temelju odrednica kao što su obrazovanje, platežna moć, vrijeme gledanja televizije, *lifestyle*, itd¹. Prema Cambridgeovom rječniku, fanovi su obožavatelji koji se razlikuju od gledatelja, odnosno koji vole određeni sadržaj. Suvremena izvedenica ove riječi koja opisuje zajednicu entuzijastičnih fanova je *fandom*. Ovakve zajednice su postale značajno brojnije s razvojem interneta, pa tako danas možemo pronaći brojne stranice (ponajviše u obliku blogova i posebnih grupa na društvenim mrežama) posvećene *Žici* na kojima fanovi razmjenjuju mišljenja, teorije, iskustva, preference, itd. U idućem dijelu rada ćemo kroz kvalitativnu analizu internetskog *fandoma Žice* pokušati klasificirati razne elemente koje oni vide kao kvalitetne.

¹ Za više informacija o ovome preporučam konzultirati knjigu Nicka Laceyja *Media, Institutions and Audiences: Key Concepts in Media Studies*.

4.1 Postupak kvalitativne analize

Analiza sadržaja se u generalnom smislu može definirati kao istraživačka tehnika koja omogućava izvlačenje korisnih i valjanih zaključaka iz teksta (ili drugog značajnog sadržaja) i postavljanje istih u kontekst unutar kojeg se koriste. Pritome treba obratiti pozornost na to da metodologija analize ovisi o načinu na koji smo konceptualizirali sadržaj (Krippendorff, 18-19). U ovom slučaju koristit ćemo se metodologijom kvalitativne analize kako ju opisuju Barbara M. Wildemuth i Yan Zhang. Prema njima, uloga ovakve analize je pružiti uvid u potencijalna značenja i tumačenja dostupnog teksta kroz kontekstualizaciju: “Qualitative content analysis goes beyond merely counting words or extracting objective content from texts to examine meanings, themes, and patterns that may be manifest or latent in a particular text. It allows researchers to understand social reality in a subjective but scientific manner” (308). Nadalje, bitno je naglasiti kako će analizirani tekst biti ciljano odabran sa svrhom da ponudi odgovor na istraživačka pitanja: “...samples for qualitative content analysis usually consist of purposively selected texts, which can inform the research questions being investigated” (Wildemuth, Zhang, 309).

Koraci koje je potrebno koristiti u kvalitativnoj analizi uključuju pripremu podataka, prilikom čega se svakako treba raditi o tekstu (ili prilagoditi podatke tekstualnom formatu). Uslijed toga definiramo predmet analize, a Wildemuth i Zhang smatraju kako je pritom bitno obratiti pozornost da građu organiziramo prema temi, a ne tipu lingvističke jedinice (riječi, rečenice, itd). Nakon definiranja predmeta analize, sadržaj je potrebno rasporediti prema kategorijama i zadati pravila razvrstavanja po navedenim kategorijama. U ovom slučaju imamo teorijsku pozadinu koja nam govori koji su elementi kvalitetne televizije te ćemo u skladu s njom analizirati relevantan tekst. Zhang i Wildemuth također naglašavaju kako je u donošenju zaključaka potrebno balansirati

između deskripcije i interpretacije. Kvalitativna analiza sadržaja ne proizvodi statističke rezultate, već otkriva relevantne uzorke, teme, i kategorije (Wildemuth, Zhang, 310).

Predmet analize je tekst koji je dostupan na internetu, prvenstveno na različitim web stranicama, blogovima, i online fanovskim zajednicama koje su pronađene nasumičnom pretragom. Čitanjem sadržaja te uočavanjem uzoraka i tematskih sličnosti nametnulo se par kategorija (u određenim slučajevima jedinice teksta mogu pripadati i u više kategorija). Prva kategorija se zove “intertekstualnost”, pošto se odnosi na situacije gdje fanovi raspravljaju o određenim epizodama ili scenama koristeći znanje koje su stekli iz drugih medija, bilo da su to druge serije, članci o *Žici*, knjige, filmovi. Druga kategorija, nazvana “fanfiction”, uzima u obzir fanovske teorije i hipoteze koje su utemeljene na mašti, npr. ideje o tome kako se serija mogla razviti, koji dijelovi priče su mogli biti drugačiji, alternativni završetci, izmišljanje pozadinskih priča kako bi se objasnio razvoj likova, i slično. U svakom slučaju, može se reći kako obje navedene kategorije potencijalno uključuju raspravu i prepoznavanje elemenata kvalitetne televizije. Ovo nas dovodi do treće kategorije, pod imenom “rasprave”, koja se odnosi na opsežne analize i diskusije karakterizirane velikim blokovima teksta koje u određenim situacijama mogu nalikovati kritičkoj analizi na tragu one kakvu npr. možemo pronaći kod autora kao što je Jason P. Vest (koji se bavi konvencijama žanrovske fikcije prisutnim u *Žici*). Ovakve rasprave mogu biti obilježene prepirkama i češće sadrže ciljanu argumentaciju od ostalih kategorija. Sadržaje koji nisu odgovarali niti jednoj od navedenih kategorija može se svrstati u posebnu kategoriju pod imenom “Zanimljivosti”. Ovdje spadaju sadržaji poput tzv. *memova*, humorističnih dosjetki, komentara vezanih za glumce, objave pronađenih propusta u produkciji (tzv. *blooperi*), i slično.

Unutar navedenih kategorija sam prvenstveno tražio komentare koji aktivno prepoznaje elemente kvalitete u *Žici*, ali isto tako i ono što se može vidjeti kao nekvalitetno, odnosno

odstupanje od toga. Uslijed skupljanja niza dojmova na temelju navedenih kategorija, analiza bi trebala ponuditi odgovor na pitanje o tome kako publika konstruira ideju kvalitetne televizije na primjeru *Žice*.

4.2 Rezultati analize

Uvidom u niz komentara, prvenstveno na platformi *Reddit* koja ima veliku i najpregledniju zajednicu fanova *Žice*, može se izdvojiti velika količina korisnih podataka. Naime, komentari su vrlo raznoliki, ali se većinom tiču elemenata kao što je scenarij, gluma, kompleksnost narativa i evaluacija sadržaja (najčešće u smislu ocjenjivanja sezona od boljih prema lošijima).

Kao glavne karakteristike koje čine *Žicu* dobrom serijom ističu kvalitetu dijaloga, slojevitost koja se očituje u detaljima i omogućava opetovano gledanje, autentičnost (npr. zbog originalnog naglaska kod likova kao što je Prop Joe, korištenja specifičnog jezika). Pozitivno ocjenjuju i narativnu kompleksnost te socijalnu tematiku, pa tako korisnik *mset_9* oduševljeno navodi kako serija ima sposobnost prikazati kako funkcionira čitav jedan grad, a pritom svaki lik dobije prostor za razvoj vlastite priče: “I think all around, the wire is the greatest show about one city and the origins of the complex system of crime plaguing it. You get to witness every individual’s own struggle and how it came to be within an environment outside of anyone’s control”. S druge strane, dobiva se i dojam kako se publika mogla povezati sa sadržajem na osobnoj

razini, pa tako korisnik *sourcingit* izjavljuje: “I think all around, the wire is the greatest show about one city and the origins of the complex system of crime plaguing it. You get to witness every individual’s own struggle and how it came to be within an environment outside of anyone’s control”.

Karakteristike koje im se ne sviđaju su zapravo one karakteristike koje ne upadaju među obilježja kvalitetne televizije. Kao prvo, ime serije ne odražava njenu kvalitetu, pa ljudi koji nisu fanovi često misle kako se radi o „običnoj policijskoj seriji“. U sklopu toga se razvila rasprava o potencijalnim imenima za *Žicu* koja bi dočarala njenu kvalitetu i kompleksnost. Osim ovoga tu su i “plitki” likovi kao što je Anthony Colicchio, kojeg opisuju riječima „typical asshole cop“, a prigovor je također „not a single moment of redemption in his arc“, što upućuje na želju za razvojem lika tijekom sezona. S druge strane, kao kontrast je naveden Ellis Carver, koji postepeno prestane biti “razbijač i nauči kako sustav funkcionira”. Konačno, učestala je kritika posljednje sezone kao najlošije u seriji. Korisnik *tallcoldbeer* tvrdi iduće: “season 5 is without a doubt the worst season by far, but still it aint like game of thrones or nothin, quality went from a 10 to a 7 no big deal. Ending it is generally a problem among all the universal ‘greatest shows’”. Komentari korisnika su također znali biti isključivi prema nekim serijama kao nekvalitetnim, a osnovu za kvalitetu bi tad pronalazili u inovativnosti:

“No disrespect, but it is ridiculous to mention MASH and the Love Boat in the same breath. The early seasons of MASH were revolutionary television and completely changed what a 30 minute television comedy could be. Does it remotely compare to The Wire? Of course not, but it shouldn't be slagged off with dreck like the Love Boat, which was legitimately terrible TV”.

Dakle, intertekstualnost se također pokazala relevantnom u konstruiranju kvalitetne televizije, s obzirom na to da gledatelji kroz uspoređivanje i evaluaciju sadržaja potvrđuju ideju kvalitete na temelju karakteristika kao što je inovativnost ili narativna kompleksnost.

5. Zaključak

Konačno, kada usporedimo relevantnu literaturu koja identificira karakteristike kvalitetne televizije i dojmove fandoma *Žice* kao tijela koje konstituira ranije spomenutu kritičnu zajednicu, može se zaključiti kako publika konstruira ideju kvalitete evaluirajući *Žicu* kroz karakteristike žanra kvalitetne televizije. Analizom fanovskih rasprava u fokus su došle karakteristike kao što su kvaliteta scenarija, narativna kompleksnost, socijalno i politički osjetljiva tematika (podsjetimo se na izjavu Jane Feuer kako je kvalitetna televizija liberalna) i elementi realizma. Dok su ove karakteristike opisane kao pozitivne, udaljavanje od njih kao npr. u slučaju određenih stereotipičnih i nerazvijenih likova je viđeno kao negativno. S druge strane, kvalitetna televizija je konstruirana i od strane industrije. Ovdje je ulogu imao razvoj tehnologije kao što je navedena satelitska, odnosno kabelaška televizija, daljinski upravljač, ali posebno Home Box Office. Ovaj kanal se učinkovitim marketingom, apsorpiranjem, kao i promoviranjem vrijednosti poput kvalitete i kreativne slobode uspio nametnuti kao sinonim za drugačiju, odnosno kvalitetnu televiziju. Nadalje, velike promjene u sadržaju i načinu gledanja televizije privukle su pozornost akademske zajednice i potaknule razvoj teorije žanra, a isto tako i televizijskih žanrova koji su se značajno razvili zahvaljujući pojavi kabelaške televizije, digitalnih platformi te posljedične hibridizacije. Konačno, cilj rada je bio omogućiti razumijevanje žanra kvalitetne televizije kao kulturalne kategorije koja funkcionira u tekstu, ali se konstruira izvan njega, odnosno na presjecištu svih navedenih čimbenika.

Izvori:

Alvarez, Rafael. 2009. *The Wire: Truth Be Told*. Simon and Schuster.

Bignell, Jonathan. 2007. "Seeing and Knowing: Reflexivity and Quality". *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, ur. Janet McCabe i Kim Akass, I.B.Tauris & Co Ltd, 158-171.

Cardwell, Sarah. 2007. "Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement". U *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, ur. Janet McCabe i Kim Akass, I.B.Tauris & Co Ltd, 19-35.

Edgerton, Gary R. i Brian G. Rose. 2005. "Introduction: Television Genres in Transition". U *Thinking Outside the Box: A Contemporary Television Genre Reader*, The University Press of Kentucky, 1-17.

Fandom. (n.d.). Preuzeto s <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fandom>

Feuer, Jane. 2007. "HBO and the Concept of Quality TV". U *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, ur. Janet McCabe i Kim Akass, I.B.Tauris & Co Ltd, 145-158.

Fiske, John. 2001. *Television culture: popular pleasures and politics*. Taylor & Francis.

Foucault, Michel, and Colin Gordon. 1980. *Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books.

Foucault, Michel. 1994. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.

Genzlinger, Neil. "TV WEEKEND; A Gritty Drug World, From All Sides". *nytimes.com*, <https://www.nytimes.com/2002/05/31/movies/tv-weekend-a-gritty-drug-world-from-all-sides.html> (pristup 28.8. 2020.).

Jameson, Fredric. "Realism and Utopia in *The Wire*". U *Criticism, Vol. 52, No. 3 & 4, The Wire (Summer & Fall 2010)*, Wayne State University Press, 359-372, JSTOR, <http://www.jstor.com/stable/23131422> (pristup 20.8.2020.).

Jones, Emma. "How The Wire became the greatest TV show ever made". *BBC.com*, <https://www.bbc.com/culture/article/20180412-how-the-wire-became-the-greatest-tv-show-ever-made> (pristup 28.8. 2020.).

Krippendorff, Klaus. 2004. *Content Analysis: An Introduction to its Methodology*. Sage Publications.

Lotz, Amanda D. 2018. *We Now Disrupt This Broadcast*. The MIT Press.

Lotz, Amanda D. 2014. *The Television Will Be Revolutionized*. The NYU Press.

Marshall, C.W., Tiffany Potter. 2009. "'I am the American Dream': Modern Urban Tragedy and the Borders of Fiction." uredile C.W. Marshall i Tiffany Potter, The Continuum International Publishing Group Inc, 1-15.

McCabe, Janet, Kim Akass. 2007. "Introduction: Debating Quality". *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, uredile McCabe i Akass, I.B.Tauris & Co Ltd, 1-13.

McGrath, Charles. "The Prime-Time Novel; The Triumph of the Prime-Time Novel". *nytimes.com*, <https://www.nytimes.com/1995/10/22/magazine/the-prime-time-novel-the-triumph-of-the-prime-time-novel.html>, (pristup 28.8. 2020.).

Mittell, Jason. "A Cultural Approach to Television Genre Theory". *Cinema Journal*, Spring, 2001, Vol. 40, No. 3 (Spring, 2001), University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies, 3-24, JSTOR, <http://www.jstor.com/stable/1350192>, (pristup 28.8.2020.).

Neale, Steve. 2005. *Genre and Hollywood*. Taylor & Francis.

Nelson, Robin. 2007. "Quality TV Drama: Estimations and Influences Through Time and Space". *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, uredile Janet McCabe i Kim Akass, I.B.Tauris & Co Ltd, 38-52.

Polan, Dana. "Cable Watching: HBO, The Sopranos, and Discourses of Distinction". *Cable Visions: Television Beyond Broadcasting*, uredili Sarah Banet-Weiser, Cynthia Chris i Anthony Freitas, NYU Press, JSTOR, <http://www.jstor.com/stable/j.ctt9qg15n.19>, (pristup 29.8.2020.).

Santo, Avi. 2008. "Para-television and discourses of distinction: The culture of production at HBO". *It's Not TV: Watching HBO in the Post-television Era*. Routledge.

Thompson, Robert J. 2007. "Preface". *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, uredile Janet McCabe i Kim Akass, I.B.Tauris & Co Ltd, 2007, 17-20.

Vest, Jason P. 2011. *Violence is Power: The Wire, Deadwood, Homicide, and NYPD Blue*. Praeger.

Williams, Raymond. 2003. *Television: Technology and Cultural Form*. Routledge.

Zhang, Yan and Barbara M. Wildemuth. 2009. "Qualitative Analysis of Content". *Applications of Social Research Methods to Questions in Information and Library Science*, autorica Barbara M. Wildemuth, Libraries Unlimited.

Žanr. (n.d.). Preuzeto s <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=2111>

Sažetak

Cilj ovog rada je prikazati kako se konstruira žanr kvalitetne televizije, kako kroz televizijsku industriju tako i od strane publike koja ju percipira kao takvu. U skladu s tim, navedeno će se ostvariti kroz primjer popularne televizijske serije *Žica*. Prvi dio rada fokusirat će se na temeljne pojmove kao što su žanr i specifičnosti televizijskih žanrova. Ovo bi trebalo poslužiti kao uvod u detaljniju diskusiju o nastanku žanra tzv. kvalitetne televizije. Pritom ćemo se osvrnuti na okolnosti u industriji koje su omogućile ovakav razvoj, a poseban fokus će biti na pojavi HBO-a kao vrlo uspješnog oblika pretplatničke televizije čiji je specifičan pristup omogućio novu razinu eksperimentiranja i nastanak “kvalitetnih” serija kao što su *Žica*, *Deadwood*, *Sopranosi*, itd. Također će se naglasiti utjecaj ranijih formi kao što je roman, film i stariji oblici televizije na konstrukciju identiteta kvalitetne televizije.

Kroz identificiranje karakteristika *Žice* kao što je narativna kompleksnost, odabir stila, teme i formata, pružit će se razumijevanje kvalitetne televizije kao etablirane forme koja slijedi određenu formulu, ali isto tako i potiče inovaciju. Ono što se pritom postavlja kao pitanje je činjenica da *Žica* ostaje relevantna i 18 godina nakon početka prikazivanja, što se očituje u interesu koji kontinuirano stvara kod publike, medija, ali i u akademskom svijetu. Kroz analizu aspekata koji *Žicu* čine relevantnom u navedenim pogledima, rad će pružiti uvid u to kako se kvalitetna televizija konstruira kroz percepciju gledatelja, ali i legitimaciju, odnosno značaj koji joj pružaju kulturni studiji.

Ključne riječi: Kvalitetna televizija, žanr, *Žica*, narativ, HBO

Summary

The goal of this paper is to portray how the genre of quality television is constructed through the workings of the television industry and an audience that perceives it as such. In this spirit, the paper will also focus on the popular television show *The Wire* as an example of such a process. The first part of the paper will focus on fundamental concepts such as genre and the specific characteristics of television genres. This should serve as an introduction to a more detailed discussion on the development of quality television as a genre. Furthermore, particular developments in the television industry will be addressed, while focusing on the emergence of HBO as a highly successful form of subscription television which allowed the creation of quality television shows such as *The Wire*, *Deadwood*, *Sopranos*, and so on. Apart from this, emphasis will be put on the older forms of media such as the novel, film and older television in order to illustrate their influence on the construction of the idea of quality television.

When identifying *The Wire*'s characteristics such as narrative complexity, style, thematics and format, one should come to an understanding of quality television as an established form that follows certain norms, but encourages innovation as well. The question that arises concerns the circumstances which make *The Wire* a relevant series even 18 years after its original release. This is exhibited in the continuing interest it generates with the audience, the media, and the academic world. By analyzing the aspects through which this relevance is achieved, the paper should provide an overview of how the genre of quality television is constructed by the audience's perception as well as through meaning attributed to it by cultural studies.

Key words: Quality television, genre, *The Wire*, narrative, HBO