



# Converging Discourse

Een onderzoek naar de  
online evaluatie van  
dramaserieën en de  
legitimering van het genre

*Kimberly van Aart, 343598  
343598ka@student.eur.nl*

*Master Thesis  
Kunst- en Cultuurwetenschappen*

*Erasmus School of History,  
Culture & Communication  
Erasmus Universiteit Rotterdam*

*Begeleider: dr. Annemarie Kersten  
Tweede Lezer: dr. Stijn Reijnders  
9 juni 2014*

## Bronnen foto's

*Elementary* Facebook-pagina (2013, 9 september). Tijdlijnfoto. Verkregen via <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=272997479492037&set=pb.151013691690417.-2207520000.1402220715.&type=3&theater>

*The Good Wife* IMDb-pagina (2012, 16 maart). Still of Julianna Margulies in *The Good Wife*. Verkregen via [http://www.imdb.com/media/rm251246336/tt1442462?ref=ttmi\\_mi\\_nm\\_sf\\_87](http://www.imdb.com/media/rm251246336/tt1442462?ref=ttmi_mi_nm_sf_87)

*Grey's Anatomy* Facebook-pagina (2013, 27 september). Tijdlijnfoto. Verkregen via <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153345119425647&set=pb.68471055646.-2207520000.1402221354.&type=3&theater>

# Inhoudsopgave

Voorwoord.....	7
1. Inleiding.....	8
1.1 Probleemstelling.....	8
1.2 Relevantie.....	10
2. Televisie in het Kunstveld .....	13
2.1 Kunstvelden.....	13
2.1.1 De afbakening van velden.....	13
2.1.2 Dualisme in het kunstveld .....	14
2.1.3 Esthetische systemen .....	16
2.1.4 Inhoudelijke verschillen.....	18
2.2 Televisieveld .....	18
2.2.1 Commerciële industrie.....	19
2.2.2 Artistieke sector?.....	20
2.2.3 Grensoverschrijding .....	21
2.3 Esthetische legitimering .....	22
2.3.1 Legitimering als sociaal proces .....	22
2.3.2 Legitimerende ideologie.....	23
2.3.3 Opportunity space.....	26
2.3.4 Institutionalisering.....	28
2.3.5 Televisie als kunstvorm.....	30
3. Online Evalueren .....	31
3.1 Nieuwe media.....	31
3.1.1 Convergentie van media.....	31
3.1.2 Actieve kijkers.....	32
3.1.3 <i>Communities</i> van consumenten .....	33
3.1.4 Receptieve producent.....	35
3.1.5 Erosie autoriteiten .....	36
3.2 De rol van de kijker.....	36
3.2.1 Discours van het publiek.....	36
3.2.2 <i>Agency</i> en achtergrond van het publiek .....	38
3.3 Televisiekritiek .....	40
3.3.1 De rol van een criticus .....	40
3.3.2 Knelpunten .....	41
3.3.3 Nieuwe rolverdeling .....	42
3.3.4 Kritieken in de praktijk.....	43
4. Onderzoeksopzet.....	45
4.1 Onderzoeksvraag en deelvragen .....	45

4.2	Methodologie.....	46
4.2.1	Explorerend onderzoek.....	46
4.2.2	Kwalitatieve discoursanalyse.....	47
4.2.3	Online discoursanalyse.....	48
4.3	Onderzoekseenheden.....	48
4.3.1	Waar?.....	48
4.3.2	Wie?.....	49
4.3.3	Wat?.....	49
4.4	Case Studies.....	51
4.4.1	Elementary.....	51
4.4.2	Grey's Anatomy.....	52
4.4.3	The Good Wife.....	52
4.4.4	Posities dramaserie in het televisieveld.....	53
4.5	Data-verzameling.....	54
4.5.1	Selectie & steekproef professionele kritieken.....	54
4.5.2	Selectie en steekproef amateurkritieken.....	55
4.6	Data-analyse.....	57
4.6.1	Analyse.....	57
4.6.2	Concepten.....	57
5.	Analyse & Resultaten.....	60
5.1	Welk discours hanteren professionele en amateurcritici, wanneer zij nieuwe afleveringen online evalueren?.....	60
5.1.1	Resultaten.....	60
5.1.2	"A joy to watch" – Sympathieke, begrijpelijke personages.....	61
5.1.3	"Interesting dynamics" – Dynamische relaties.....	62
5.1.4	"Who saw that coming?" – Dramatiek, humor & onverwachte plotwendingen.....	64
5.1.5	"You go girl" – Inleven in het verhaal.....	66
5.2	In hoeverre verschilt het discours van kijkers en critici tussen de dramaserie?.....	68
5.2.1	Verschillen tussen series.....	68
5.2.2	"Just the way we like our show" – Ervaren discours.....	68
5.2.3	"I can't wait to learn more" – Onervaren discours.....	71
5.3	In hoeverre komt het discours van professionele en amateurcritici overeen?.....	73
5.3.1	Verschillen tussen spelers.....	73
5.3.2	"Let's discuss, shall we?" – Suggestief discours.....	74
5.3.3	"An amazing ep" – Expressief discours.....	77
5.4	Positionering van het discours.....	79
5.5	In hoeverre is het discours esthetisch legitimerend?.....	81
5.5.1	Legitimering in het kunstveld.....	81

5.5.2	Legitimering in de televisiesector .....	83
6.	Conclusie & Discussie .....	86
6.1	Conclusie .....	86
6.1.1	Probleemstelling .....	86
6.1.2	Hybride esthetiek.....	87
6.1.3	Winst en erkenning.....	88
6.1.4	Online critici .....	89
6.2	Discussie .....	90
6.2.1	Beperkingen & Aanbevelingen .....	90
7.	Literatuur .....	92
8.	Bijlagen.....	98
8.1	Bijlage 1: Beschrijving <i>Elementary</i> van CBS .....	98
8.2	Bijlage 2: Beschrijving <i>Grey's Anatomy</i> van ABC .....	99
8.3	Bijlage 3: Beschrijving <i>The Good Wife</i> van CBS .....	100
8.4	Bijlage 4: Codesheet.....	98



---

# Voorwoord

---

Tijdens mijn bachelor- en masteropleiding ben ik vaak op de bank geschoven om het harde werken af te wisselen met een uurtje televisiekijken. Daar heb ik zoveel plezier aan beleefd, dat ik nieuwsgierig werd hoe anderen televisieseries beleven. Deze master thesis is het resultaat; een onderzoek naar de waardering van dramaseries. Op het moment dat ik dit onderzoek afrond, kijk ik uit naar een tweede masteropleiding. Als alles volgens plan verloopt, mag ik mij volgend jaar weer verdiepen in onderzoek naast kunst, cultuur en media. Ik had nooit zo enthousiast naar deze nieuwe uitdaging uitgekeken, als ik tijdens het schrijven van deze scriptie niet zoveel steun had gehad van familie, vriendinnen en collega's. In het bijzonder wil ik mijn ouders en mijn vriend bedanken. Dankzij jullie ben ik enthousiast gebleven over mijn onderzoek. Ten slotte ben ik dr. Annemarie Kersten dankbaar, die mij steeds heeft geholpen naar het volgende niveau te klimmen. Dankzij haar inzichten, feedback en een kop thee heb ik mijn ambities voor deze master thesis kunnen waarmaken.

---

# 1. Inleiding

---

## 1.1 Probleemstelling

In mei 2012 verscheen de finale van seizoen acht van *Grey's Anatomy*. Courtney Morrison schreef een recensie voor TVfanatic.com, en welgeteld 529 reacties volgden (Morrison, 2012). Meer dan vijfhonderd reacties was een record voor *TVfanatic*, maar ook minder schokkende afleveringen, of afleveringen van andere series, worden in tientallen reacties besproken zodra de professionele redacteur een punt achter zijn of haar opinie zet. Voor de komst van het internet was het nauwelijks mogelijk voor de gemiddelde kijker om zijn of haar mening publiekelijk te presenteren. Nu gebruiken kijkers in grote getale de mogelijkheden van het internet. Andere websites staan eveneens vol met commentaren van het kritische publiek; EW.com en Televisionwithoutpity.com registreren bijvoorbeeld wekelijks tientallen tot honderden reacties op de samenvattingen van afleveringen die redactieleden plaatsen. De opkomst van het internet heeft televisiekijkers in grote getale tot interactie op het web verleidt.

De reacties die kijkers op het internet achterlaten *kunnen* voor de producenten een goede graadmeter van het succes van een aflevering zijn (NRC Handelsblad, 2013). Sella (2002) en Jurgensen (2013) pleitten voor het belang van online reacties in artikelen voor *New York Times* en *Wall Street Journal*. Als kijkers in de reacties tot een positief eindoordeel komen, dan liggen gunstige kijkcijfers wellicht in de lijn der verwachting. Tevreden kijkers zullen de serie blijven volgen en stimuleren zodoende de verkoop van reclametijd en van abonnementen; de primaire inkomstenbron van respectievelijk grote zenders als CBS en ABC en kabelnetwerken zoals HBO, Showtime en AMC (Bielby, Moloney & Ngo, 2005). Onderzoek moet uitwijzen of deze zenders daadwerkelijk financieel baat hebben bij het monitoren van digitale discussies.

Als de reacties van kijkers inderdaad indicatoren zijn voor de uiteindelijke winst, wat is dan de betekenis van recensies zoals die van Morrison (2012)? Positieve recensies van professionele critici worden in elite kunstwerelden gezien als symbolische beloningen, die volledig los staan van de geldelijke opbrengsten (Bielby, Moloney & Ngo, 2005). Morrison (2012) kan bijvoorbeeld een zekere status verlenen aan *Grey's Anatomy*, zonder aanleiding te geven tot winst (Shrum, 1991). Deze artistieke status wordt gerealiseerd op basis van het discours van de criticus. Dit discours geeft namelijk aan of er sprake is van een afstandelijke, objectieve evaluatie (Baumann, 2001; Schellekens, 2006). Een *schijnbaar* objectief esthetisch systeem vindt draagvlak in de kunstwereld, omdat andere spelers in het kunstveld zich hierin kunnen vinden. Een afstandelijke beoordeling realiseert een legitieme (Baumann, 2001). Wanneer deze legitieme beoordeling overwegend lovend is, dan wordt het product publiekelijk erkend als kunst. Als het discours van een recensent blijkt geeft van de juiste



argumenten, dan heeft het onderwerp symbolisch waardevolle erkenning vergaard

Dan rest nog de vraag waar de producent naar streeft; de erkenning van critici of de goedkeuring van kijkers. Van oorsprong zijn de twee doelen relevant voor heel verschillende werelden; respectievelijk de autonome kunst en de commerciële cultuur. In het autonome kunstveld is het produceren van kunst een doel op zich; voor de commerciële tak is cultuur vooral een middel om winst te behalen (Bourdieu, 1985). De ‘kunstenaar’ zal dan ook zijn of haar succes eerder meten aan de artistieke erkenning onder een specifiek publiek, terwijl de commerciële ‘producent’ zijn of haar succes meet aan de grootte van het publiek (Crane, 1976). De uitgangspunten van kunst en commercie zijn tegengesteld.

Het is echter nog niet onderzocht in hoeverre dit onderscheid relevant is in de televisiesector. Vrijwel alle televisieseries worden geproduceerd uit winstoogmerk en de producties bereiken miljoenen kijkers. De sector wordt dan ook zonder uitzondering als commercieel bestempeld (Geraghty, 2003). Tegelijkertijd winnen kwaliteitsprogramma’s terrein, ondanks het commerciële karakter van de televisie-industrie (Hesmondhalgh, 2006). Critici van bijvoorbeeld *Huffingtonpost* (Ziel, 2014) en *Los Angeles Times* (Macnamara, 2014) pleiten voor de artistieke kwaliteiten van televisieseries. Desondanks is de artistieke perceptie van het televisiegenre nog maar nauwelijks empirisch onderzocht (Geraghty, 2003). Als artistieke overwegingen naast publieksbehoud een rol gaan spelen in de commerciële sector, dan zijn de recensies van critici wel degelijk van belang.

Maar wie is er eigenlijk aan het woord in deze recensies? De opkomst van het internet maakt dat ‘kijkers’ en ‘critici’ niet gemakkelijk te onderscheiden zijn in de televisiesector. Kijkers bewegen zich *en masse* naar het internet om hun mening over programma’s kenbaar te maken. Voor de opkomst van het web konden zij alleen de verhalen van televisie ontvangen. Nu gebruikt het publiek televisie en internet naast elkaar, waardoor kijkers ook feedback kunnen geven op het product dat zij hebben ontvangen. Kijkers scharen zich naast professionele critici, op websites die in het leven zijn om de amateurcritici een podium te geven. Door de convergentie van oude en nieuwe media, zijn professionele en amateurcritici *gezamenlijk* verantwoordelijk voor de evaluatie van televisieseries (Jenkins, 2006). De rolverdeling is aangepast en in de nieuwe situatie is vooralsnog onduidelijk welke rol de amateurcritici vertolken.

Het discours dat de (amateur)critici hanteren, kan uitwijzen of de kijkers ook verschil maken in de artistieke erkenning van televisieprogramma’s. De complimenten van een criticus – of het nu een professional of amateur betreft – zijn immers alleen symbolisch waardevol wanneer de argumenten draagvlak genieten in de kunstwereld (Baumann, 2001). Kijkers en critici vellen een oordeel op het internet, maar dat wil niet zeggen dat het hier een legitiem oordeel betreft, gebaseerd op artistieke criteria. Wellicht is het een emotioneel oordeel op basis van een populaire

esthetiek (Bielby & Bielby, 2004). Een emotioneel oordeel zegt volgens Bourdieu (1994) weinig over de artistieke kwaliteit.

Dit onderzoek zoomt in op het discours dat (amateur)critici hanteren wanneer zij afleveringen van televisieseries evalueren op de interactieve website TVfanatic.com. Vervolgens wordt bestudeerd in welke mate het genre wordt gelegitimeerd in deze kritieken, dat wil zeggen beoordeeld op basis van esthetisch legitieme criteria en evaluatietechnieken. De onderzoeksvraag is dan ook; op welke manier evalueren professionele en amateurcritici dramaserieën in de online context van TVfanatic.com, en in hoeverre is daarbij sprake van een legitimerend discours?

De onderzoeksvraag zal worden beantwoord middels een kwalitatieve discoursanalyse van professionele recensies en de reacties van kijkers daarop op de website TVfanatic.com. De kritieken die professionele en amateurcritici plaatsen bij afleveringen van *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* die in 2012-2013 zijn uitgezonden, vormen de onderzoekseenheden. Bij de kwalitatieve analyse van dit discours ligt de focus op de criteria en evaluatietechnieken die kijkers en critici hanteren. Ten tweede zal aandacht worden besteed aan de legitimering van het genre (Baumann, 2001).

## 1.2 Relevantie

Televisieprogramma's kunnen alleen overleven wanneer voldoende kijkers de serie willen volgen. De publieksgrootte is van cruciaal belang voor netwerken die financieel afhankelijk zijn van de verkoop van reclame-tijd of van abonnementen (Bielby, Moloney & Ngo, 2005). De publieksgrootte is echter bijna onmogelijk te voorspellen; producenten worden geplaagd door onzekerheid over het succes van hun series (Towse, 2010; Alexander, 2003). Bielby en Bielby (1994) stellen dat producenten aan die onzekerheid gewend zijn geraakt en er zelfs op inspelen door formats en acteurs in te zetten die zich al eerder bewezen hebben. Dat zorgt voor een standaardisering die wellicht geen recht doet aan de werkelijke succesfactoren van populaire programma's. Een andere optie voor producenten om de kwaliteit van de serie te bewaken, is de recensies nauwlettend in de gaten houden (Bielby, Moloney & Ngo, 2005). Dat is echter alleen mogelijk wanneer substantiële investeringen al zijn gedaan en de afleveringen worden uitgezonden. Dit onderzoek geeft daarom, ten eerste, een diepgaander inzicht in de criteria waaraan een succesvolle dramaserie zou moeten voldoen. Producenten kunnen met deze kennis met meer zekerheid een nieuwe serie starten, en kunnen tegelijkertijd de bestaande series op niveau houden.

Inzicht in professionele kritiek is een waardevolle toevoeging op het in kaart brengen van publieksvoorkeuren, omdat nog onduidelijk is welke rol de criticus speelt in de televisiesector. In de filmsector kan de criticus bijvoorbeeld een artistieke film als zodanig legitimeren, op basis van zijn of

haar expertise (Bourdieu, 1985). Het discours van critici is dan ook leidend geweest bij de legitimering van (bepaalde) films als kunst (Baumann, 2001). Het is echter nog niet duidelijk of er ruimte is voor een artistiek aanbod in een overwegend commerciële sector. Mede daarom is het voor producenten van belang om uit te vinden in hoeverre zij waarde moeten hechten aan de professionele opinie. In *Wall Street Journal* stelt Jurgensen (2013) dat recensies “(...) are indicators of buzz at a time when traditional Nielsen ratings don't tell the whole story” (alinea 5). Positieve recensies hebben *The Good Wife* bijvoorbeeld faam opgeleverd als een “critically acclaimed drama”, waardoor lagere kijkcijfers wellicht acceptabel zijn voor producent CBS (Dietz, 2012: CBS, alinea 3). Maar is dat terecht? Artistieke erkenning is alleen waardevol wanneer critici het publiek kunnen overtuigen van hun argumentatie. Dit onderzoek zal in de tweede plaats duidelijk maken welke belang producenten moeten hechten aan de online geplaatste beoordelingen van hun programma's.

Onderzoek naar het discours van kijkers en critici van televisieseries is tegelijkertijd wetenschappelijk relevant omdat beter inzicht kan worden geboden in de mate waarin symbolische verdiensten worden gerealiseerd in een commerciële industrie. Bourdieu (1994) stelde dat commerciële en symbolische verdiensten omgekeerd evenredig aan elkaar zijn; een product dat een groot publiek geniet, wordt laag aangeslagen door professionele critici en vice versa. De populaire cultuur staat daarom te boek als een commerciële industrie waarvan de producten niet volgens artistieke criteria (kunnen) worden beoordeeld.

Binnen de popmuziek toonden Van Venrooij en Schmutz (2010) echter aan dat de grenzen tussen esthetische systemen van critici en publiek in met name de VS vervagen. Kersten en Bielby (2012) ondervonden dat films die kritische erkenning genieten evengoed worden besproken op basis van de 'ervaring', een criterium dat normaal gesproken relevant is in de populaire cultuur. De opkomst van amateurkritieken online zal dergelijke grensvervaging waarschijnlijk verder stimuleren. De voorspelling van Lotz (2008) dat het internet nieuwe mogelijkheden creëert voor televisiecritici beslaat slechts één kant van het verhaal. De online amateurcritici kunnen ook de autoriteit van professionele critici aantasten (Hanrahan, 2013). Deze thesis heeft als derde doel om duidelijkheid te geven over de rolverdeling in de online evaluatie van televisieseries.

Eerder onderzoek van Bielby, Moloney & Ngo (2005) naar televisiekritieken is gebaseerd op traditionele recensies in nieuwsbladen. Dit onderzoek is daarop een uitbreiding, omdat de focus ligt op de evaluatie die kijkers en critici gezamenlijk tot stand brengen in een online context. Deze *overnight reviews of recaps* (een mengeling van samenvatting en kritische beschouwing) schieten momenteel als paddenstoelen uit de grond, wellicht omdat ze beter dan week- en maandbladen aansluiten op de behoefte van kijkers om direct na de uitzending te lezen hoe anderen over de aflevering denken (NRC Handelsblad, 2013; Jurgensen, 2013; Zoller Seitz, 2013). In ieder geval vereist de opkomst van online discussies dat de wetenschap een beter inzicht ontwikkelt in de esthetische

systemen die men op het web hanteert, gezien de wezenlijke verschillen in spelregels. Op het internet worden reacties niet alleen sneller geplaatst, maar ook door meer verschillende personen en met uiteenlopende doelstellingen. De overkoepelende doelstelling van dit onderzoek is daarom om beter inzicht te vergaren in de totstandkoming en de betekenis van online oordelen.

---

## 2. Televisie in het Kunstveld

---

Televisieprogramma's kunnen zonder een groot publiek niet overleven. Producenten zijn gewend hun programma's op grote schaal in de markt te zetten. Grootschalige cultuur wordt echter maar zelden tot de kunsten gerekend (Bourdieu, 1994). Desondanks zijn andere voormalig massaproducten zoals film en jazz nu van een artistieke status voorzien. Esthetische opwaardering kan ook voor de televisiesector in het vooruitzicht liggen. Om een dergelijke ontwikkeling in kaart te brengen zal allereerst worden uitgelegd hoe het kunstveld gekarakteriseerd kan worden en welke positie televisie daarin inneemt. Vervolgens zullen de bevindingen van Baumann (2001; 2007) met betrekking tot esthetische legitimering worden toegelicht en vertaald naar de televisiesector. Daaruit volgt ten slotte de vraag of televisie de grens van commercie naar kunst kan overschrijden.

### 2.1 Kunstvelden

#### 2.1.1 De afbakening van velden

De samenleving werd door Bourdieu gezien als een geheel van relatief autonome velden, zoals bijvoorbeeld het politieke, economische, literaire of sociale veld (Heilbron, 1993). Deze velden worden in de eerste plaats gekenmerkt door unieke spelregels, die de doelstellingen van de spelers en de manier waarop deze bereikt (moeten) worden dicteren (Heilbron, 1993). Typerend voor het economische veld is bijvoorbeeld een strikt rationeel streven naar winstmaximalisatie (Towse, 2010). Dit streven is niet overdraagbaar naar andere velden; noch in de politiek, noch in de zorg is het logisch om alleen winst voor ogen te hebben. De spelregels werken daardoor ook als uitsluitingsmechanisme; betrokkenen kunnen alleen deelnemen in het veld wanneer zij zich naar de regels kunnen voegen. Een ondernemer die weinig aandacht heeft voor de *bottom line* redt het niet in het bedrijfsleven. Velden worden afgebakend door de voorgeschreven spelregels (Heilbron, 1993).

Spelregels zijn typerend voor een veld, maar ook de interne machtsstrijd is kenmerkend (Heilbron, 1993). Alle betrokkenen in een veld ambiëren machthebbende posities; in die positie kunnen zij immers de regels van het veld dicteren. Doordat de spelers met macht verantwoordelijk zijn voor de invulling en uitoefening van de spelregels, resulteert de interne machtsstrijd in steeds veranderende regels (DiMaggio, 1992). De velden van de samenleving worden afgebakend door regels die voortdurend ter discussie staan door een continue wisseling van de wacht.

In het kunstveld is de macht verdeeld onder producenten, consumenten en distributeurs van kunst. De regels waaraan zij onderworpen zijn, zijn echter op tal van punten gecompliceerd. Hier zullen er twee worden genoemd. Ten eerste staat de definitie van kunst vaak ter discussie. Heinrich

(2003) toonde aan dat het grote publiek regelmatig protesteert tegen de moderne opvatting van wat 'kunst' is. Doorman (1997) wees op voortdurende grensvervaging het kunstveld, waardoor ook kunstenaars niet langer weten aan welke criteria kunst moet voldoen. Kunst kan niet eenduidig worden geformuleerd, waardoor de regels van het kunstveld evenmin helder zijn.

Een tweede bron van spanning zijn de doelstellingen van het kunstveld. Lampel, Lant en Shamsie (2000) benadrukken dat culturele instellingen moeten balanceren tussen – onder andere – artistieke vernieuwing en behoud van publiek. Filmhuizen willen bijvoorbeeld vernieuwende films aanbieden, maar tegelijkertijd is het publiek voor grensverleggende producties niet groot. Zodoende plaatsen de tegenstrijdige doelstellingen kunstenaars en culturele instellingen voor een dilemma (Lampel, Lant & Shamsie, 2000). De keuzes die zij maken, realiseren een tweedeling in het kunstveld. In het volgende deel zal dit dualisme worden toegelicht.

### 2.1.2 Dualisme in het kunstveld

#### - *Autonome kunstveld*

Bourdieu stelde in *Les Règles de l'Art* dat de spanningen in het kunstveld kunnen worden herleid tot een dualistische structuur, met twee 'polen' of subvelden binnen het kunstveld. Aan de ene kant van het veld bevindt zich de beperkte productie; de zogenoemde *l'art pour l'art* (Bourdieu, 1994). In dit subveld is de doelstelling vereenvoudigd; kunst wordt gemaakt óm kunst te maken. Eventuele andere doelstellingen komen op zijn minst op de tweede plaats. Heilbron (1993) zegt bijvoorbeeld over Flaubert en Baudelaire: "hun werk wilde alleen maar literatuur zijn - kunst omwille van de kunst - en dus wensten zij alle buiten-artistieke functies te offeren aan hun literaire aspiraties" (p. 137). Deze autonoom kunstenaars houden zich niet bezig met de wensen van het publiek. Daardoor verdwijnt ook het dilemma van tegenstrijdige doelstellingen; artistieke vernieuwing gaat boven publieksbehoud. Een groot publiek kan zelfs afbreuk doen aan de reputatie aan de kunstenaar, omdat men van autonome kunst vernieuwing verwacht die een groot publiek niet kan waarderen. Het autonome veld wordt daarom ook wel als de *beperkte* productie aangeduid (Bourdieu, 1994). Op deze manier zijn de spelregels versimpeld voor het autonome veld.

Het *L'art pour l'art*-principe vereenvoudigt de doelstellingen van autonoom kunstenaars, maar de definitie van kunst blijft problematisch, *juist* omdat de spelers van dit veld alleen maar kunst willen maken. Het is vrijwel onmogelijk om objectief te beoordelen of deze doelstelling recht wordt aangedaan, gezien de verscheidene manieren waarop dit oordeel kan worden beïnvloed. Solso (1994) stelt dat de perceptie van kunst altijd afhankelijk is van de context waarin het werk wordt gepresenteerd. Berghman en van Eijck (2012) benadrukken eveneens dat de context waarin met name beeldende kunst wordt gepresenteerd, bepalend is voor de manier waarop men het werk

beoordeelt. Bovendien is ook de kennis en ervaring van het publiek van invloed op het esthetisch oordeel (Hekkert & van Wieringen, 1998; Solso, 1994). Kunst kan onmogelijk objectief beoordeeld worden.

Hoe bepaalt men dan of de kunstenaar in zijn of haar missie is geslaagd? Van oudsher wordt de waardering van kunst gereguleerd door experts, bijvoorbeeld collega-kunstenaars of professionele critici (Bourdieu, 1994). Zij hebben er hun beroep van gemaakt om vernieuwing in de kunst te kunnen signaleren. Bovendien wordt van hen – hoewel misschien onterecht - verwacht dat zij door hun ervaring met kunst de contextuele invloeden kunnen negeren (Berghman & Van Eijck, 2012). Critici en andere experts genieten autoriteit, en mede daarom hebben zij vaak zitting in commissies die prijzen uitreiken (Hekkert & Van Wieringen, 1998). Voor een autonoom kunstenaar is de erkenning van experts dan ook de meest concrete vorm van succes (Crane, 1976) Het blijft echter *symbolisch* waardevolle erkenning. Eventueel prijzengeld kan bijvoorbeeld niet tippen aan de status die een *Academy Award* of een *Booker Prize* verleent aan de begunstigden (Street, 2003). Symbolische ‘verdiensten’ worden gegeneerd door professionele critici.

De kunstenaars in het autonome veld streven naar het maken van kunst. Omdat het bijna onmogelijk is om te beoordelen of aan deze doelstelling wordt voldaan, zijn experts verantwoordelijk voor de selectie van werken die daadwerkelijk als kunst kunnen worden aangemerkt. Zo formuleren én bewaken zij de normen waaraan kunst moet voldoen. Autonome kunst is in feite afhankelijk van de experts die besluiten het al dan niet als kunst kunnen erkennen.

#### - *Commerciële cultuur*

De grootschalige productie is lijnrecht tegenover het autonome veld gepositioneerd. In dit veld worden cultuurproducten op dusdanig grote schaal verspreid, dat de term kunst hier niet van toepassing is (Bourdieu, 1994). Producenten zouden volgens Bourdieu (1994) in dit subveld alleen materiële winst voor ogen hebben. De resulterende *commerciële* cultuur is altijd op zoek naar een groter publiek. Commerciële uitgeverijen verdienen geld aan ieder extra boek dat over de toonbank gaat. Bioscopen willen zoveel mogelijk bioscooptickets verkopen. De meest concrete vorm van succes in het commerciële veld is eenvoudigweg geld. De consument is verantwoordelijk voor deze geldelijke opbrengsten (Crane, 1976), en dus wordt hij of zij voortdurend naar de kassa's gelokt door de producenten die in dit veld actief zijn.

Geld heeft prioriteit in het commerciële veld. Het is dan ook van ondergeschikt belang in hoeverre het werk als kunst wordt gewaardeerd. Bourdieu (1994) meende zelfs dat de symbolisch waardevolle erkenning geen enkele rol speelt in het commerciële veld. De symbolische waarde van artistieke erkenning wordt in het commerciële veld alleen op prijs gesteld voor zover het van invloed kan zijn op de uiteindelijke winst, bijvoorbeeld wanneer een *Academy Award* gratis publiciteit geeft

aan een serie of wanneer een lovende filmrecensie consumenten kan aansporen naar de bioscoop te gaan. Commerciële producenten zijn bovenal op winst uit.

Het definiëren van succes is voor commerciële producenten geen probleem; het publiek bepaalt of er winst of verlies wordt gemaakt. De consument kiest immers welke expositie, voorstelling of film bezocht zal worden. Commerciële producenten zijn in feite afhankelijk van de grillige smaak van de consument, en indirect ook van het marketingbudget dat beschikbaar is om twijfelende consumenten over de streep te trekken. In feite opereert het veld volgens economische spelregels (Heilbron, 1993). Wanneer de consument tevreden is, dan is het werk goed, ongeacht of het wel of niet het etiket 'kunst' mag dragen volgens experts.

Het onderscheid tussen de grootschalige en beperkte productie kan in feite herleid worden tot een verschillend publiek. Van oudsher zijn experts relevant in het autonome kunstveld, terwijl de consumenten van belang zijn voor het succesvol functioneren van de commerciële cultuur. Betekent dat echter dat deze spelers ook verschillend over kunst oordelen? Het esthetisch systeem dat men hanteert bij de beoordeling van producten, moet uitsluitsel geven over de daadwerkelijke verschillen in beoordeling.

### 2.1.3 Esthetische systemen

#### - *Esthetische dispositie*

De beperkte en grootschalige productie verschillen volgens Bourdieu (1994; 1985) niet alleen wat betreft regels en doelstellingen maar ook wat betreft esthetisch systeem; de manier waarop het belangrijkste publiek – bestaande uit experts of consumenten – tot een kwaliteitsoordeel komt. Bourdieu onderscheidde twee esthetische systemen; een esthetische dispositie en een populaire esthetiek (Bielby & Bielby, 2004). De esthetische dispositie kan, ten eerste, gedefinieerd worden als een afstandelijke houding ten opzichte van schoonheid (Baumann, 2001; Bielby & Bielby, 2004; Shrum, 1991). Afstand is het sleutelwoord in dit systeem; men moet bijvoorbeeld raakvlakken met het eigen leven negeren om de 'echte' schoonheid van het werk te kunnen zien. Ook emoties mogen geen rol spelen in de esthetische dispositie. Om het kunstwerk te kunnen waarderen, moet de kijker zuiver gefocust zijn op de kunst.

Een tweede uitgangspunt van de esthetische dispositie is dat het kunstwerk op het eerste gezicht vaak niet 'aantrekkelijk' is of hoeft te zijn. Kuipers (2006) zegt hierover "[the aesthetic disposition] implies a cerebral perspective on beauty and enjoyment: not the accessible pleasure of something that is attractive or pretty at first sight, but a more distanced enjoyment of things that have to 'grow on you'" (p. 371). Kuipers (2006) impliceert dat het volgens de esthetische dispositie tijd en moeite kost om de kunst te waarderen. Schoonheid ligt niet aan de oppervlakte. Integendeel;



het ligt dusdanig verborgen dat men het werk moet analyseren of interpreteren alvorens het mooi gevonden kan worden.

De twee uitgangspunten van de esthetische dispositie – afstand en analyse – geven aan dat dit esthetisch systeem niet aan iedereen is besteed. De esthetische dispositie wordt vaak gehanteerd door bijvoorbeeld galeriehouders, critici en curatoren (Bourdieu, 1994). Dergelijke experts genieten, zoals eerder gezegd, de autoriteit om de grenzen van het autonome kunstveld te bewaken (Shrum, 1991). Deze taak als *gatekeeper* oefenen zij veelal uit met behulp van de esthetische dispositie. Dit esthetisch systeem stelt hen in staat om afstand te nemen tot het kunstwerk, waardoor de persoonlijke mening naar de achtergrond verdwijnt en de mogelijke invloed van de context kan worden afgezwakt.

De esthetische dispositie vertaalt zich in de praktijk naar een (schijnbaar) objectieve waardering van formalistische kenmerken en de positie van het werk in het kunstveld (Shrum, 1991). Een film wordt bijvoorbeeld gewaardeerd omdat het liefde op een heel originele manier weergeeft, of omdat de verantwoordelijk regisseur nog niet eerder zo'n meesterstuk heeft laten zien. Dit esthetisch systeem komt daarom van pas in het autonome veld, waar kunst zoveel mogelijk wordt beoordeeld op basis van 'puur' artistieke kwaliteiten. Op basis van de esthetische dispositie kan men waardering opbrengen voor de "kunstkunst" van het autonome veld (Heilbron, 1993, p. 139).

#### - *Populaire esthetiek*

Een tweede esthetisch systeem is de populaire esthetiek (Bielby & Bielby, 2004). In tegenstelling tot de esthetische dispositie, is dit esthetisch systeem juist gebaseerd op een minimale afstand tussen kunstwerk en kijker. De emotionele *impact* van een werk is doorslaggevend voor de waardering die men ervoor kan opbrengen (Bielby & Bielby, 2004; Shrum, 1991). Empathie met de hoofdrolspeler van een toneelstuk is hier positief, omdat dit betekent dat het werk erin is geslaagd de kijkers mee te slepen in het verhaal.

In de tweede plaats gaat dit esthetisch systeem ook uit van de functie van het werk. Kersten en Bielby (2012) zeggen het volgende over de populaire esthetiek; "regarded as the 'naïve gaze,' this aesthetic recognizes continuity between everyday life and art, which implies function over form" (p. 185). De raakvlakken tussen het kunstwerk en het dagelijks leven vormen de belangrijkste maatstaf voor succes. Een kunstwerk wordt bijvoorbeeld gewaardeerd omdat het bepaalde herinneringen bij de kijker losmaakt, of omdat de weergegeven scène anderszins herkenbaar is.

De populaire esthetiek is gebaseerd op de emotionele uitwerking die kunst heeft op haar toeschouwers. Kennis en ervaring speelt daarbij geen rol. De populaire esthetiek is daarom een veel toegankelijker esthetisch systeem dan de esthetische dispositie. Bourdieu (1994) veronderstelde dat het grote publiek dit esthetisch systeem hanteert. Omdat het (schijnbaar) niet moeilijk of tijdrovend

is om een emotionele keuze te maken, komt de populaire esthetiek van pas bij het beoordelen van het omvangrijke commerciële aanbod. Het grote publiek kan op basis van dit esthetisch systeem waardering opbrengen voor de populaire cultuur.

#### 2.1.4 Inhoudelijke verschillen

In het voorgaande deel bleken de velden te verschillen op het gebied van publiek en relevant esthetische systeem. In principe zijn dit verschillen in spelregels die vooral de werking van het veld beïnvloeden. Dat wekt echter de indruk dat ook de inhoud van het autonome kunstveld verschilt van de grootschalige productie. Maar in hoeverre verschillen de producten daadwerkelijk?

In de eerste plaats verwacht men vaak complexiteit in de ‘hoge’ kunsten van het autonome veld. Een kunstzinnige film moet bijvoorbeeld geïnterpreteerd worden, als men de artistieke boodschap wilt ontcijferen (Baumann, 2001). Kunst ligt – conform de verwachtingen van de esthetische dispositie – niet aan de oppervlakte. Bovendien verwacht men van *high art* dat het werk vernieuwend is en grenzen verlegt (Doorman, 1997). Artistieke vernieuwing is de bestaansreden van het autonome subveld en dat zou zichtbaar moeten zijn in het uiteindelijke aanbod. Het autonome kunstveld wordt geacht complex en vernieuwend werk te presenteren.

Academici hebben in het verleden de autonome kunsten vaak afgezet tegen de commerciële cultuur, die eenvoudiger en toegankelijker zou zijn voor alle lagen van de bevolking. In de vorige eeuw meenden Horkheimer en Adorno (2007) dat commerciële cultuur gemakkelijk verteerbaar was. Zij stelden zelfs dat het geestdodend zou werken, omdat het commerciële veld volgens vaste formules produceert. Het werk komt dan in feite van de lopende band rollen. Op die manier zou niemand uit het stramien van massaproductie kunnen ontsnappen; arbeiders komen nu niet alleen tijdens het werk, maar ook tijdens ontspanningsmomenten met standaardisering in aanraking (Horkheimer & Adorno, 2007). Als de commerciële sector al cultuur voortbrengt, dan verschilt het substantieel van het autonome veld, omdat standaardisering en formules zorgen dat deze sector het grote publiek een eenvoudig aanbod voorschotelt.

De autonome kunst en commerciële cultuur contrasteren wat betreft inhoud, beoordeling en doelstellingen. Vooralsnog is het onderscheid echter alleen *in theorie* opgetekend. Het is de vraag in hoeverre de verschillen ook in de praktijk aan de orde zijn. In het volgende deel zal de het televisieveld meer gedetailleerd in kaart worden gebracht, zodat verwachtingen kunnen worden geformuleerd over de esthetische positie van het genre.

## 2.2 Televisieveld

### 2.2.1 Commerciële industrie

Als de televisie-industrie in één van de genoemde subvelden moet worden gepositioneerd, dan is het veld van grootschalige productie een logische keuze. Succesvolle producties van grote en kleine netwerken bereiken in de VS een miljoenenpubliek (zie Bibel, 2013). Vervolgens worden herhalingen van deze successeries in het buitenland wereldwijd uitgezonden (Adler, 2011). De afzetmarkt is groot, maar dat is niet (alleen) omdat de betreffende series toevallig door een omvangrijk publiek worden gewaardeerd. De grote afzetmarkt is noodzakelijk om de televisie-industrie te financieren.

Televisieseries zijn in de eerste plaats erg duur. *Game of Thrones* is recentelijk in het nieuws geweest met een recordbedrag van ongeveer 6 miljoen dollar per aflevering voor het eerste seizoen (zie Jurgensen, 2012). Decors, special effects en filmen op locatie drijven de kosten van deze serie voortdurend omhoog. Maar ook relatief eenvoudige series zoals *Grey's Anatomy* hebben een groot budget; televisieseries die door de grote netwerken in de VS worden uitgezonden kosten gemiddeld zo'n 3 miljoen dollar per aflevering (Carter, 2011). Een volledig seizoen van een dramaserie beslaat ongeveer twintig (zie bijvoorbeeld het afleveringenoverzicht van *Elementary Grey's Anatomy*, of *The Good Wife* op TV.com), waardoor de productie van dramaserieën al snel tientallen miljoenen kost.

Voor televisieproducenten is het geen probleem om miljoenen dollars neer te tellen voor de productie van een seizoen, ervan uitgaande dat zij deze kosten ook zullen terugverdienen. In de eerste plaats hopen netwerken kosten te terug te verdienen door de reclametijd te verkopen aan adverteerders (Fiske, 2003). Kabelnetwerken verdienen aan abonnees, maar ook deze zenders zijn gedeeltelijk afhankelijk van adverteerders die voor zogenaamde sluikreclame betalen. Naast deze directe inkomsten, kunnen de netwerken na verloop van tijd 'syndication rights' of het recht om herhalingen uit te zenden in binnen- en buitenland verkopen (Adler, 2011; Flint, 2013). Het is echter bijna onmogelijk om te voorspellen of er voldoende publiek is om de verschillende inkomsten te werven. De onvoorspelbaarheid van de voorkeuren van de consument is kenmerkend voor de creatieve industrie (Towse, 2010). Daardoor worden producenten geplaagd door financiële onzekerheid.

Producenten proberen de onzekerheid zoveel mogelijk te beperken. Jaarlijks worden talloze scripts geschreven voor mogelijke nieuwe series (Bielby & Bielby, 1994). Producenten maken daaruit een selectie die op hen veilig overkomt, bijvoorbeeld omdat de betrokken acteurs een goede reputatie genieten of omdat vergelijkbare series succesvol zijn geweest (Bielby & Bielby, 1994). Uiteindelijk wordt slechts een handvol goed genoeg geacht om een *pilot* aflevering te produceren (Bielby & Bielby, 1994). Deze *pilot* moet de producent de indruk geven dat er voldoende markt voor de serie is. Als de kijkcijfers positief zijn, wordt er groen licht gegeven om een volledig eerste seizoen te produceren. Maar dan nog is het lot van de serie onzeker; de televisiecriticus Brian Sullivan (2012)

van TheFutonCritic.com vond dat twee derde van de series uiteindelijk geen tweede seizoen krijgt. De selectieprocedure – hoe uitgebreid ook – is nauwelijks een garantie dat de geselecteerde programma's succesvol zijn (Sullivan, 2012).

De onzekerheid maakt dat er extra druk wordt gelegd op televisieseries die wel succesvol zijn. De paar series waarvan meer dan één seizoen wordt geproduceerd, moeten op grote schaal worden verkocht om überhaupt de productiekosten terug te verdienen. Vervolgens moeten de inkomsten ook de kosten van andere, 'geflopte' series dekken. De noodzaak van een groot publiek maakt dat televisiesector gekenmerkt kan worden als grootschalige productie.

### 2.2.2 Artistieke sector?

Televisieseries hebben commercieel succes wanneer deze een relatief groot publiek bereiken, zodat reclametijd, abonnementen en herhalingen met winst kunnen worden verkocht. Het belang van een groot publiek kan ten koste gaan van vernieuwing in sector. Bielby en Bielby (1994) ondervonden, zoals eerder gezegd, dat producenten vooral series kiezen die zijn gebaseerd op acteurs of formats die al eerder succesvol zijn gebleken (Bielby & Bielby, 1994). Vernieuwing is wel aanwezig, maar door de risico-aversie slechts in beperkte mate. Kennedy (2002) bevestigt deze trend; zijn onderzoek naar de programmering van nieuwe formats in de televisiesector, wees uit dat strategische imitatie de orde van de dag is wanneer nieuwe programma's worden ontwikkeld. Desondanks ondervond Kennedy (2002) ook dat differentiatie een meer rendabele strategie zou zijn. Programma's die juist onderscheidend zijn hebben een grotere kans op succes. Het feit dat producenten dit gegeven nog niet of nauwelijks hebben geïmplementeerd, benadrukt des te meer dat zij huiverig zijn om vernieuwende programma's uit te zenden. Vernieuwing is geen gangbare strategie in de televisie-industrie.

De noodzaak van een groot publiek maakt de televisiesector risicoschuw, waardoor de innovatie van het aanbod wordt beperkt. Het aanbod kent echter wel enige diversiteit, in de vorm van verschillende subgenres. Bij zogenaamde *serialized* dramaseries ligt de nadruk op ontwikkelingen die meerdere afleveringen of zelfs een heel seizoen overspannen. De afzonderlijke afleveringen staan in dit genre niet op zichzelf, maar zijn onderdeel van een meer complex verhaal waar kijkers wekelijks tijd aan moet besteden als zij er plezier aan willen beleven. Dit in tegenstelling tot *procedurals*, waarbij de afleveringen meer op zichzelf staan (Flint, 2013). In verschillende media worden *serialized* dramaseries besproken als meer riskant dan *procedurals*, omdat de *syndication rights* van *serialized* dramaseries minder goed verkocht worden (zie bijvoorbeeld Flint, 2013; Guthrie, 2010; Ryan, 2009). Hoewel er geen empirisch onderzoek beschikbaar is over het commercieel succes van *serialized* dramaseries, is wel zichtbaar dat de sector dit type dramaseries zelf benadert als een

financieel risicovol genre. Desondanks is dit genre goed vertegenwoordigd in het aanbod aan programma's dat in het najaar van 2014 van start gaat (Littleton, 2014). Financiële risico's bepalen wellicht niet *altijd* de programmering.

Televisieproducenten kiezen volgens de nieuwsbladen soms voor een riskante productie, maar dat neemt niet weg dat het programma alsnog wordt stopgezet wanneer de gok negatief uitpakt. Een groot publiek blijft financieel noodzakelijk. Het uiteindelijke aanbod aan winstgevende programma's wordt meestal opgevat als te gemakkelijk verteerbaar om kunst te kunnen zijn. Scardaville (2009) signaleert dat voor populaire formats het economische succes ten koste gaat van artistieke erkenning. Het grote publiek doet afbreuk aan de kunstzinnige reputatie van het product (Bourdieu, 1994). Dit verschil in economische en esthetische legitimiteit typeert het eenzijdige succes van soapseries, die over het algemeen winstgevend zijn en mede daardoor zelden tot als kunst worden gewaardeerd (Scardaville, 2009). De populariteit is voor de kunstwereld een teken dat het werk niet voldoende complex is om kunstzinnig te kunnen zijn. Of deze 'spelregel' stand houdt is echter maar de vraag, zoals in het volgende deel zal worden toegelicht.

### 2.2.3 Grensoverschrijding

Het dualisme in het kunstveld is het meest zichtbaar wanneer extremen tegenover elkaar worden afgezet. Het eerder onderscheid dat Bourdieu (1994) maakt tussen autonome en commerciële cultuur is slechts een schets van de realiteit. In werkelijkheid zijn de verschillen meer complex en dynamisch. Hesmondhalgh (2006) stelt dat "Bourdieu presents an overly polarized picture" (p. 222). De conventies van grootschalige productie, de invloed van multinationals en de creatieve productieprocessen in de culturele industrie zijn door Bourdieu onvoldoende in beeld gebracht (Hesmondhalgh, 2006). Mede daardoor ontstaat volgens Hesmondhalgh (2006) een vertekend beeld van de realiteit.

Hedendaagse "quality television" is illustratief voor de werkelijke complexiteit van grenzen tussen kunst en commercie (Hesmondhalgh, 2006, p. 222). Televisie is een massamedium, maar tegelijkertijd bereiken sommige grootschalige producties toch een relatief beperkte markt (Hesmondhalgh, 2006). Hesmondhalgh (2006) stelt dat met name kabelnetwerken een meer select publiek voor ogen hebben. Niet geheel toevallig produceren deze kabelnetwerken ook vaker *serialized* dramaseries die niet altijd een publiekstrekker zijn (Carter, 2010). De grenzen tussen kunst en commercie die Bourdieu (1994) identificeerde, kunnen wellicht overschreden worden door televisieseries van niveau.

In ieder geval is er meer esthetische mobiliteit dan het dualistische model veronderstelt. DiMaggio (1992) onderzocht hoe de disciplines dans, opera en theater begin 20<sup>e</sup> eeuw artistieke

status verworven. In de tweede helft van de 20<sup>e</sup> eeuw heeft het filmgenre aanzien gekregen als een mogelijke kunstvorm (Baumann, 2001). Hoe worden dergelijke grensoverschrijdingen mogelijk gemaakt? Het volgende deel brengt in kaart op welke manier televisieseries artistieke status *kunnen* verwerven.

## 2.3 Esthetische legitimering

### 2.3.1 Legitimering als sociaal proces

Wanneer een kunstwerk of kunstenaar langzaam maar zeker wordt opgenomen in het autonome kunstveld, dan is er sprake van esthetische legitimering. Johnson, Dowd en Ridgeway (2006) definiëren legitimering als een sociaal proces waarbij normen, waarden en overtuigingen worden gedeeld door alle actoren in een specifiek veld. In dat geval zijn de belangrijkste spelers van een veld het eens over wat wel en niet 'goede' producten zijn en waarom. Curatoren en critici zijn het er bijvoorbeeld over eens dat een specifiek werk voldoet aan gedeelde normen en gunnen het daarom een plekje in een museum of galerie. Het hypothetische kunstwerk is legitiem omdat (positieve) overeenstemming is bereikt over de artistieke waarde.

Er moeten echter kanttekeningen worden geplaatst bij dit principe. Ten eerste is overeenstemming over de criteria geen vaststaand feit (Baumann, 2007). Zoals eerder gezegd veranderen de regels van het spel voortdurend. Het politieke of economische landschap kan de doelstellingen beïnvloeden. Zo wordt in Nederland van culturele instellingen verwacht dat zij tenminste 17,5% van hun inkomsten zelf werven, wanneer zij subsidies aanvragen (Zijlstra, 2011). Dit dwingt het autonome kunstveld om ook aandacht aan fondsenwerving te besteden. Bovendien is het altijd van belang om te onthouden *wie* er spreekt van kunst. Legitimiteit veronderstelt een zekere mate van consensus, maar die consensus is voortdurend in beweging. Verschillende instanties delen de macht in het autonome kunstveld, waardoor de galerie die door een kunstcriticus wordt gecompimenteerd, misschien niet eens wordt opgemerkt door de selectiecommissie voor een internationale kunstbeurs. Legitimering dient altijd te worden gezien in relatie tot de spelers die er verantwoordelijk voor zijn (Baumann, 2007).

Ten tweede is legitimiteit geen kenmerk dat een specifiek product of genre al dan niet verworven heeft (Baumann, 2007). Legitimiteit kan in meer of mindere mate worden toegekend; zo kunnen met *Academy Awards* beloonde films op artistiek vlak hoog worden aangeslagen, maar heeft het publiek wellicht nog meer waardering voor films die (ook) een *Palme d'Or* hebben gewonnen op het filmfestival van Cannes. Het aanbod aan kunst kan niet worden opgedeeld in wel/niet legitiem; er zijn simpelweg veel meer gradaties daartussen (Baumann, 2007). Dit verklaart gedeeltelijk hoe legitimering van een kunstvorm mogelijk is in een door regels afgebakend kunstveld; het werk of

genre neemt als het ware steeds een klein stapje in de richting van autonome kunst, waardoor de autoriteiten de kans krijgen de aanpassingen van de (ongeschreven) regels te verantwoorden (Baumann, 2001). In dat opzicht is de term *gatekeeper* voor experts ook niet helemaal terecht; esthetische legitimering is een geleidelijk proces, niet het passeren van een grens met definitieve goedkeuring van de poortwachters (DiMaggio, 1992).

De dynamiek van het kunstveld maakt dat artistieke legitimiteit geen verworven titel is. De regels veranderen voortdurend doordat steeds andere spelers macht hebben. Esthetische legitimiteit kan altijd versterken of juist afzwakken. Dergelijke verschuivingen worden veelal esthetische mobiliteit genoemd. Baumann (2007) bracht op basis van onderzoek naar de filmsector in kaart welke factoren bijdragen aan esthetische opwaardering; *opportunity space*, institutionalisering van erkenning en het discours kunnen het proces verklaren. Als bepaalde televisieseries ondanks de commercie van de industrie als mogelijke kunstvorm worden beoordeeld, dan kan dit wellicht aan de hand van deze factoren worden verklaard. Daarom zullen achtereenvolgens de invloed van het discours, van de *opportunity space* en van de institutionalisering worden toegelicht.

### 2.3.2 Legitimerende ideologie

#### - 'Framing discourse'

De context waarin kunst wordt gepresenteerd, beïnvloedt de perceptie van het genre. Onderdeel van die context is de manier waarop men over een kunstvorm praat. In onderzoek naar esthetische opwaardering van onder andere film, opera, theater en jazz, wordt de invloed van het discours op de perceptie als een *framing process* aangeduid (Baumann, 2001; DiMaggio, 1992; Lee, 2008). In de eerste plaats geeft dit discours namelijk blijkt van de criteria waaraan een specifiek kunstwerk of een specifieke film moet voldoen. Deze criteria vertolken zodoende de *ideologie* waaraan de kunstvormen zijn onderworpen (Baumann, 2001).

Baumann (2001), DiMaggio (1992) en Lee (2008) ondervonden dat een 'intellectueel' discours esthetische legitimering vertolkt. Dit intellectuele discours vereist of idealiseert een specifieke vorm van kunst, namelijk kunst die analyse en interpretatie vereist met behulp van het intellect (Baumann, 2001). Deze ideologie past bij de esthetische dispositie (Bourdieu, 1994). Dit systeem pleit voor een afstandelijke waardering van kunst, waarbij formalistische kenmerken en de kunsthistorische achtergrond belangrijke criteria zijn. Kunst op deze manier beoordelen is niet aan iedereen besteed; daar is een intellectuele, esthetische dispositie voor nodig. Het is dan ook de artistieke elite die deze vorm van kunst benaderen in stand houdt (DiMaggio, 1992). Kunstkenner en andere experts verdedigen voortdurend de door hen gehanteerde esthetische dispositie als het enige *legitieme* esthetisch systeem (Bourdieu, 1985). Mede daardoor hebben de idealen of criteria die

passen bij de esthetische dispositie een esthetisch legitimerende invloed op het besproken genre.

De invulling van de esthetische dispositie kan enigszins verschillen per kunstvorm. In de televisiesector is het esthetisch systeem vooralsnog niet concreet ingevuld (Geraghty, 2003). In de aanverwante filmsector heeft Baumann (2001) echter wel een aantal “thought modes” gedefinieerd die de toepassing van het legitieme esthetisch systeem in de filmsector illustreren (p. 415). Deze *thought modes* of evaluatietechnieken zijn een belangrijk onderdeel van het discours. Ze vertolken niet *inhoudelijke* criteria, maar de context waarin deze criteria worden geplaatst. Acht evaluatietechnieken verklaren volgens Baumann (2001) de legitimering van film als kunstvorm. Deze evaluatietechnieken kunnen een indruk geven van hoe een legitimerend discours in de televisiesector eruit zou kunnen zien. Ten behoeve van dit onderzoek zullen ze daarom kort worden toegelicht.

In de eerste plaats noemt Baumann (2001) de aanwezigheid van een gemengd oordeel, waarin zowel positieve als negatieve punten aan de orde komen (Baumann, 2001). Op deze manier erkent de criticus dat het werk complexer is dan men op het eerste gezicht zou denken. Een tweede techniek is het noemen van de regisseur (Baumann, 2001). Dit illustreert legitimering, niet omdat de regisseur in kwestie wordt erkend, maar omdat volgens Becker (1974) de gewoonte een enkeling, of een paar personen, als het artistieke brein aan te wijzen kenmerkend is voor het kunstveld. De derde en vierde techniek betreffen het vergelijken van respectievelijk regisseurs en van films (Baumann, 2001). Een vergelijking illustreert in de eerste plaats dat er inderdaad sprake is van een afgebakend veld waarin kunstenaars concurreren. In de tweede plaats impliceert de vergelijking dat het werk niet wordt beoordeeld in relatie met de realiteit, maar in relatie met het resterende aanbod aan kunstzinnige films (Shrum, 1991). Een vijfde techniek, interpretatie, komt naar voren wanneer de criticus actief naar een diepere boodschap zoekt, daarbij indirect suggererend dat er meer is dan wat een eerste indruk onthult (Baumann, 2001). Vervolgens noemt Baumann (2001) *merit in failure* een zesde techniek, waarbij de criticus de pogingen van de regisseur waardeert, ondanks het ‘mislukken’ van het eindproduct. Hier keert 'kunst óm de kunst' heel duidelijk terug; de film is gemaakt om artistieke vooruitgang te boeken, en dat op zich wordt al gewaardeerd in het autonome veld. Een zevende punt is wanneer serieuze en commerciële kunst als tegengestelden worden behandeld (Baumann, 2001). Ten slotte is de achtste techniek dan ook het afkeuren van een film, omdat deze te gemakkelijk te verteren zou zijn (Baumann, 2001). Dit komt overeen met de stelling van Kuipers (2006) dat kunst niet 'aantrekkelijk' is op het eerste gezicht. Deze acht evaluatietechnieken illustreren een esthetische dispositie in de filmsector.

#### - *Discours in Televisiesector*

De legitimerende ideologie die Baumann (2001) met betrekking tot films in kaart bracht, is wellicht



ook aan de orde in het televisieveld. Caldwell (2005) betoogt namelijk dat de film “is rapidly approaching the aesthetic significance, cultural stature, and industrial condition of television” (p. 92). De twee sectoren zijn in toenemende mate vergelijkbaar, niet in het minst omdat vergelijkbare technische en culturele conventies de productie sturen (Caldwell, 2005). Daar staat tegenover dat in de televisie-industrie van oudsher een grotere rol is weggelegd voor melodrama. Als dramatiek wordt afgeschreven als illegitiem, dan zou geen enkel programma een esthetische evaluatie waardig zijn (Geraghty, 2003). Maar in hoeverre doet dramatiek afbreuk aan een legitiem discours?

Misschien kan de dramatiek van een serie juist voorkomen dat televisie oppervlakkig beoordeeld wordt. Johnson (2006) stelde dat hedendaagse televisieprogramma's gekenmerkt worden door een scala aan verhaallijnen die tegelijk afspelen. Bovendien moeten kijkers verhalen volgen die soms meerdere afleveringen of zelfs een heel seizoen overspannen. Dramatiek – mits goed gepresenteerd door schrijvers en acteurs – stimuleert kijkers om zich te blijven inleven in de verhaallijnen die elkaar continu aanvullen en opvolgen. Ervaren kijkers kunnen door de oppervlakte heen prikken, en aanwijzingen naar eerdere gebeurtenissen interpreteren. In dat opzicht draagt dramatiek juist bij aan een meer diepgaande evaluatie van televisieseries.

Dramatiek heeft ook een volwaardige plaats in het discours van professionele critici, die als experts in het televisieveld fungeren. Bielby, Moloney en Ngo (2005) toonden aan dat karakterontwikkeling, een belangrijk onderdeel in dramatiek, in bijna 30% van alle recensies wordt geëvalueerd. Ook het verantwoordelijke schrijfwerk wordt veel besproken, namelijk in 57% van de recensies (Bielby, Moloney & Ngo, 2005). Melodrama is wellicht een legitiem onderdeel van de esthetische dispositie die critici gewoontegetrouw aanwenden om een moderne cultuurvorm te bespreken. De manier waarop de dramatiek wordt besproken moet uitwijzen of dit criterium volgens een populaire esthetiek of volgens een esthetische dispositie wordt beoordeeld.

Esthetische legitimering kan worden gestimuleerd wanneer critici een discours hanteren dat getuigt van een esthetische dispositie, omdat dit esthetisch systeem legitimiteit geniet (Bourdieu, 1994). Dramatiek zou een plaats kunnen hebben in de esthetische dispositie wanneer deze voor de beoordeling van televisie wordt aangewend (Geraghty, 2003). Het is echter ook mogelijk dat een ander esthetisch systeem legitimiteit geniet in de televisiesector van de Verenigde Staten. De esthetische dispositie is namelijk niet in alle landen evenzeer geaccepteerd als de juiste manier om kunst te beoordelen. Van Venrooij en Schmutz (2010) toonden aan dat in de VS en in Nederland critici een meer gevarieerd esthetisch systeem hanteren bij de evaluatie van popmuziek. De esthetische dispositie geniet misschien *meer* legitimiteit dan de populaire esthetiek, maar dat wil niet zeggen dat dit systeem als enige en onder alle omstandigheden een legitimerende invloed heeft. Dit onderzoek zal uitwijzen of en op welke manier er sprake is van esthetische legitimering van televisie als kunstvorm. Eerst zal echter in kaart moeten worden gebracht hoe de andere factoren in

esthetische legitimering (de *opportunity space* en institutionalisering van erkenning) in het televisieveld zijn ontwikkeld.

### 2.3.3 Opportunity space

#### - *Filmsector*

De ideologie die ten grondslag ligt aan het esthetisch systeem kan volgens Baumann (2001) de opwaardering van film als kunstvorm verklaren. Baumann (2001) pleitte echter ook voor de rol van “a changing cultural opportunity space [and] the institutionalization of resources and practices” (p. 405). De *opportunity space* en de institutionalisering van het veld verklaarden de door hem gesignaleerde opwaardering van film als kunstvorm (Baumann, 2001). In dit deel zal de *opportunity space* worden besproken die volgens Baumann (2001) heeft bijgedragen aan de esthetische legitimering van film. De televisiesector zal in het volgende deel worden besproken.

Als eerste betekent een veranderde *opportunity space* dat ontwikkelingen in de sector en daarbuiten ruimte maken voor de constellatie van een autonoom kunstveld (Baumann, 2001). Dat wil zeggen dat er een markt – hoewel noodzakelijkerwijs in beperkte mate – ontstaat voor een autonome tak in bijvoorbeeld de filmsector. Een artistieke tegenhanger van het commerciële aanbod kan immers alleen tot stand komen wanneer spelers zich naar dit nieuwe veld begeven. Concreet betekent dit dat bijvoorbeeld een stijging in gemiddeld opleidingsniveau heeft bijgedragen aan de meer intellectuele receptie van film (Baumann, 2001). Hoger opgeleiden hebben over het algemeen meer ervaring met kunst (of pretenderen ervaring te hebben) en hanteren op basis van dit deze ervaring de esthetische dispositie. Zodoende kan een kunstvorm gelegitimeerd worden, wanneer er een publiek ontstaat dat dergelijke autonome kunst kan waarderen.

Niet alleen publieksbereik beïnvloedt de *opportunity space*; Kersten en Bielby (2012) betogen dat meer recentelijk commercialisering, globalisering en digitalisering het speelveld van filmproducenten hebben beïnvloed. Het speelveld is nu groter en de machtsverhoudingen zijn meer complex. Buitenlandse films werden in de VS eerder als ‘kunst’ benaderd dan producties van eigen bodem (Baumann, 2002). Dankzij globalisering is dit aanbod aan buitenlandse films beter beschikbaar en is de legitimering van film waarschijnlijk geaccelereerd. Zodoende kan een veranderde *opportunity space* de legitimering van een kunstvorm verklaren.

#### - *Televisiesector*

De televisiesector doorloopt wellicht een vergelijkbaar proces wat betreft *opportunity space* als de filmsector, omdat de sectoren een vergelijkbare positie bekleden in de creatieve industrie (Caldwell, 2005). Zoals gezegd wordt de televisiesector echter bovenal gekenmerkt door een kleine kans op

succes. De wensen van het publiek zijn extreem onvoorspelbaar. Gezien de regelmaat waarmee mislukkingen optreden, is de productie van televisieprogramma's alleen rendabel wanneer de inkomsten genoeg zijn om de kosten van succesvolle én geflopte series terug te verdienen. Daardoor is een groot publiek noodzakelijk. In eerste instantie lijkt daarom de totstandkoming van een *opportunity space* om een kleinschalig publiek artistieke televisieseries aan te bieden ondenkbaar.

Recentelijk hebben nichemarkten echter verandering gebracht in de noodzaak van een miljoenenpubliek (Bielby, Moloney & Ngo, 2005; Hesmondhalgh, 2006). Kabelnetwerken als HBO, Showtime, en AMC kunnen financieel rondkomen van een kleinere afzetmarkt, omdat zij niet alleen verdienen aan adverteerders (via sluipreclame), maar ook aan abonnees (Bielby, Moloney & Ngo, 2005). In feite zoeken deze kabelnetwerken bewust naar een kleinschalige afzetmarkt. HBO heeft bijvoorbeeld als doel om een specifiek, hoogopgeleid publiek te trekken en profileert zich daarom als een kwaliteitszender. Bielby, Moloney en Ngo (2005) zeggen hierover het volgende;

The disaggregation of the mass audience into its constituent elements and the search for underdeveloped ones alongside the rise of niche networks and specialized programming, have opened up opportunities for television series that in some instances may be considered outright innovative and in others at least engaging unexplored terrain.

Bielby, Moloney en Ngo, 2005, p. 13

De markt wordt in feite opgedeeld in kleine groepen kijkers voor kleinschaligere, meer specialistische producties. Bielby, Moloney en Ngo (2005) merken terecht op dat deze producties veelal innovatief en van hoge kwaliteit zijn. In de eerste plaats heeft dit te maken met het waarschijnlijk meer welvarende publiek dat geabonneerd is op betaalzenders; deze groep geniet meer ervaring met autonome kunst en kan daarom waarschijnlijk meer waardering opbrengen voor artistieke vernieuwing van het genre (Bourdieu, 1994). In de tweede plaats hoeven er voor meer specialistische programma's niet half zo veel kijkers te worden aangetrokken *per programma*, waardoor het netwerk beter op specifieke wensen kan inspelen - bijvoorbeeld de behoefte aan kwalitatief hoogwaardige televisieseries. Nichemarkten illustreren de opkomst van een *opportunity space* voor kleinschalige producties.

De opkomst van nichemarkten neemt niet weg dat in totaal nog altijd een miljoenenpubliek moet worden bereikt. De grote netwerken blijven afhankelijk van de publieksgrootte, en proberen dan ook jaarlijks een nieuwe successerie te ontwikkelen. Vervolgens worden de inkomsten van deze succesprogramma's regelmatig aangewend om kleinschaliger series te bekostigen (Adalian, 2011). Op deze manier is een kleinschalig aanbod noch voor de kabelnetwerken, noch voor de grote zenders financieel onmogelijk. Mogelijk is er ook in het televisieveld een afzetmarkt ontstaan voor artistieke

programma's.

De meest recente ontwikkeling die bijdraagt aan een *opportunity space* voor artistieke producties is Netflix' komst op de productiemarkt (Hill, 2013). De online streamingdienst bracht in 2013 het eerste seizoen van politiek thrillerserie *House of Cards* uit. Sindsdien heeft Netflix ook *Orange is the New Black* en een nieuw seizoen van *Arrested Development* uitgebracht (Hill, 2013). Netflix is een ongewone speler in het televisieveld, omdat de pilot van een nieuwe serie niet verantwoordelijk is voor het in de markt zetten van het programma; het eerste seizoen wordt volledig geproduceerd en 'uitgezonden', onafhankelijk van de eventuele vraag naar de serie. Ook dit is een teken dat producenten zich beetje bij beetje kunnen losmaken van de alleenheerschappij van kijkcijfers.

De voorwaarden van een goede *opportunity space* verschillen per discipline. In de filmsector is de ontwikkeling van een apart circuit van onafhankelijke films cruciaal geweest in de esthetische legitimering van het genre (Baumann, 2001). In de televisie-industrie kunnen juist economisch innovatieve verdienmodellen esthetische legitimering in gang zetten; Netflix en HBO blijven commerciële spelers, maar ze genieten ook op artistiek gebied hoog aanzien omdat ze minder afhankelijk zijn van een grote afzetmarkt.

Een derde ontwikkeling die volgens Baumann (2001) een rol speelt bij esthetische legitimering is de institutionalisering van erkenning. In het volgende deel zal daarom worden weergegeven hoe de institutionalisering van erkenning de opwaardering van film kan verklaren. Vervolgens kan in kaart worden gebracht in hoeverre een vergelijkbaar proces in de televisiesector aan de orde is.

#### 2.3.4 Institutionalisering

##### - *Institutionalisering van erkenning*

Naast de *opportunity space* speelt ook de institutionalisering van het veld een rol. Baumann (2001) concludeerde, ten eerste, dat bijvoorbeeld filmfestivals en -academies hadden bijgedragen aan de publieke erkenning van film als kunstvorm. De opkomst van dergelijke instituties maakt duidelijk dat symbolische erkenning en materiële verdiensten niet hetzelfde zijn (Crane, 1976). Er ontstaat immers een aparte institutie die deze erkenning reguleert, los van de afzetmarkt waar men financieel van afhankelijk is. Zodoende ontstaat wat Crane (1976) een "*semi-independent reward system*" noemt (p. 721). Een dualistische structuur in erkenning reflecteert de tweedeling in het kunstveld tussen autonomie en commercie (Heilbron, 1993).

In de televisie-industrie is een artistieke beloningsstructuur wellicht ontstaan door de opkomst van professionele, onafhankelijke critici. Lotz (2008) stelt dat de oprichting van de

Television Critics Association (TCA) in 1977 een nieuw tijdperk heeft ingeluid voor televisiecritici en de programma's die zij onder de loep nemen. De critici worden dankzij de TCA minder dan voorheen beïnvloed voor de commerciële belangen van producenten (Bielby, Moloney & Ngo, 2005; Lotz, 2008). Dit heeft de evaluatie van het aanbod meer onafhankelijkheid gegeven ten opzichte van producenten en consumenten, waardoor een semi-onafhankelijke beloningsstructuur ontstaat (Crane, 1976). Zodoende is een institutie ontstaan die artistieke erkenning los van de verdeling van materiële verdiensten reguleert.

De TCA institutionaliseerde in de VS een onafhankelijk beloningssysteem voor artistieke kwaliteiten (Lotz, 2008). Prijzen hebben daar ook een rol in gespeeld. De *Emmy Awards* en de *Golden Globes* signaleren bijvoorbeeld welke televisieprogramma's artistiek van goede kwaliteit zijn. Onderzoek van Street (2003) wees echter uit dat culturele prijzen zelden volledig los staan van het commerciële succes van potentiële winnaars. Het nomineren van succesvolle series die een groot publiek genieten, geeft de *award show* de noodzakelijke publiciteit om het evenement te financieren (Street, 2003). Kleinschalige producties die slechts onder een handvol kijkers bekend zijn, kunnen daarom niet (alleen) genomineerd worden voor bijvoorbeeld een *Emmy Award*. In dat opzicht dragen prijzen maar in beperkte mate bij aan een onafhankelijk beloningssysteem voor artistiek succes.

#### - *Academische institutionalisering*

Naast de institutionalisering van symbolische verdiensten, noemt Baumann (2001) ook connecties met de academische wereld een belangrijk onderdeel van esthetische legitimering van films als een kunstvorm. De opkomst van wetenschappelijke instituties, zoals bijvoorbeeld universitaire programma's en academische tijdschriften over films, in de tweede helft van de 20<sup>e</sup> eeuw getuigde dat het genre in kwestie een intellectuele studie verdient (Baumann, 2001). Universiteiten genieten autoriteit in de maatschappij, waardoor academische steun voor de benadering van een genre als kunstvorm, een belangrijke bijdrage kan doen aan de esthetische legitimering (Baumann, 2001).

Baumann (2001) stelt dat de academische aandacht voor de esthetiek van film mede verklaart hoe films tot kunstvorm zijn opgewaardeerd. Geragthy (2003) betoogt echter dat er op dit moment nog maar weinig academische aandacht is besteed aan de esthetische receptie van televisieseries. Hoewel inmiddels meer onderzoek is gedaan, is deze tak van de wetenschap vooralsnog minder ontwikkeld dan onderzoek naar films. Mede daardoor zijn in dit theoretisch kader verschillende verwachtingen over de televisiesector gebaseerd op het meer uitgebreide onderzoek naar films. Desondanks zijn de symbolische verdiensten van het veld gedeeltelijk geïnstitutionaliseerd door de opkomst van televisiecritici. In dat opzicht is er in ieder geval een begin gemaakt voor de institutionalisering van de sector.

### 2.3.5 Televisie als kunstvorm

Het kunstveld wordt volgens Bourdieu (1985) getypeerd door een tweedeling in grootschalige productie enerzijds en een kleinschalige, autonome productie anderzijds. Door financiële onzekerheid zijn televisieproducenten genoodzaakt een groot publiek na te streven, waardoor commercie de boventoon voert in de sector. De theorie van Baumann (2001) met betrekking tot esthetische legitimering kan inzicht bieden in processen die in de televisiesector een legitimerende werking *kunnen* hebben. Een *opportunity space* is niet ondenkbaar en bovendien is institutionalisering van artistieke erkenning mogelijk. Daaruit volgt de vraag of ook het discours waarmee televisie wordt besproken een legitimerende werking heeft.

Legitimering zoals hier beschreven is echter slechts één 'route' naar artistiek aanzien. Het discours, de *opportunity space* en de institutionalisering dragen bij aan de totstandkoming van een artistiek subveld (Baumann, 2001). De populaire cultuur kan op deze manier symbolisch de grens 'oversteken' naar het autonome kunstveld. Maar grenzen worden niet alleen overschreden; ze vervagen ook. Hesmondhalgh (2006) waarschuwde al dat veldtheorie van Bourdieu te zeer vereenvoudigd is. De realiteit is meer complex, waardoor de in theorie scherp afgetekende grenzen in werkelijkheid minder duidelijk zichtbaar zijn. Het volgende hoofdstuk zal deze grensvervaging in het televisieveld in kaart brengen, om zodoende verwachtingen te formuleren over het esthetisch systeem dat professionele en amateurcritici hanteren, wanneer zij online televisieprogramma's bespreken.

---

## 3. Online Evalueren

---

De veldtheorie van Bourdieu veronderstelt dat een traditionele rolverdeling de productie en receptie van cultuur reguleert; producenten, distributeurs en consumenten hebben ieder een eigen rol in de grootschalige en autonome productie. Het televisieveld wordt echter gekenmerkt door een rolverdeling die de status quo ter discussie stelt. In de eerste plaats zorgen de nieuwe media voor een veranderd speelveld. In de tweede plaats nemen kijkers een meer kritische en actieve rol op zich dan voorheen. Ten slotte hebben ook professionele critici in de commerciële televisie-industrie een andere functie dan gewoonlijk. Deze ontwikkelingen zullen achtereenvolgens in kaart worden gebracht, op basis waarvan ten slotte de vraag rest welk esthetisch systeem de professionele en amateurcritici hanteren bij de online evaluatie van televisie.

### 3.1 Nieuwe media

#### 3.1.1 Convergentie van media

Traditionele media – radio, televisie en gedrukte media – faciliteren van oudsher eenrichtingsverkeer. De spelers van dit veld zijn gewend een boodschap te formuleren en te verzenden naar een massapubliek, zonder dat zij feedback zullen ontvangen. Dat was ook maar zelden mogelijk; ingezonden brieven werden bijvoorbeeld in gedrukte media geplaatst, waardoor ze onderdeel bleven van de boodschap die de producent wenste te communiceren (Jenkins, 2006). Met de opkomst van het internet in de laatste decennia van de 20e eeuw is hier echter verandering in gekomen. Op het web kunnen televisiekijkers hun mening kwijt op de manier waar zijzelf voor kiezen. De trens dat het publiek televisie en internet gebruikt om programma's te waarderen, wordt *convergence culture* genoemd. Door de convergentie van oude en nieuwe media zijn de regels van het spel in verschillende opzichten veranderd.

In de eerste plaats heeft 'succes' een andere betekenis gekregen. Voorheen was vooral van belang dat de producent kon inspelen op de behoeftes van massa's consumenten tegelijk. Immers, conform de commerciële logica was de voornaamste spelregel voor de media, dat zij een zo groot mogelijk moesten veroveren (Croteau, Hoynes & Milan, 2012). De belangrijkste spelers in het veld waren zodoende de netwerken en producenten die de meeste kijkers voor zich wonnen. In dat opzicht was de jaarlijkse ranglijst van best bekeken programma's tegelijkertijd een weergave van machtsverhoudingen in het veld (Bibel, 2013). Harrington en Bielby (2005) ondervonden dat kijkcijfers ook werden behandeld als de directe weergave van het succes van een serie. De laatste decennia zijn de spelregels echter veranderd.

Kijkcijfers zijn niet langer de (enige) weerspiegeling van het succes. Consumenten switchen moeiteloos van oude media (televisie) naar nieuwe media (internet) om hun reacties kenbaar te maken. Positieve reacties op het web leveren niet direct geld op, maar stimuleren wel de naamsbekendheid van het betreffende programma en het verantwoordelijke netwerk. Op de lange termijn kan *buzz* leiden tot een groter publiek voor de zender in kwestie (Adalian, 2013). Op deze manier worden verschillende media tegelijk ingezet wanneer producenten hun publiek proberen te bereiken. *Convergence culture* duidt in de eerste plaats op deze convergentie van mediagebruik.

De *convergence culture* vergroot de mogelijkheden om het publiek van een televisieserie te behouden en vergroten. Desondanks is de convergentie voor producenten een serieuze uitdaging, juist omdat zij consumenten nu langs verschillende kanalen tegelijk moeten vermaken. Kijkers kunnen tijdens een zoektocht naar achtergrondinformatie over bijvoorbeeld *Suits* de serie *The Good Wife* tegenkomen, en vervolgens besluiten deze boven *Suits* te verkiezen. Jenkins (2004) stelde dat producenten vrezen dat hun afzetmarkt afbrokkelt of dusdanig versplintert over verschillende media dat zij de doelgroep steeds moeilijker kunnen bereiken.

Succes heeft een andere betekenis gekregen in een veranderd medialandschap. Kijkcijfers zijn niet langer bepalend voor de positie die een serie inneemt in het televisieveld. De meest succesvolle series scoren ook op het gebied van online *buzz*; positieve reacties op het internet die de serie en het netwerk naamsbekendheid geven. Mede daarom worden producenten nu geacht ook online interessante content aan te bieden. De nieuwe media veranderen de spelregels van het televisieveld. In de volgende delen zal worden toegelicht wat dit voor de verschillende partijen betekent.

### 3.1.2 Actieve kijkers

Interactieve media hebben consumenten meer mogelijkheden geboden om actief met de inhoud op verscheidene media om te gaan. De opkomst van massamedia werd gekenmerkt door paniek over de vermeende invloed die deze media zouden hebben op haar publiek (Croteau, Hoynes & Milan, 2012). Allerhande communicatiekanalen zouden een passieve consument bedienen en bewerken (Jenkins, 2004). Vandaag de dag hanteren academici vaak een tegengestelde opvatting, waarbij zij juist benadrukken dat kijkers actief zijn bij het verwerken van de talloze boodschappen die massamedia uitzenden (Hanrahan, 2013). De realiteit houdt waarschijnlijk midden tussen deze opvattingen.

Nieuwe media bieden consumenten in ieder geval de mogelijkheden om materiaal actief te verwerken; veel internetpagina's nodigen consumenten uit "to archive, annotate, appropriate and recirculate media content" (Jenkins, 2004, p. 33). Het publiek verwerkt materiaal in 'eigen' producties. Op die manier ontpoppen sommige consumenten zich bijvoorbeeld tot 'producent' van



filmtrailers (zie bijvoorbeeld Watercutter, 2013), schrijver van fanfictie (Jenkins, 2006) of amateurcriticus (Verboord, 2010). In de televisiesector faciliteren websites als TVfanatic.com, TV.com en het meer kritische TelevisionWithoutPity.com dergelijke activiteit door bezoekers uit te nodigen hun reactie achter te laten bij artikelen van de redactie. Zodoende treden kijkers op als producent van televisiekritieken. Dankzij de *convergence culture* is de consument nu ook producent van mediacontent en -kritieken.

De consument is dankzij het gebruik van nieuwe media voor de reproductie van materiaal ook meer betrokken bij het uiteindelijke product (Andrejevic, 2008). Andrejevic (2008) stelde dat de consument zich met het productieproces kan identificeren door het uiteindelijke product actief te evalueren. Sommige producenten integreren dergelijke betrokkenheid in de uiteindelijke afleveringen, door (subtiele) referenties toe te voegen naar *TelevisionWithoutPity* in zogenaamde 'shout-outs' (Andrejevic, 2008; Sella, 2002). Andere producenten reageren simpelweg op kritische opinie van het publiek door verhaallijnen bij te sturen (Sella, 2002). Dergelijke tweerichtingsverkeer vergroot het plezier in de serie voor de consument (Andrejevic, 2008). Op de lange termijn kan dit consumenten stimuleren om te blijven kijken, wanneer de inhoud van het programma hen anders zou doen afdwalen (Andrejevic, 2008).

De spelregels van het televisieveld zijn veranderd. Consumenten hebben nu de faciliteiten ter beschikking om actief betrokken te zijn bij de productie van televisieseries. Het publiek is niet langer primair consument; kijkers profileren zich op het internet ook als producent van kritieken en feedback. In deze rol verwachten zij dat producenten als hun publiek optreden. Maar in hoeverre verwachten de kijkers ook andere consumenten aan te spreken met de amateurkritieken?

### 3.1.3 *Communities* van consumenten

De convergentie van oude en nieuwe media maakt dat consumenten ook onderling in contact kunnen komen. Op het internet kunnen zij elkaar gemakkelijk vinden. Dat heeft hun positie als consument in economisch opzicht versterkt. Deze versterking signaleerde Towse (2010) al eerder in de filmindustrie. Vóór de komst van digitale media kon de consument de waarde van een film vooraf moeilijk schatten; alleen de ervaring zelf zou daar uitsluitsel over kunnen geven, waardoor film als een *experience good* werd gekenmerkt (Towse, 2010). Towse (2010) stelt dat films, maar ook bijvoorbeeld muziekalbums nu *search goods* zijn geworden, dankzij de vele informatie die online te vinden is. Bioscoopbezoekers kunnen bijvoorbeeld reacties achterlaten op IMDb.com en Metacritic.com. Doordat weer andere bezoekers deze reacties kunnen raadplegen verkleinen zij de kans op een teleurstellende avond. De consument kan daardoor een betere afweging maken. Een soortgelijk proces voltrekt zich in de televisiesector. Een enkele aflevering bekijken is wellicht

een investering die men gemakkelijker doet dan het kopen van bioscoopkaartjes, maar het *volgen* van een serie vraagt relatief veel tijd en aandacht van de kijker. Die investering wordt geïntensiveerd wanneer men ook actief participeert in discussies op websites als *TelevisionWithoutPity* (Andrejevic, 2008). In een *convergence culture* kan de consument deze keuze baseren op de aan- en afraders van andere kijkers.

Het contact met andere consumenten is niet alleen in economisch opzicht voordelig; de connectie met gelijkgestemden kan ook intrinsiek waardevol zijn voor de kijker. Kijkers die een soortgelijke smaak hebben wat betreft televisieseries kunnen een online *community* vormen, gebaseerd op gedeelde interesses (Jenkins, 2004; 2006). Jenkins (2004) stelt dat een oorspronkelijk tijdelijke en strategische connectie wordt gehandhaafd door de gedeelde interesse in een cultureel product. Op het internet delen kijkers bijvoorbeeld achtergrondinformatie, discussiëren zij over favoriete karakters en onderhouden ze verzamelingen foto's, citaten en trivia (zie TVfanatic.com). De gedeelde interesses monden uit in een soort kennisnetwerk over de betreffende serie (Jenkins, 2004).

Consumenten wisselen kennis uit op het internet. Deze uitwisseling benadrukt dat men geregeld meer uit televisieseries haalt dan er op het eerste gezicht te zien is. Deze nieuwe inzichten in de serie maken de *community* waardevol voor de consument. Koster (2010) benadrukt echter dat de virtuele *communities* in de meeste gevallen instrumenteel worden ingezet en zodoende maar weinig duurzame verbanden realiseren. Men ervaart geen diepgaande band met de consumenten van wie het oordeel enkel en alleen dient om het volledige aanbod aan series in te perken.

Desondanks toonde Andrejevic (2008) aan dat instrumentele motieven na verloop van tijd plaats kunnen maken voor een intrinsiek plezier in het deelnemen aan de *community*. Voor kijkers is het feit dat zij onderdeel uitmaken van een *knowledge communities* een reden om een televisieserie te (blijven) volgen (Andrejevic, 2008). In sommige gevallen waardeert men deze deelname uiteindelijk meer dan het volgen van de serie, waardoor de serie slechts nog een middel is om participatie te faciliteren (Andrejevic, 2008). In een *convergence culture* worden connecties gelegd tussen consumenten welke op zichzelf waardevol zijn voor de betrokkenen, ongeacht het feit dat ze misschien niet duurzaam zijn.

Convergerende media hebben veel voordelen voor de producenten en consumenten van televisieseries. De consument is meer betrokken, meer actief en heeft bovendien plezier in deze binding met de serie (Andrejevic, 2008). Desondanks is er ook een keerzijde van deze nieuwe mogelijkheden. Op het internet ontstaat een overvloed aan informatie (Macionis & Plummer, 2008). Het is mogelijk dat kijkers niet van de nieuw verworven vrijheid gebruik maken om het aanbod te ontdekken, omdat dit simpelweg teveel tijd en moeite kost. Consumenten lopen daardoor steeds het risico kostbare tijd te verspillen aan een programma dat uiteindelijk blijkt tegen te vallen. Om dat

risico te verkleinen, zoeken consumenten steeds naar een herkenbaar product waarvan zij vooraf beter kunnen inschatten of het aan de eisen voldoet. Onderzoek van Hanrahan (2013) naar muziekrecensies wees uit dat men online in toenemende mate zoekt naar bekende producten – of ten minste producten die op kijken. Pogingen om iets heel nieuws tegen te komen dat evengoed aan de eisen voldoet worden niet meer ondernomen. Daar zijn de media op voorbereid; op basis van algoritmes wordt het publiek een aanbod voorgeschoteld dat past bij eerder opgegeven voorkeuren (Hanrahan, 2013). In theorie heeft de consument meer mogelijkheden om een eigen keuze te maken; in de praktijk zijn de keuzes dusdanig talrijk dat de consument wellicht de mogelijkheden niet langer benut.

Professionele en amateurkritieken van televisieprogramma's worden misschien niet altijd gelezen wanneer het publiek nieuwe programma's zoekt, omdat bijvoorbeeld IMDb.com hen op basis van algoritmes al van suggesties voorziet. Dat neemt echter niet weg dat consumenten niet of nauwelijks tijd meer *hoeven* te besteden aan het vinden van een nieuw programma, dankzij de zichtbaarheid van aan- en afraders van andere kijkers. De convergentie van oude en nieuwe media brengt het televisiepubliek onderling in contact, waardoor zij uiteindelijk het plezier in de aanraders kunnen delen.

#### 3.1.4 Receptieve producent

Een derde, belangrijk gevolg van *convergence culture*, is dat de online reacties ook voor producenten zichtbaar zijn. Publieksonderzoek is van groot belang voor een industrie die door financiële onzekerheid wordt geteisterd (Bielby & Bielby, 1994). De producent kan de preferenties en reacties van kijkers nauwkeurig monitoren door fora en fan sites als focusgroepen te behandelen (Andrejevic, 2008; Jurgensen, 2013; NRC Handelsblad, 2013). Dergelijk marktonderzoek wordt geregeld gedaan in de praktijk (Sella, 2002). Enli (2009) en Jenkins (2006) stellen dat consumenten ook niet minder verwachten; producenten van massamedia worden geacht deel te nemen aan tweerichtingsverkeer. Zij kunnen én moeten in een *convergence culture* aandacht besteden aan de opinie van het publiek.

Het nauwe contact tussen producent en consument op nieuwe media zorgt ook dat tussenpersonen overbodig zijn (Jenkins, 2006). Desondanks proberen instanties zich als brug tussen beide partijen op te werpen. Het Amerikaanse onderzoeksbureau Nielsen presenteert nu als aanvulling op de gebruikelijke kijkcijfers een *Social Top 10* met meest besproken televisieseries op Twitter, naar eigen zeggen "to enable networks, advertisers and agencies to measure, understand and act on the Twitter activity surrounding TV" (SocialGuide.com, z.j., alinea 1). Enkele grote netwerken als ABC en CBS zijn vaste klant bij *SocialGuide*. Dergelijke onderzoeksbureaus zijn wellicht behulpzaam in de distributie van informatie naar de grote spelers in het veld. Dat neemt echter niet

weg dat reacties ook zonder tussenkomst van bemiddelaars zichtbaar zijn. Jenkins (2006) stelt dat consument en producent van massamedia noodgedwongen naar elkaar luisteren op het interactieve web. Instituties bepalen niet langer welke informatie verspreid wordt.

### 3.1.5 Erosie autoriteiten

De nieuwe media stellen de traditionele rol van de producent en consument ter discussie. Een vierde gevolg van de convergentie van mediagebruik, is dat de autoriteit van instituties erodeert. Erkenning is in het televisieveld geïnstitutionaliseerd door de TCA en prijzen zoals de *Emmy Awards* en de *Golden Globes*. Het internet biedt het grote publiek echter de mogelijkheid om de autoriteit van deze instituties openlijk te betwijfelen. Lotz (2008) stelt; “countless norms are in jeopardy of alteration as the rise in on-demand technology and digital video recorders (DVRs) threaten the hegemony of networks in organizing television exhibition” (p. 34). On-demand technologie en dvd-recorders hebben de kijker zeggenschap gegeven over de ‘uitzending’ van televisieseries. De kijker kan nu zelfstandig een selectie maken op basis van het omvangrijke aanbod programma’s op reguliere netwerken, betaalzenders en *on-demand services* als Netflix. In de tweede plaats zijn kijkers dankzij DVR’s niet meer gedwongen om te kiezen tussen concurrerende programma’s die tegelijkertijd worden uitgezonden. Instituties die voorheen het gezag hadden selecties te maken of aan te bevelen, zijn minder relevant. Nieuwe media kunnen instituties buitenspel plaatsen.

De *convergence culture* is verantwoordelijk voor een veranderde rolverdeling. In het voorgaande hoofdstuk is in kaart gebracht hoe de institutionalisering van erkenning en de totstandkoming van een *opportunity space* kunnen bijdragen aan de overschrijding van grenzen tussen grootschalige en autonome productie. In dit deel wordt duidelijk dat de rolverdeling in het veld door de convergentie van interactieve media en televisie vervaagt; consumenten zijn nu ook producent van media-inhoud, en de producent is noodgedwongen ontvanger van deze feedback. Ten slotte zullen de volgende delen in kaart brengen welk discours kijkers en professionele critici in een multimediale omgeving hanteren. Traditioneel hanteren experts een legitimerende, esthetische dispositie. Nu kijkers zich als amateurcritici kunnen ontpoppen, komt daar wellicht verandering in.

## 3.2 De rol van de kijker

### 3.2.1 Discours van het publiek

Geraghty stelde in 2003 dat de evaluatie van televisie nog onvoldoende in beeld was gebracht. De industrie heeft lange tijd de kijkcijfers en de waardering van het publiek als eenzelfde concept behandeld (Bielby & Harrington, 2005). Bielby en Harrington (2005) ondervonden dat kijkcijfers de

voorkeuren van het publiek vertegenwoordigen, wanneer netwerken overwegen een nieuwe format aan te kopen. Zolang kijkers een televisieserie volgen, waarderen zij het programma en worden nieuwe seizoenen geproduceerd. Als kijkcijfers dalen, dan wordt de productie al snel stopgezet. Het 'waarom' achter stijgende of dalende kijkcijfers wordt niet meegenomen in de beslissing (Harrington & Bielby, 2005). Harrington en Bielby (2005) concludeerden dat de voorkeuren van het publiek nauwelijks vertegenwoordigt zijn op televisie beurzen. Door de opkomst van nieuwe media in de televisiesector, is de feedback van kijkers echter veel beter zichtbaar dan een decennium geleden. Nu de waardering meer gedetailleerd zichtbaar is op het internet, is het voor producenten belangrijk om inzicht te verkrijgen in de opinie van het publiek. Zonder dergelijk inzicht is de macht al gauw vergeven aan een producent die wél naar het publiek luistert en op basis daarvan dalende kijkcijfers kan voorkomen.

Een jaar na het artikel van Geraghty publiceerden Bielby en Bielby (2004) onderzoek naar de evaluatie van soapseries. In dit onderzoek zijn ingezonden brieven van kijkers bestudeerd, in tijdschriften over *daytime* dramaseries. Het onderzoek wees uit dat kijkers hun oordeel kunnen baseren op "conventions, formulas, narrative structures, production process, and industry context" (p. 307). Deze kijkers beperken zich niet tot het verhaal dat zij voorgeschoteld krijgen, maar zoeken actief naar achtergrondinformatie over de industrie en de acteurs, schrijvers en producenten die daar onderdeel van uitmaken. Dit publiek kan bijvoorbeeld de invloed van commercie op de verhaallijn identificeren. Kijkers zien deze invloed gemakkelijk over het hoofd wanneer zij niet af en toe afstand nemen van het fictieve verhaal. In dat opzicht hanteren de respondenten in het onderzoek van Bielby en Bielby (2004) elementen van een esthetische dispositie.

Waar het onderzoek van Bielby en Bielby (2004) uiteindelijke kritieken in kaart brengt, heeft onderzoek van Andrejevic (2008) inzicht gegeven in de motivatie voor het schrijven van kritieken. Andrejevic (2008) deed onderzoek naar interactiviteit op *TelevisionWithoutPity.com*, en concludeerde op basis van interviews met bezoekers van de website, dat zij actief notities maken tijdens het kijken van afleveringen. Op basis van deze notities zochten de respondenten ijverig naar nieuwe inzichten in het betreffende programma (Andrejevic, 2008). De notities werden vervolgens gebruikt om kritische *recaps* of samenvattingen te schrijven (Andrejevic, 2008). Dit impliceert dat kijkers geoefend zijn in het opmerken van onregelmatigheden, diepere boodschappen en aanwijzingen over het verloop van de serie. De kritische *recaps* op *TelevisionWithoutPity* zouden onmogelijk tot stand kunnen komen zonder enige oefening met het analyseren van het materiaal. Het onderzoek van Andrejevic (2008) laat zien dat ook deze respondenten elementen van een esthetische dispositie hanteren in hun waardering van televisieprogramma's.

Niet alle kijkers hanteren echter een esthetische dispositie. Wood en Baughman (2012) toonden aan dat fans van *Glee* zich juist inleven in het verhaal op de televisie, wanneer zij op Twitter

in de huid van de karakters kruipen. Zij plaatsen niet voortdurend vraagtekens bij de authenticiteit van het programma, integendeel. Deze fans zijn in feite ‘aan het werk’ om het verhaal aan te vullen en te versterken (Wood & Baughman, 2012). Doordat kijkers zich actief inleven in het verhaal, tonen ze een grote emotionele betrokkenheid met het programma. De afstand tussen de consument en de serie is minimaal. De verwachting is daarom dat de kijkers die betrokken zijn in het onderzoek van Wood en Baughman (2012) meer emotionele criteria hanteren, zoals sympathieke karakters en herkenbare verhalen. De bevindingen van Wood en Baughman (2012) wijzen uit dat niet alleen elementen van de esthetische dispositie, maar ook elementen van de populaire esthetiek worden gehanteerd in de televisiesector.

Kijkers nemen verschillende houdingen aan ten aanzien van televisieseries; sommige kijkers halen voldoening uit het vinden van nieuwe inzichten (Andrejevic, 2008), terwijl anderen zich juist met plezier inleven in de karakters en volledig opgaan in het verhaal (Wood & Baughman, 2012). In termen van Bourdieu (1994; 1985) passen deze perspectieven respectievelijk bij een esthetische dispositie en een populaire esthetiek. Deze tweedeling in esthetische perspectieven is echter gebaseerd op onderzoek naar onder andere de literatuur- en beeldende kunstsector.

Liebes en Katz (1986) deden baanbrekend onderzoek naar de receptie van de populaire dramaserie *Dallas*. Zij ondervonden dat groepen van verschillende afkomst ook een verschillend standpunt ten opzichte van de serie innamen. In dit onderzoek formuleerden Liebes en Katz (1986) een onderscheid tussen een *critical* en *referential* benadering. In het eerste geval wordt het betreffende programma besproken als fictie, waarbij men meer afstand neemt van de personages en het verhaal. Kijker bespreken bijvoorbeeld de vertelstijl en acteerkwaliteiten (Liebes & Katz, 1986). In het tweede geval wordt de serie besproken alsof het echt gebeurt. Daarbij wordt het programma meer serieus genomen (Liebes & Katz, 1986). Kijkers die een *referential* benadering hanteren, leggen bijvoorbeeld verbanden met hun dagelijks leven en identificeren zich met karakters (Liebes & Katz, 1986). Holt (1997) stelt dat kijkers zich op deze manier kunnen onderscheiden van de massa, door de manier waarop zij de populaire cultuur consumeren.

Het bovenstaande impliceert dat mogelijk een tweedeling kan worden geïdentificeerd in het discours van (amateur)critici, wanneer zij televisieprogramma's bespreken. Het onderzoek van Liebes en Katz (1986) suggereert dat een eventueel patroon het gevolg is van verschillen in achtergrondkenmerken van individuele (amateur)critici. Het volgende deel zal deze discussie onder de loep nemen.

### 3.2.2 *Agency* en achtergrond van het publiek

Populaire cultuur kan men verschillend verwerken, maar dat wil niet direct zeggen dat het publiek

ook bewust kan kiezen voor de ene of de andere benadering. Kuipers (2006) is terecht van mening dat hedendaags onderzoek naar populaire cultuur (te) vaak pleit voor de *agency* van de consument. Verschillen in verwerking zijn misschien geen resultaat van een doelbewuste activiteit, maar van een onontkoombare opeenstapeling van verwachtingen; de *horizon of expectations* (Alexander, 2003). Deze *horizon of expectations* zag Alexander (2003) als het geheel aan verwachtingen die voortkomen uit de achtergrond van een individu, bijvoorbeeld wat betreft gender, leeftijd, klasse en etniciteit. Kuipers (2006) benadrukt vooral het belang van sociaaleconomische klasse. Dat komt overeen met de theorie van Bourdieu, dat vooral de welgestelden ervaring hebben met autonome kunst (en vice versa) (Bourdieu, 1992). Op basis van deze kennis en ervaring, wordt de verwerking van cultuur gedifferentieerd. Ang (1985) bevestigde in haar onderzoek naar de receptie van *Dallas* dat mensen met verschillende achtergronden een serie op verschillende manieren interpreteren. De achtergrond van het publiek beïnvloedt de receptie van televisie.

Desondanks ondervonden dat Bielby, Harrington & Bielby (1999) dat kijkers zich een serie heel bewust eigen maken door kennis op te bouwen en zorgvuldig te onderhouden. Op die manier realiseren zijzelf een meer volledige receptie van series die verwijzingen naar eerdere afleveringen of zelf seizoenen regelmatig inbouwen (Johnson, 2006). Bovendien zijn met name kijkers die op het internet participeren in discussies geneigd om ‘beter op te letten’; “‘TWoP has definitely made me pay closer attention to the shows I watch (i.e. script, direction, set decoration, etc.)’” (respondent van Andrejevic, 2008, p. 31). Kijkers die vroeger wellicht geneigd waren om zich te laten meeslepen door het verhaal, worden nu door interactieve websites gestimuleerd om hun oordeel te verantwoorden. Daardoor worden ze gedwongen om een kritische houding aan te nemen en in ieder geval denkbeeldig te ‘noteren’ waarom ze een aflevering al dan niet waarderen. Op deze manier kan men wellicht toch zichzelf de esthetische dispositie aanleren. De kijker kán de eigen receptie bijsturen.

Opvallend is dat de tweedeling in verwerking – onbewust tot stand gekomen of niet – een tegenstrijdige legitimering realiseert. Het genre is esthetisch gelegitimeerd voor de kijkers die over de juiste kennis en ervaring beschikken om een esthetische dispositie op het commerciële product toe te passen. Het genre wordt echter niet gelegitimeerd voor kijkers die televisieseries (nog) niet waarderen op basis van een in de kunstwereld geaccepteerd esthetisch systeem. Echter, steeds meer kijkers worden door websites als *TelevisionWithoutPity* uitgedaagd om onderdeel uit te maken van een publiek dat niet alleen de populaire esthetiek hanteert. In feite wordt het evaluatieproces gedemocratiseerd doordat ook amateurcritici een stem hebben (Roberge, 2010). Maar wanneer het internet de evaluatie van cultuurproducten democratiseert, welke rol heeft de criticus dan nog? Het volgende deel zal de rol van professionele critici in kaart brengen.

## 3.3 Televisiekritiek

### 3.3.1 De rol van een criticus

Professionele critici worden in de moderne tijd als 'kunstkenners' geacht over de benodigde expertise te beschikken om een oordeel te kunnen vellen over 'goede' en 'slechte' televisieseries (Shrum, 1991). Dat doen zij onafhankelijk van de producenten die de programma's maken. Shrum (1991) benadrukt deze onafhankelijkheid in een toelichting op de rol van critici; "critics began to take an independent evaluative role-comparing, opining, teaching, and recommending-in ways not necessarily to the liking of the performers" (p. 350). Het is belangrijk dat experts zo objectief mogelijk het autonome kunstveld bewaken. Volgens de veldtheorie van Bourdieu zijn critici immers het beste op de hoogte van de actuele spelregels van het autonome kunstveld (Bourdieu, 1994). Men verwacht van experts dat zij bekend zijn met de criteria waaraan kunst moet voldoen, en dat ze bovendien getraind zijn in het formuleren van een (schijnbaar) objectief oordeel.

Veel critici weerhouden zich echter van het formuleren van de concrete criteria die zij – waarschijnlijk onbewust – hanteren (Hanrahan, 2013). In onderzoek van Hanrahan (2013) vertelden muziekcritici dat zij hun recensie baseren op een esthetische *analyse* die zo min mogelijk het product is van hun persoonlijke voorkeur. Het eindoordeel is idealiter het logische resultaat van de analyse. In dat opzicht wordt de gewoonlijk subjectieve ervaring kunst 'verheven' tot een objectieve perceptie. De evaluatietechnieken die Baumann (2001) in filmkritieken identificeerde, zoals het opsomming van plus en minpunten in recensies en het vergelijken van films en regisseurs, passen binnen een dergelijk 'objectief' oordeel. Bielby, Moloney en Ngo (2005) stelden in onderzoek naar televisiekritieken dat critici vooral formele kenmerken zoals camerawerk of decor beoordelen. Schellekens (2006) stelde dat critici genoodzaakt zijn een objectief perspectief te hanteren, omdat het publiek zich daar beter in kan vinden dan in een meer subjectieve beschouwing. De blauwdruk van een professionele recensie is dan ook een (schijnbaar) objectief oordeel dat is gebaseerd op kenmerken waar draagvlak voor is onder het publiek.

Professionele critici vellen een schijnbaar objectief oordeel. Dat bevestigt de eerder genoemde veronderstelling dat professionele critici afstand houden van de kunstvormen die zij bespreken (Bourdieu, 1994). Immers, een populaire esthetiek, bestaande uit een meer emotionele en directe evaluatie, zou elk objectief oordeel ondermijnen. Critici hanteren een esthetische dispositie die naar verwachting door iedereen in het kunstveld wordt gedeeld, omdat het een legitieme smaak vertegenwoordigt. De autoriteit van een criticus en de legitimitéit van zijn of haar esthetisch systeem hangen nauw samen.

Een professioneel criticus ontleent autoriteit aan het esthetisch systeem dat hij of zij hanteert. Op basis van die autoriteit opent de professionele criticus de ogen van de kijkers voor de



esthetische kwaliteiten van bijvoorbeeld televisieseries, die zij anders niet als esthetisch zouden beoordelen (Bell, 2011; Bielby, Moloney & Ngo, 2005; Hanrahan, 2013). Bell (2011) stelde dat critici de blik van het publiek dusdanig sturen, dat men een meer esthetische ervaring beleeft, ook of zelfs *juist* wanneer het een voor hem of haar onbekende kunstvorm betreft. In dat opzicht kunnen critici worden opgevat als “tastemakers (Lynes 1949) and gatekeepers, structuring the experience of audiences and cultural consumers” (Shrum, 1991, p. 352). De televisiecriticus stuurt de consument naar de pareltjes van het kunstveld, die hij of zij anders niet gezien had. In dat opzicht is de expert niet alleen een poortwachter van het autonome kunstveld, maar ook een bemiddelaar tussen consument en producent (Shrum, 1991).

### 3.3.2 Knelpunten

Critici hebben een bevoordeelde positie in het kunstveld, omdat zij bemiddelen tussen aanbod en publiek. Er zijn echter ook knelpunten waar zij rekening mee moeten houden. In de eerste plaats zijn critici niet immuun voor de machtsstrijd waar ieder veld aan onderworpen is. Critici proberen daarom voortdurend hun positie zeker te stellen door tegelijkertijd een kunstvorm en de eigen expertise daarover te legitimeren (Roberge, 2010). De concurrentie onder critici is deels te wijten aan de bijna onmogelijk taak die op de schouders van een criticus rust (Roberge, 2010). Enerzijds moet de criticus overkomen als betrouwbaar en eerlijk in de evaluatie, anderzijds moet hij of zij werk beoordelen waarover het grote publiek het zelden eens is; “(...) the institution of criticism lacks the unity and strength that other institutions enjoy” (Roberge, 2010, p. 441). De definitie van kunst staat voortdurend ter discussie en dat is een aanhoudend obstakel voor de bemiddelaar. Het uiteindelijke oordeel moet daarom verantwoord worden met een kundige evaluatie. Desalniettemin is bemiddelen juist mogelijk dankzij onenigheid over de waarde van kunst onder het grote publiek. De criticus ontkomt niet aan discussies met collega's en dat zou hem of haar ook geen goed doen; het verzekert de criticus immers van bestaansrecht.

Vandaag de dag zijn echter niet alleen critici betrokken in discussies over de waarde van kunst. De rolverdeling in het kunstveld is aan verandering onderhevig. Allereerst hebben critici niet (meer) per definitie het laatste woord over de esthetische kwaliteit van televisieseries. Schellekens (2006) maakt een theoretisch onderscheid tussen de esthetische perceptie en het esthetische oordeel; alleen een ervaren criticus zou een *oordeel* kunnen vormen, op basis van (schijnbaar) logische argumenten. Een ‘doorsnee’ consument heeft wel een mening, maar is volgens Schellekens (2006) vervolgens niet in staat om deze mening ook te verantwoorden. Alleen de criticus kan zijn of haar eindoordeel staven met argumenten die draagvlak vinden onder het publiek. Hanrahan (2013) meent echter dat deze autoriteit aan erosie onderhevig is. Onderzoek van Andrijevic (2008) en Bielby

en Bielby (2004) heeft uitgewezen dat ook 'doorsnee' kijkers het werk analyseren alvorens zij een eindoordeel vellen. Ook zij noteren de plus- en minpunten wanneer ze het werk bekijken en bespreken acteer- en schrijfwerk in hun recensies (Andrejevic, 2008; Bielby & Bielby, 2004). Amateurcritici zijn wellicht de beste beoordelaars van televisie, niet (alleen) omdat zij het publiek vormen waar de producenten zo driftig naar op zoek zijn, maar vooral omdat zij de inzichten van professionals niet nodig hebben om de esthetische kwaliteiten van een televisieserie te evalueren.

In de tweede plaats ondervinden professionele critici consequenties van de *convergence culture*. Dankzij de miljoenen bezoekers van het web is het publiek van critici substantieel vergroot (Lotz, 2008). Tegelijkertijd concurreren de critici met amateurs die voorheen überhaupt geen publiek hadden. Critici moeten zich des te meer verantwoorden, nu zij competitie ervaren van onervaren, onbetaalde concurrenten die toegang hebben tot digitale media (Roberge, 2010). Roberge stelt het volgende;

*The critics of the New York Times, for instance, still enjoy the power and the legitimacy associated with their institution, but they nevertheless have lost part of the aura and the prestige connected to what was once an exclusive practice*

Roberge, 2010, p. 446

Critici zijn niet langer verheven boven het primaire publiek; 'doorsnee' kijkers kunnen nu eveneens hun (on)genoegen met de buitenwereld delen. Op die manier komen producent en consument gemakkelijker in contact dan voorheen (Jenkins, 2006). Wellicht komen de critici in de televisiewereld als bemiddelaars buitenspel te staan, omdat zij het podium nu delen met de primaire doelgroep van de producten onder beschouwing.

### 3.3.3 Nieuwe rolverdeling

Zowel Andrejevic (2008) als Roberge (2010) suggereren dat critici niet langer het prestige genieten dat hen enkele decennia geleden werd toegedicht. Kijkers maken zich eenzelfde kritische houding eigen en beschikken over de mogelijkheden om een even groot publiek te bedienen als de professionele critici. De professionals zijn echter nog altijd actief. Mogelijk ervaren zij nu een ander soort prestige.

Andrejevic (2008) stelde bijvoorbeeld dat professionele én amateurcritici van *TelevisionWithoutPity* vandaag de dag geregeld op een voetstuk worden geplaatst, omdat zij grappige of scherpzinnige opmerkingen over een aflevering kunnen verwerken in een serieuze recensie. Bezoekers van *TelevisionWithoutPity* waarderen sommige *recaps* zelfs in die mate dat zij

een show gaan kijken alleen maar om de artikelen te kunnen lezen (Andrejevic, 2008). Van professioneel recensent Donna Bowman verwacht kijkers dan ook dat zij anticipeert op “questions in the minds of thousands of readers (...) and, if she's on her game, get some laughs in the process” (Jurgensen, 2013, alinea 1). Van een professionele criticus verwacht men niet langer een helpende hand bij keuzes in het kunstaanbod. Op dat gebied zijn de meningen van andere kijkers immers bepalend (Towse, 2010). Maar wanneer de consument al lang gekozen heeft, dan komt de criticus alsnog in beeld als iemand die de ervaring van de serie tegelijkertijd uitdiept en af en toe op de hak neemt. Satire en ernst wisselen elkaar af (Andrejevic, 2008). In dat opzicht is de autoriteit van de criticus als *tastemaker* afgenomen en maakt het tegelijkertijd plaats voor een nieuw soort expertise; de kunde om een eigen interpretatie aan het stuk te geven.

Fiske (2003) stelde dat het belang van deze betekenisgeving inherent is aan de populaire cultuur. De grote netwerken produceren een televisieprogramma om reclametijd met winst te kunnen verkopen, maar de kijkers produceren tegelijkertijd een creatieve betekenis die henzelf plezier geeft bij het kijken van de serie (Fiske, 2003). Fiske suggereert;

*We need to extent the idea of an economy to include a cultural economy where the circulation is not one of money, but of meanings and pleasures. Here the audience, from being a commodity, now becomes a producer, a producer of meanings and pleasures.*

Fiske, 2003, p. 27

De economie betreft niet alleen transacties van goederen, diensten en de geldelijke prijzen die daarvoor worden betaald - het is tegelijkertijd ook een uitwisseling van betekenissen (Fiske, 2003). Op het moment dat een product of ervaring wordt aangeschaft, is er sprake van betekenisgeving (Fiske, 2003). In deze *culturele* economie is de consument veelal verantwoordelijk voor het betekenisgevingsproces, maar de criticus kan hier wellicht ook een rol in spelen. De criticus bemiddelt in dat opzicht niet de aanschaf, maar de ervaring van een kunstproduct. In een *convergence culture* wordt de criticus gedwongen zijn of haar relevantie te onderhouden; een sleutelrol innemen in deze culturele economie is wat dat betreft wellicht een uitkomst. De oorspronkelijke rolverdeling vervaagt en maakt plaats voor een nieuwe situatie.

### 3.3.4 Kritieken in de praktijk

Verschillende onderzoeken naar film- en televisiekritieken tonen aan hoe complex de situatie is. In een onderzoek naar filmkritieken concluderen Kersten en Bielby (2012) dat artistiek erkende film niet alleen op basis van een esthetische dispositie worden beoordeeld. Evenmin is de evaluatie van

populaire films gebonden aan een populaire esthetiek (Kersten & Bielby, 2012). Onderzoek van Bielby, Moloney en Ngo (2005), naar televisiekritieken in geprinte media tussen 1995 en 2000, getuigt dat eenzelfde vermenging van esthetische systemen aan de orde is in televisiekritieken. Het onderzoek wees uit dat in de laatste vijf jaar van het millennium, uiteenlopende criteria in frequentie sterk toenamen, waaronder “discussion of whether or not a show was mindless” en “a show’s emotional authenticity” (Bielby, Moloney & Ngo, 2005, p. 21). Deze criteria reflecteren de twee esthetisch systemen die in de veldtheorie van Bourdieu (1994) onverzoenbaar leken. Zo is de afkeuring van een televisieserie omdat deze hersenloos zou zijn vergelijkbaar met de veroordeling van eenvoudige films, welke Baumann (2001) identificeerde als onderdeel van een esthetische dispositie. In de tweede plaats is de emotionele authenticiteit van een serie juist in lijn met de populaire esthetiek, waarbij het van belang is dat de karakters ‘echt’ lijken en als zodanig sympathie oproepen. Beide esthetische systemen hebben een plaats in professionele kritieken.

Kersten en Bielby (2012) concluderen op basis van hun bevindingen dat critici hun discours zullen moeten aanpassen wanneer zij hun rol in het veranderde veld willen behouden. Televisiecritici lijken op dit gegeven in te spelen. In de eerste plaats hanteren zij zowel elementen uit de populaire esthetiek als de esthetische dispositie (Bielby, Moloney & Ngo, 2005). Daarnaast illustreert de trend richting een meer satirische evaluatie van televisieprogramma’s dat critici zich niet beperken tot de traditionele beoordeling die van hen verwacht wordt (Jurgensen, 2013; Andrejevic, 2008).

Televisiekritiek ondergaat voortdurend veranderingen. Het overwegend commerciële medium wordt in toenemende mate online besproken, tegelijkertijd door professionals en amateurcritici. Van oorsprong hanteren de twee partijen verschillende esthetische systemen, waardoor zij wellicht ook tot een ander oordeel komen – of op zijn minst hetzelfde product op verschillende manieren benaderen (Holt, 1997). Met de opkomst van nieuwe media kunnen kijkers zich echter tot critici ontpoppen; *Televisionwithoutpity* was bijvoorbeeld oorspronkelijk een fan site; nu worden de schrijvers van de website betaald voor hun werk (Jurgensen, 2013; NRC Handelsblad, 2013). Deze concurrentie heeft waarschijnlijk grensvervaging tot gevolg, waardoor de professionals zich wellicht niet meer als experts manifesteren, of waardoor de amateur niet meer te onderscheiden is van de vakman.

---

## 4. Onderzoekopzet

---

### 4.1 Onderzoeksvraag en deelvragen

De onderzoeksvraag is als volgt geformuleerd; op welke manier evalueren professionele en amateurcritici gezamenlijk dramaserieën in de online context van TVfanatic.com, en in hoeverre is daarbij sprake van een esthetisch legitimerend discours? Om deze vraag te kunnen beantwoorden, moet allereerst in kaart worden gebracht hoe het discours over het algemeen kan worden getypeerd;

- Welk discours hanteren professionele en amateurcritici, wanneer zij nieuwe afleveringen van dramaserieën online evalueren?

De criteria en evaluatietechnieken die men hanteert zijn de bouwstenen van dit discours. Het esthetisch systeem dat aan de basis van dit discours ligt, kan naar verwachting worden gedifferentieerd naar onderwerp van gesprek. De dramaserieën van dit onderzoek (*Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife*) zijn verschillend gepositioneerd in het televisieveld. De series vertegenwoordigen de verschillende subgenres binnen dramaserieën (*crime*, *medical* en *legal dramas*). Bovendien verschillen de series wat betreft looptijd; van *Elementary* is het eerste seizoen uitgezonden in 2012/2013, van *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* respectievelijk het negende en vierde seizoen. Op basis van dergelijke inhoudelijke verschillen worden ook verschillen in het discours verwacht. De tweede deelvraag is daarom gericht op het in kaart brengen van dergelijke verschillen;

- In hoeverre verschilt het discours van kijkers en critici tussen de dramaserieën?

In de tweede plaats kan op basis van het theoretisch kader de verwachting worden geformuleerd dat professionele critici een ander discours hanteren dan amateurcritici. De analyse van het kunstveld in het theoretisch kader wees uit dat professionele critici van oudsher een andere positie innemen dan de kijkers. Als *gatekeepers* en bemiddelaars van de autonome kunst, formuleren en bewaken professionele critici van oudsher de criteria waar autonome kunst aan moet voldoen (Crane, 1976). Zij hanteren naar verwachting een esthetische dispositie. Kijkers daarentegen zijn primair consument. De verwachting is dat zij het grootschalige aanbod evalueren op basis van een populaire esthetiek. Echter, verschillende onderzoeken hebben aangetoond dat de esthetische systemen niet langer strikt gescheiden zijn en door een specifieke partij gehanteerd (Verboord, 2010; Kersten &

Bielby, 2012). Bovendien kunnen kijkers zich als critici profileren op interactieve websites (Jenkins, 2004). Grenzen die de partijen en esthetische systemen afbakenen zijn vermoedelijk aan erosie onderhevig. De derde deelvraag is daarom gericht op de (vervaging van) grenzen tussen het discours van kijkers en critici;

- In hoeverre komt het discours van professionele en amateurcritici overeen?

Ten slotte zal dit onderzoek in kaart brengen in hoeverre het discours spreekt van esthetische legitimering. Televisieprogramma's, vooral de hier bestudeerde *primetime* dramaserie die worden uitgezonden door één van de grote netwerken, genieten vaak legitimiteit als winstgevende, populaire cultuur. De literatuurstudie heeft uitgewezen dat vooralsnog onduidelijk is of de televisiesector ook esthetisch gelegitimeerd wordt, op vergelijkbare wijze als de filmsector. De criteria en evaluatietechnieken die professionele en amateurcritici hanteren, kunnen bijdragen aan esthetische legitimering van het genre. Het antwoord op de laatste deelvraag vloeit daarom voort uit de resultaten die naar aanleiding van de eerste drie deelvragen in kaart zijn gebracht.

- In hoeverre is dit discours esthetisch legitimerend?

In het volgende deel zal worden besproken welke methodologie wordt gehanteerd om bovenstaande onderzoeksvragen te beantwoorden. Vervolgens zullen de onderzoekseenheden worden afgebakend. Een korte analyse van de betrokken dramaserie en de posities die deze innemen in het televisieveld zal worden gegeven in deel vier. Ten slotte volgt toelichting op de data-verzameling en data-analyse.

## 4.2 Methodologie

### 4.2.1 Explorerend onderzoek

Dit onderzoek beantwoordt een fundamenteel kennisprobleem. Vooralsnog heeft de wetenschap te weinig inzicht gegeven in online discussies met betrekking tot (de kwaliteit van) dramaserie. De esthetische beoordeling van commerciële cultuur wordt pas de laatste decennia door academici bestudeerd (Geraghty, 2003). Liebes en Katz (1986) en Ang (1985) deden in de jaren '80 baanbrekend onderzoek naar de receptie van televisie. Bielby en Bielby (2004) brachten meer recentelijk de evaluatie van *daytime* dramaserie in kaart. Dergelijke onderzoeken geven een goed beeld van de beoordeling van commerciële televisieprogramma's. Vooralsnog heeft echter alleen Andrejevic (2008) *online* discussies over televisieseries onderzocht.

Online discussies zijn meer dan ooit relevant voor de televisiesector. Jenkins (2006; 2004) stelde dat de convergentie van oude en nieuwe media een nieuw tijdperk inluidde voor de televisiesector (Jenkins, 2006, 2004). Het internet is volgens professionele critici een passend medium voor de beoordeling van televisieseries, onder andere omdat online critici het tempo van uitzenden beter kunnen bijhouden (Jurgensen, 2013; Zoller Seitz, 2013). Bovendien kunnen amateurcritici op het interactieve web een podium vinden. Om die redenen is het interessant om de lacune aan kennis over online evaluatie in te vullen. Het gebrek aan kennis over online evaluaties van televisieseries maakt dat dit onderzoek explorerend zal zijn. Daaruit volgt dat het onderzoek kwalitatief zal zijn, zoals in het volgende deel zal worden toegelicht.

#### 4.2.2 Kwalitatieve discoursanalyse

In dit onderzoek zullen de hoofd- en deelvragen worden beantwoord door middel van een kwalitatieve discoursanalyse. De keuze voor kwalitatief onderzoek is gebaseerd op het feit dat kwantitatief onderzoek minder valide zou zijn. In de eerste plaats is er onvoldoende onderzoek gedaan naar de online evaluatie van dramaserieën. Het is daardoor moeilijk om hypothesen te formuleren die de onderzoeksvraag volledig meetbaar maken. Kwalitatief onderzoek maakt het mogelijk om resultaten in kaart te brengen zonder vooraf hypothesen te formuleren hoe deze resultaten er mogelijk uitzien. Een kwalitatieve methode vergroot de validiteit van dit onderzoek.

Ten tweede zou kwantitatief onderzoek betekenen dat het evaluatieproces gereduceerd moet worden tot enkele meetbare indicatoren. Het esthetisch systeem wordt echter niet zichtbaar wanneer alleen specifieke woorden of woordcombinaties worden 'gemeten'. Critici formuleren niet letterlijk aan welke eisen een programma volgens hen moet voldoen. De criteria zijn vaak verborgen in de tekst, alleen te herkennen aan veronderstellingen waar critici hun oordeel op baseren. De aannames, argumenten en criteria die men hanteert, geven aan wat algemeen belangrijk wordt gevonden en wat niet. Het beoordelen van acteerwerk veronderstelt bijvoorbeeld impliciet dát acteerwerk relevant is. Dergelijke veronderstellingen kunnen met kwalitatief onderzoek goed in kaart worden gebracht.

In de derde plaats maakt kwalitatief onderzoek het mogelijk om aandacht te besteden aan criteria en technieken die met weinig woorden toch een prominente plek innemen, zoals in de inleiding of conclusie van een recensie. In die zin is het discours van de betrokken (amateur)critici geen *bron* van informatie, maar de informatie zelf (Tonkiss, 1998). De manier waarop men over kunst praat kan immers uitwijzen of de kunstvorm in kwestie als kunst wordt benaderd of niet. Door middel van een kwalitatieve discoursanalyse kan diepgaand inzicht worden verkregen in deze informatie.

### 4.2.3 Online discoursanalyse

Dit onderzoek betreft een explorerende, kwalitatieve studie van de evaluatie van dramaserieën. Specifiek is daarbij gekozen voor een analyse van het *online* discours, dat op het internet wordt gehanteerd door professionele en amateurcritici. Op interactieve websites gaan kijkers massaal in gesprek over de televisieseries die zij individueel volgen. Dankzij de toegankelijkheid van deze websites is het voor academici mogelijk om in kaart te brengen hoe kijkers 'spontaan' televisieseries bespreken, zonder tussenkomst van de onderzoeker.

Het online beschikbare secundaire materiaal verdient de voorkeur boven bijvoorbeeld enquêtes of interviews als onderzoeksmateriaal, omdat de verzameling van dit materiaal *unobtrusive* is. Van de betrokken (amateur)critici wordt tijd noch moeite gevraagd voor deelname aan het onderzoek. Daardoor wordt de data-verzameling ook niet gehinderd door bijvoorbeeld tijdgebrek van respondenten. Secundair materiaal voorkomt dat toevallige patronen ontstaan doordat bijvoorbeeld alleen personen met veel vrije tijd deelnemen aan het onderzoek.

De keuze voor online materiaal heeft echter ook beperkingen. De toegankelijkheid van het internet maakt dat een wildgroei aan reacties ontstaat. Zogenaamde 'trolls' zijn er actief op uit om ruzie te maken op het internet, door provocerende reacties achter te laten. Bovendien kan men onder een schuilnaam of simpelweg zonder account gemakkelijk vrijuit praten, waardoor de conversatie sterk verschilt van echte interactie. Het staat bezoekers echter vrij om elkaar aan te spreken op foutieve beweringen of overdreven reacties. Op die manier is er toch een vorm van sociale controle, hoewel anders dan in werkelijkheid. Daarom wordt het secundaire materiaal desondanks betrouwbaar genoeg geacht voor een kwalitatieve discoursanalyse. In het volgende deel zal worden toegelicht welk materiaal precies is verzameld.

## 4.3 Onderzoekseenheden

### 4.3.1 Waar?

De hoofd- en deelvragen zoals hierboven geformuleerd, betreffen de online evaluaties van dramaserieën. Deze onderzoeksvraag is nog onvoldoende specifiek om daadwerkelijk meetbaar te zijn. Daarom zal, ten eerste, worden gespecificeerd *waar* de online evaluaties zullen worden verzameld. Voor dit onderzoek zijn professionele en amateurkritieken verzameld die zijn geplaatst op TVfanatic.com. Deze website is gekozen omdat de pagina vergelijkbaar is met andere interactieve sites over televisie, zoals TV.com, AVclub.com, Vulture.com, zowel in de opzet (ruimte voor reacties) als wat betreft inhoud (recensies, spoilers, achtergrondinformatie over televisieseries). Deze



vergelijkbaarheid verbetert de representativiteit van dit onderzoek.

Desondanks is het goed om de achtergrond van de website kort weer te geven. De redactie van *TVfanatic* plaatst dagelijks nieuwsberichten, previews, reviews, video's en foto's met betrekking tot alle goedlopende comedy-, *reality*- en dramaseries in de VS. Naar eigen zeggen werkt het team 24/7 om de bezoekers op de hoogte te houden over televisieseries (*TVfanatic.com*, z.j.). *TVfanatic* was vermoedelijk oorspronkelijk een fanpagina voor *Grey's Anatomy*<sup>1</sup>. De eerste artikelen van de website, daterend uit 2006, hebben grotendeels betrekking op deze serie. Op dit moment is de website onderdeel van Mediavine Inc., een reclamebedrijf gespecialiseerd in "entertainment-themed websites" (*TVfanatic.com*, z.j., alinea 2). *Foodfanatic.com* en *Moviefanatic.com* zijn zusterbedrijven van de televisiewebsite.

#### 4.3.2 Wie?

Ter beantwoording van de onderzoeksvraag is het in de tweede plaats van belang om te specificeren *van wie* kritieken zullen worden verzameld. In de eerste plaats zijn professionele critici kijkers die in materiële zin verdienen aan hun opinie. Op basis van deze definitie zijn de recensies, geplaatst door redactieleden van *TVfanatic*, opgevat als professionele kritieken. De professionele recensies zijn typische *overnight reviews* die veelal binnen 24 uur na uitzending van een aflevering in de VS worden geplaatst. Recensies worden vergezeld van één of meerdere foto's en eventueel een promotievideo van de eerstvolgende aflevering. De recensent sluit af met het toekennen van een aantal sterren (maximaal vijf).

Amateurcritici zijn in de eerste plaats een consumenten. Zij delen hun mening op het internet, maar krijgen daar niet voor betaald. De reacties van bezoekers van de website zullen daarom worden opgevat als amateurkritieken. Deze reacties stromen direct na plaatsing van de recensie binnen. Bezoekers kunnen ook een aantal sterren toekennen aan de aflevering, waardoor de eindoordelen van kijker en criticus in één oogopslag kunnen worden vergeleken. Bezoekers kunnen een gebruikersaccount aanmaken voor het plaatsen van reacties, waardoor hun aantal berichten wordt geregistreerd. Er is echter ook een mogelijkheid om als 'gast' een reactie achter te laten bij een willekeurig artikel. Op deze manier kunnen ook nieuwe of sporadische bezoekers reacties achterlaten, waardoor de interactie vrijwel zonder beperkingen plaatsvindt.

#### 4.3.3 Wat?

---

<sup>1</sup>Enkele van de oudere artikelen (daterend uit 2009 en eerder) bevatten links naar artikelen op *greysanatomyinsider.com*. Bezoekers worden anno 2014 automatisch verwezen naar *tvfanatic.com* wanneer *greysanatomyinsider.com* wordt ingevoerd. Vermoedelijk was *Grey's Anatomy Insider* een voorloper van *TVfanatic*.

De professionele en amateurkritieken die voor dit onderzoek worden geanalyseerd, zullen betrekking hebben op afleveringen van *primetime* dramaseries. De keuze voor *primetime* series betekent dat met dit onderzoek een aanvulling gedaan op het onderzoek van Bielby en Bielby naar de evaluatie van *daytime* dramaseries (2004). In de tweede plaats is specifiek voor het dramagenre gekozen, omdat de series binnen dit genre vaak afleveringen uitzenden die veertig minuten duren. Comedyseries zijn veelal korter. Door de langere duur van dramaseries is voldoende ruimte om een scala aan elementen ten tonele te voeren, waardoor ook verscheidene criteria kunnen worden gevonden.

Daarnaast is binnen dit onderzoek gekozen voor beoordelingen van drie verschillende dramaseries. Door verschillende series te kiezen, wordt voorkomen dat de resultaten beïnvloed zijn door het format en de thematiek van een enkele serie. Zodoende wordt de representativiteit van de beoordelingen van deze series zoveel mogelijk gewaarborgd. Tegelijkertijd zou de betrouwbaarheid van de resultaten benadeeld worden wanneer een groot aantal series in dit onderzoek worden betrokken. In dat geval kan onvoldoende rekening worden gehouden met verschillen tussen de series en de invloed daarvan op de beoordeling. Voor een drietal series kunnen de resultaten nog per serie worden opgesplitst, waardoor eventuele invloed van verschillen tussen de series op de criteria in kaart kan worden gebracht. Zodoende is in het kader van de kwalitatieve inhoudsanalyse gekozen voor beoordeling van drie *primetime* dramaseries.

Een selectie van dramaseries is vervolgens gemaakt op basis van representativiteit en kijkcijfers. Het eerste criterium vereist een selectie van series die de diversiteit van het totale aanbod aan dramaseries vertegenwoordigen. Bovenal was het doel om series van verschillende subgenres, looptijden en netwerken in dit onderzoek te betrekken. Op deze manier zijn de series zoveel mogelijk een representatieve steekproef van de diversiteit van het televisieveld. Het tweede criterium van kijkcijfers had als doel om goedlopende series te betrekken. Zodoende is de maatschappelijke relevantie van het in kaart brengen van de criteria en evaluatietechnieken zoveel mogelijk gegarandeerd. Op basis van deze criteria zijn uiteindelijk professionele en amateurkritieken van *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* voor dit onderzoek geselecteerd.

Deze series voldoen aan de eerste eis omdat *Elementary* en *The Good Wife* worden uitgezonden door CBS (onderdeel van de CBS corporation) en *Grey's Anatomy* door ABC (onderdeel van de Walt Disney Company). Bovendien vertegenwoordigen de series drie verschillende, populaire subgenres; *crime drama*, *medical drama* en *legal drama*. De series voldoen ook aan het tweede criterium; *The Good Wife* scoort met de 29<sup>e</sup> positie in de top 100 best bekeken series van 2012-2013 het 'laagst' wat betreft kijkcijfers (Bibel, 2013). Hoewel voor CBS de kijkcijfers relatief laag zijn, zijn ze voor dit onderzoek voldoende met meer dan van 10 miljoen kijkers in 2012-2013 (Bibel, 2013). Op basis van het voorgaande worden beoordelingen van *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife*

representatief geacht voor online evaluaties van dramaseries.

Bielby en Bielby (2004) stelden dat onderzoek naar de esthetische evaluatie van populaire cultuur ook een inhoudsanalyse van het product zelf zou moeten opnemen. Idealiter zouden de genoemde dramaseries daarom onder de loep worden genomen alvorens de criteria waaraan zij moeten voldoen worden bestudeerd. Binnen de grenzen van deze studie is een dergelijk vooronderzoek echter niet haalbaar. Desondanks zal door middel van bureauonderzoek de thematiek en het verloop van de verschillende series worden toegelicht in het volgende deel, evenals de materiële en symbolische erkenning die ze hebben verworven. Vervolgens zullen data-verzameling en -analyse gedetailleerd worden uitgelegd.

## 4.4 Case Studies

### 4.4.1 Elementary

*Elementary* is in 2012 gestart als een bewerking van Sir Arthur Conan Doyle's *Sherlock Holmes*. Het is een moderne adaptatie die zich afspeelt in New York. Jonny Lee Miller vertolkt Sherlock Holmes, Lucy Liu speelt Joan Watson. De serie is een *crime* drama, waarbij afleveringen in het teken staan van het oplossen van een misdaad. De karakterontwikkeling van de Holmes en Watson, de onderlinge interactie de twee, en uiteindelijk de inmenging van aartsvijand Moriarty (bekend van de Holmes canon) vormen de rode draden die de afleveringen aan elkaar weven. De serie blijft wel een *procedural*, wat betekent dat de nadruk ligt op de verhalen die zich in afzonderlijke afleveringen voltrekken, vaak het oplossen van een misdaad (Turchiano, 2012). Series binnen dit genre zijn volgens de media vaak commercieel gezien een succes (zie Adler, 2011).

Holmes wordt in de serie niet ongebruikelijk gepresenteerd als een uitzonderlijk scherpzinnige man die in zijn gemoderniseerde rol als adviseur bij de NYPD misdadigers opspoot. Watsons achtergrond wijkt meer af van het oorspronkelijke verhaal; zij (!) wordt geïntroduceerd als Holmes' 'sober companion', in welke functie zij Holmes fulltime van drugs en alcohol moet weerhouden nadat verdovende middelen zijn ondergang betekenden als detective in Londen. CBS noemt Holmes en Watson "a crime-solving duo that cracks the NYPD's most impossible cases" (CBS, z.j., alinea 1). Gedurende het eerste seizoen ontwikkelt het tweetal zich tot een gedroomd team.

*Elementary* is niet de eerste verfilming van de avonturen van Sherlock Holmes. BBC startte in 2010 *Sherlock*, een televisieserie die bestaat uit drie afleveringen per jaar. Tegelijkertijd heeft Warner Bros. twee films geproduceerd (*Sherlock Holmes* en *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*) en staat een derde op de planning (Saunders, 2013). CBS is niet de eerste die de verhalen van *Sherlock Holmes* bewerkt voor het hedendaagse publiek. Vergelijkingen met eerdere adaptaties zijn dan ook onvermijdelijk (zie bijvoorbeeld Handlen, 2012).

#### 4.4.2 Grey's Anatomy

*Grey's Anatomy* was in 2005 de eerste successerie van producente Shonda Rhimes. Titelpersonage Meredith Grey wordt vertolkt door Ellen Pompeo, die in het eerste seizoen samen met vier andere acteurs het voetlicht deelt. De vijf gaan van start als stagiairs in het *Seattle Grace Hospital*, onder begeleiding van een aantal artsen. Deze 'ensemble cast' is anno 2014 uitgegroeid tot vier nieuwe stagiairs en elf artsen (van wie drie oorspronkelijk stagiairs). De medewerkers van het ziekenhuis worden in *Grey's Anatomy* geconfronteerd met "life-or-death consequences on a daily-basis" (ABC, z.j.). Afzonderlijke afleveringen draaien veelal om twee verhaallijnen; enerzijds de medische kwesties, anderzijds de laatste ontwikkelingen in het leven van de personages. In dat opzicht is *Grey's Anatomy* een *serialized drama*; de belangrijkste verhaallijnen doorkruisen hele seizoenen, in tegenstelling tot een *procedural* als *Elementary* (Ryan, 2009)

In 2012-2013 werd het negende seizoen van de succesvolle serie uitgezonden. Gezien de inmiddels vrij lange looptijd van de serie en het grote aantal castleden dat regelmatig optreedt is het plot onvermijdelijk complex. Seizoen negen gaat van start met de nasleep van een vliegtuigongeluk dat aan het einde van seizoen acht twee personages het leven kostte. Het ziekenhuis raakt door onenigheid met de verzekering en een rechtszaak over de schadevergoeding uiteindelijk in financiële problemen. Daarnaast wordt in dit seizoen een nieuwe groep stagiairs geïntroduceerd, mogelijk met het oog op de toekomst van de serie.

*Grey's Anatomy* was in de beginjaren dusdanig succesvol dat in 2007 de spin-off *Private Practice* van start ging, met in de hoofdrol Kate Walsh als Addison Montgomery, de ex-vrouw van één van de *Seattle Grace Hospital* artsen. In 2013 is de serie geëindigd wegens teruglopende kijkcijfers (Huffingtonpost, 2012). Een tweede medische serie van uitvoerend producente Shonda Rhimes, *Off the Map*, werd na een seizoen geannuleerd in 2011. In 2012 is de laatste succesvolle serie van Rhimes van start gegaan; de politieke dramaserie *Scandal*.

#### 4.4.3 The Good Wife

*The Good Wife* (2009) is geïnspireerd op het schandaal omtrent voormalig gouverneur van New York Eliot Spitzer (Rosenblum, 2009). Hij nam in 2008 ontslag naar aanleiding van de onthullingen over zijn regelmatige bezoeken aan prostituees. Zijn schijnbaar stoïcijnse vrouw stond naast hem tijdens zijn speech; een beeld dat de makers van *The Good Wife* tot nadenken aanzette (Rosenblum, 2009). Producente Michelle King was benieuwd wat er zich achter de schermen afspeelde (Rosenblum, 2009). De producente en haar collega's portretteren Alicia Florrick als 'de vrouw van' een corrupte en vreemdgaande officier van Justitie Peter Florrick. Als hij in de gevangenis belandt, moet Alicia weer

als advocate aan de slag om de huur en de zorg voor haar kinderen te kunnen betalen. De afleveringen zijn gebaseerd op de rechtszaken waar Alicia en haar collega's als advocaten bij betrokken zijn. *The Good Wife* is echter evenals *Grey's Anatomy* een *serialized* drama; de nadruk ligt op de ontwikkelingen in het leven van Alicia Florrick als advocate, moeder en 'vrouw van'.

Gedurende de eerste vier jaar dat de serie werd uitgezonden, zijn uiteenlopende consequenties van het schandaal op Alicia's privéleven in beeld gebracht. Het verhaal toont ook Alicia's zakelijke leven wanneer ze na dertien jaar huisvrouw te zijn geweest, onderaan de ladder moet beginnen als een *junior associate* bij advocatenkantoor Lockhart & Gardner. In seizoen vier probeert een concurrerend advocatenkantoor aan te sturen op een faillissement van Lockhart & Gardner. Daarnaast doet Peter Florrick mee aan de verkiezingen voor gouverneur, en stelt Alicia's collega Cary Agos voor dat ze samen een nieuwe advocatenkantoor starten.

Critici hadden hooggespannen verwachtingen van de première van *The Good Wife* in 2009, niet in het minst omdat Emmy-winnares Julianna Margulies Alicia vertolkt en Chris Noth (bekend van *Sex and the City*) Peter Florrick. Vooraanstaand criticus Alan Sepinwall noemde de serie in 2011 een 'showcase' voor haar talent (Sepinwall, 2009, alinea 11). De serie heeft in de loop der tijd ook andere grote namen aan de cast kunnen toevoegen; zo spelen bijvoorbeeld Michael J. Fox (bekend van o.a. *Back to the Future*) en Matthew Perry (bekend van *Friends*) een gastrol. De serie heeft inmiddels meerdere *Emmy Awards* in ontvangst mogen nemen dankzij de kwaliteiten van haar acteurs.

#### 4.4.4 Posities dramaserieën in het televisieveld

*Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* genieten in artistiek opzicht verschillende status. Erkenning is ongelijk verdeeld over het volledige aanbod aan televisieprogramma's. Traditioneel zijn professionele critici verantwoordelijk voor deze verdeling. De artistieke status van de series kan daarom vergeleken worden met behulp van de gemiddelde oordelen van professionele critici, zoals te vinden op Metacritic.com. Hier blijken vooral *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* wat betreft kritische receptie uiteen te lopen, met respectievelijk een 6,2 en 7,6 gemiddeld (zie Metacritic.com). *Elementary* is tussen deze twee uitersten gepositioneerd, met gemiddeld een 7,3 van professionele critici (zie Metacritic.com). *Metacritic* geeft geen uitsluitsel over de artistieke status van dramaserieën, maar de gegeven cijfers zijn wel een indicatie van de positie die deze series vermoedelijk innemen in het televisieveld.

Een tweede indicator van statusverschillen is de mate waarin de media aandacht aan de serie besteden. De media bespreken vaak cultuurvormen die zij artistiek en cultureel gezien de moeite waard achten. Het feit dat *The Good Wife* besproken wordt in artikelen van *Wall Street Journal* en *New York Magazine* (zie bijvoorbeeld Fallik, 2014, Robinson, 2014) zegt iets over de artistieke status

van deze serie. Andrejevic (2008) ondervond echter dat op bijvoorbeeld *TelevisionWithoutPity* ook series worden besproken die juist laag aangeslagen worden (Andrejevic, 2008). Deze aandacht blijft echter beperkt tot spraakmakende (reality) series zoals *Here Comes Honey Boo Boo*. Het minder opmerkelijke *Grey's Anatomy* wordt noch in *The Wall Street Journal*, noch in *New York Magazine* besproken. *Elementary* wordt evenmin structureel besproken. De media lijken op het eerste gezicht meer aandacht te hebben voor *The Good Wife* dan voor *Grey's Anatomy* en *Elementary*.

De financieel cruciale kijkcijfers lopen meer opvallend uiteen, hoewel in beperkte mate dankzij de criteria op basis waarvan de series zijn geselecteerd. In het seizoen 2012-2013 bekleedden *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* respectievelijk de 15e, 28 en 29e positie in de lijst met best bekeken televisieseries van 2012/2013 in de VS (Bibel, 2013). *Elementary* scoort daarmee relatief hoog, maar geen van de series is een uitzonderlijk commercieel succes. Wel zijn er jaarlijks geruchten dat *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* worden geannuleerd vanwege kijkcijfers die ten opzichte van andere series van ABC en CBS niet rooskleurig zijn (Kaplan, 2014). Tot nu toe zijn deze geruchten geen waarheid geworden; CBS maakte in maart 2014 bekend dat *The Good Wife* en *Elementary* hernieuwd zijn voor een volgend seizoen in 2014/2015 (Richenthal, 2014a). ABC heeft in mei bekend gemaakt dat ook *Grey's Anatomy* in 2014-2015 een volgend seizoen krijgt (Richenthal, 2014b).

## 4.5 Data-verzameling

### 4.5.1 Selectie & steekproef professionele kritieken

Van de betrokken dramaserieën zal het meest recentelijk volledig afgeronde seizoen, uitgezonden in 2012-2013, in dit onderzoek worden meegenomen om zodoende de relevantie van dit onderzoek te waarborgen. Voor *Elementary* is dit het eerste seizoen, voor *Grey's Anatomy* betreft het seizoen negen, en van *The Good Wife* seizoen vier. Door de meest actuele stand van zaken in kaart te brengen, zal zowel de wetenschap als de industrie zoveel mogelijk kunnen profiteren van de uitkomsten. In de tweede plaats is de representativiteit van dit onderzoek gebaat bij de keuze voor alle afleveringen van een seizoen. De thematiek van het verhaal verschuift per aflevering; doel is om dergelijke toevallige invloeden op de resultaten zoveel mogelijk te corrigeren, door meerdere afleveringen te betrekken in dit onderzoek.

Voor dit onderzoek is steeds een professionele recensie en een reactie van een bezoeker verzameld, per aflevering van de afleveringen die in 2012-2013 zijn uitgezonden. In totaal zijn 67 professionele recensies verzameld. Dit is één recensie minder dan verwacht, omdat van aflevering 19 van *Elementary* geen recensie was geschreven. De professionele kritieken zijn geschreven door van zeven redacteurs van TVfanatic.com. Bijna driekwart van deze recensies is afkomstig van een drietal

redacteuren; Kate Brooks (*Elementary*), Courtney Morrison (*Grey's Anatomy*) en Carla Day (*The Good Wife*) schreven gezamenlijk 49 recensies. Deze critici zijn de 'vaste' commentatoren van de genoemde series. Zij schrijven wekelijks een recensie, slechts een enkele keer afgewisseld door één van de andere redacteuren. De loyaliteit aan het onderwerp van kritiek is typerend voor de televisie-industrie, juist omdat men moet investeren in een serie om deze esthetisch te kunnen beoordelen (Bielby & Bielby, 2004). Bovendien is een afzonderlijke aflevering altijd onderdeel van een groter geheel, waar de recensent dan ook oog voor dient te hebben (Jurgensen, 2013).

Waarschijnlijk zijn de evaluaties van zeven recensenten niet representatief voor alle professionele critici die zich op het internet over televisieprogramma's uitlaten. Er was echter geen mogelijkheid om binnen de beperkingen van dit onderzoek de interne validiteit te vergroten om twee redenen. Ten eerste is het verzamelen van recensies van verschillende websites (en dus verschillende auteurs) geen optie, omdat de opzet van een recensie zeer sterk verschilt per medium (Zoller Seitz, 2013). Zo zijn er meer samenvattende *recaps*, *overnight reviews* waarin men de aflevering direct na uitzending beoordeeld, recensies van een heel seizoen, en kritische analyses die voor *TelevisionWithoutPity* typerend zijn (Andrejevic, 2008). Door deze verscheidenheid aan vorm en inhoud kunnen resultaten worden vertekend. Ten tweede is het niet mogelijk om meer recensenten van *TVfanatic* bij dit onderzoek te betrekken, omdat zij veelal hun 'eigen' series bespreken. Het zou in dat geval noodzakelijk zijn (veel) meer programma's in dit onderzoek te betrekken, wat zoals gezegd de betrouwbaarheid van de kwalitatieve discoursanalyse niet ten goede zou komen.

Gezien het kleine aantal professionele critici dat in dit onderzoek is betrokken, zal de vergelijking van het professionele en amateurdiscours ook beperkt blijven. Doelstelling van het onderzoek is inzicht verkrijgen in de evaluatie van dramaserieën waar professionele en amateurcritici *gezamenlijk* voor verantwoordelijk zijn. Verschillen tussen professionele en amateurcritici zullen wel worden aangekaart, maar deze resultaten dienen met voorzichtigheid te worden geïnterpreteerd. De focus van dit onderzoek ligt op het discours in het algemeen. In het volgende deel zal de selectie van het amateurdiscours worden toegelicht.

#### 4.5.2 Selectie en steekproef amateurkritieken

Amateurkritieken van bezoekers zijn talrijk; bij recensies van *Grey's Anatomy* worden regelmatig meer dan vijftig reacties geplaatst. De reacties lopen wat betreft lengte en inhoud sterk uiteen. Veel bezoekers laten slechts een paar zinnen achter, anderen typen wekelijks langere beschouwingen. Voor dit onderzoek is een minimumlengte van 75 woorden gehanteerd, in lijn met eerder onderzoek (Van Aart, 2013). Een lange recensie wil niet per definitie zeggen dat deze ook meer veelzeggend is. Een meer uitgebreide reactie is echter wel een teken dat de schrijver de serie wellicht meer serieus

neemt en meer aandacht gunt. Baumann (2001) meent dat in een langere recensie een meer diepgaande en onderbouwde evaluatie tot stand kan komen. Om deze redenen vergroot de minimumlengte de validiteit van het onderzoek. Dit proces vindt wellicht ook plaats bij een korte reactie, maar het is gemakkelijker te traceren in een reactie van tenminste 75 woorden. Bovendien bevatten de meer uitgebreide reacties meer informatie, waardoor de kans klein is dat de reactie anders wordt opgevat dan de amateurcriticus heeft bedoeld. Zodoende verbeterd het minimumaantal woorden de validiteit en betrouwbaarheid van dit onderzoek.

In de tweede plaats is materiaal verzameld van een zo groot mogelijk aantal amateurcritici, zodat een volledig beeld ontstaat van de criteria en evaluatietechnieken die diverse bezoekers van TVfanatic hanteren. Daarom is in het kader van dit onderzoek ervoor gekozen om steeds maar één reactie per gebruiker in dit onderzoek op te nemen. Een variëteit aan gebruikersnamen betekent nog niet dat daadwerkelijk 63 reacties van verschillende amateurcritici zijn geselecteerd. Nader onderzoek zou moeten uitwijzen in hoeverre verschillende namen daadwerkelijk verschillende amateurcritici vertegenwoordigen. Voor dit onderzoek zal worden aangenomen dat dit het geval is, omdat het voor amateurcritici makkelijk is en bovendien bekendheid op de website stimuleert.

Op basis van het voorgaande is per aflevering van *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* de eerste reactie geselecteerd van minimaal 75 woorden, geplaatst onder een nog niet eerder tegengekomen gebruikersnaam. Zodoende zijn 65 amateurkritieken verzameld. Dit zijn twee reacties minder dan verwacht, doordat bij recensies van aflevering 11 en aflevering 19 van *Elementary* geen reactie was geplaatst van 75 woorden of meer. Omdat het om slechts twee reacties ging, is besloten om het minimumaantal woorden te handhaven ten behoeve van de validiteit en betrouwbaarheid van dit onderzoek.

De reacties zijn geplaatst onder 63 verschillende gebruikersnamen. Op basis van het voorgaande zijn een aantal reacties uitgesloten van dit onderzoek, omdat van de amateurcriticus in kwestie al een eerdere reactie was opgenomen in het onderzoek. Zo zijn drie reacties van 'Sa'ad702' op afleveringen van *The Good Wife* zijn uitgesloten, nadat de eerst gevonden reactie onder deze naam (bij aflevering zeven) al was opgenomen in het onderzoeksmateriaal. Daarbij dient wel te worden opgemerkt dat deze vereiste is gehandhaafd *per serie*. Dat wil zeggen dat de reactie van Sa'ad702 bij een aflevering van *Grey's Anatomy* wel is opgenomen in dit onderzoek. Deze reactie betreft een andere serie en beïnvloedt daarom niet de interne validiteit van het materiaal wanneer dit opgesplitst is per serie. Bovendien wordt de representativiteit van de totale dataset niet vertekend, omdat gedurende het verzamelen van data slechts twee individuele gebruikers betrokken bleken te zijn bij de evaluatie van verschillende series. Dit aantal is verwaarloosbaar gezien het totaal aantal reacties van 65.



## 4.6 Data-analyse

### 4.6.1 Analyse

In totaal zijn 132 professionele en amateurkritieken inductief geanalyseerd met behulp van Excel. De kritieken zijn opgedeeld in zinnen of zinsdelen die de indruk maakten één punt te maken. Vervolgens is dat punt gecodeerd door te benoemen welk criterium of welke evaluatietechniek hier aan de orde was. Steeds wanneer een nieuwe code werd gevonden, is het materiaal opnieuw doorgenomen, om te controleren of deze code niet al eerder aan de orde is geweest.

Op deze manier zijn alle professionele en amateurkritieken voorzien van codes die de criteria en evaluatietechnieken aanduiden. Deze codes zijn in eerste instantie heel specifiek geformuleerd; bij de beoordeling voor personages is bijvoorbeeld ook de persoon in kwestie genoemd, om te controleren of niet één personage de aandacht trok, terwijl anderen in het geheel niet worden beoordeeld. Op basis van deze eerste codering zijn vervolgens codes samengevoegd of geschrapt om overlap te voorkomen. Ten slotte zijn 98 codes genoteerd op het codesheet. De codes die het meest voorkwamen in professionele en amateurkritieken van *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* zijn vervolgens gegroepeerd in thema's. Één van deze thema's betreft de evaluatietechnieken; deze bleken minder divers dan de criteria die (amateur)critici hanteren. Sommige codes werden slechts een enkele keer in het materiaal gevonden en zijn daarom niet opgenomen in het uiteindelijk overzicht van thema's.

### 4.6.2 Concepten

Dit onderzoek heeft als doel het discours in kaart te brengen dat professionele en amateurcritici hanteren bij de beoordeling van (afleveringen van) *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife*. Op basis van de specificering van de onderzoekseenheden kan het bereik van dit onderzoek afgebakend worden. Vervolgens wordt de analyse afgebakend door voorafgaand aan het onderzoek enkele belangrijke concepten te operationaliseren, ter ondersteuning van de inductieve discoursanalyse.

#### - *Discours*

De term 'discours' verwijst naar de manier waarop men over een bepaald onderwerp spreekt. In dit onderzoek zal het discours worden opgevat als bestaande uit criteria en evaluatietechnieken die tot een eindoordeel leiden, in navolging van onderzoek van Baumann (2001) en Bielby en Bielby (2004). De criteria zijn de eisen waaraan de series moeten voldoen, bijvoorbeeld met betrekking tot de acteurs of de personages. Criteria worden zelden letterlijk genoemd, waardoor de onderwerpen die men aankaart zullen worden opgevat als een indicatie van de belangrijkste toetsstenen.

In de tweede plaats zijn de evaluatietechnieken van belang; deze vormen het kader waarin de criteria worden toegepast. Technieken overkoepelen de onderwerpen die men bespreekt; ze geven aan hoe men het waarderingsproces heeft doorlopen. In dit onderzoek zullen de evaluatietechnieken geoperationaliseerd worden als de context waarin criteria worden gepresenteerd. Men kan zich bijvoorbeeld inleven in een situatie of plus- en minpunten tegen elkaar afwegen. Daarbij vertolken de plus- en minpunten tegelijkertijd de criteria én de evaluatietechnieken. De twee onderdelen zijn met elkaar verbonden. Daarom zijn zinnen geregeld twee keer gecodeerd, omdat criteria én evaluatietechnieken zichtbaar zijn.

- *Esthetische dispositie*

Binnen het online discours worden, ten eerste, elementen van de esthetische dispositie verwacht. De esthetische dispositie impliceert een afstandelijke beoordeling, waarbij men oog heeft voor de totstandkoming van kunst (Bourdieu, 1985). Liebes en Katz (1986) stelden dat het voornemen om afstandelijk over televisie te oordelen vorm krijgt door vooral bijvoorbeeld "genres, dynamics of plot, thematics of the story and so on" (p. 4) te bespreken. De esthetische dispositie zal in het kader van dit onderzoek geoperationaliseerd worden als criteria die op een afstandelijk oordeel wijzen. Met betrekking tot televisieseries zijn bijvoorbeeld acteer- en schrijfwerk criteria die wijzen op een esthetische dispositie.

De esthetische dispositie is niet alleen een esthetisch systeem dat de criteria van evaluatie voorschrijft. Het is ook een *perspectief* waarmee men kunst benadert. Liebes en Katz (1986) noemden de afstandelijke evaluatie van televisie een "*critical approach*" (p. 4). Een dergelijke kritische benadering veronderstelt een analyse van het werk, waarbij de afzonderlijke elementen onder de loep worden genomen. In dit onderzoek zal de esthetische dispositie daarom verder worden geoperationaliseerd als evaluatietechnieken die blijf geven van een kritische analyse. Het vergelijken met andere series, interpreteren van de bedoeling van een aflevering en afwegen van plus- en minpunten wijzen op het kritische perspectief van de esthetische dispositie.

- *Populaire esthetiek*

In de tweede plaats worden elementen van de populaire esthetiek verwacht bij de evaluatie van dramaseries. Kenmerkend voor de populaire esthetiek is een vrij directe, emotionele beleving; een *naive gaze* waarbij de afstand tussen product en persoon minimaal is (Kersten & Bielby, 2012). Er gelden geen ogenschijnlijk geen objectieve of universele criteria; de persoonlijke beleving is op zichzelf de norm. Dit esthetisch systeem zal daarom hier worden geoperationaliseerd als criteria die wijzen op een emotionele receptie. Met betrekking tot televisieseries 'vertaalt' deze emotionele

receptie zich bijvoorbeeld in criteria als hartverscheurende dramatiek of sympathieke personages.

Daarnaast kan het *perspectief* van de populaire esthetiek worden opgevat als een *referential approach* (Liebes & Katz, 1986). De populaire esthetiek “recognizes continuity between everyday life and art, which implies function over form” (Kersten & Bielby, 2012, p. 185). De esthetiek is gebaseerd op de connecties die kijkers zien tussen de fictieve werkelijkheid hun eigen leven. De populaire esthetiek zal daarom tevens worden geoperationaliseerd als evaluatietechnieken die wijzen op identificatie met de fictieve verhalen. Wanneer men meeleeft met personages of spreekt van herkenbare situaties, is er sprake van een *referential discours*.

- *Legitimerend discours*

Een legitimerend discours draagt bij aan de opwaardering van een cultuurproduct tot kunstvorm (Baumann, 2001). Baumann (2001) stelde dat acht evaluatietechnieken blijf geven van een legitimerend discours in filmkritieken. Het onderling vergelijken van films en regisseurs, het noemen van de regisseur en het afwegen van positieve en negatieve punten worden gezien als evaluatietechnieken die zowel de legitimiteit van de criticus als die van de film positief beïnvloeden (Baumann, 2001). Ook het interpreteren van de film en het zien van voordelen in een ‘mislukking’ zijn kenmerkend voor een legitimerend discours (Baumann, 2001). Tenslotte noemt Baumann (2001) het contrasteren van serieuze en commerciële kunst en het bekritisieren van ‘te gemakkelijke’ films als evaluatietechnieken die onderdeel zijn van een legitimerend discours. In dit onderzoek zullen deze evaluatietechnieken worden geoperationaliseerd als een legitimerend discours.

---

## 5. Analyse & Resultaten

---

### 5.1 Welk discours hanteren professionele en amateurcritici, wanneer zij nieuwe afleveringen online evalueren?

#### 5.1.1 Resultaten

In totaal zijn 68 recensies en 65 reacties, geplaatst op TVfanatic.com naar aanleiding van afleveringen van *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife*, betrokken bij dit onderzoek. Op basis daarvan zal in dit hoofdstuk in kaart worden gebracht aan welke criteria een aflevering moet voldoen in de ogen van (amateur)critici en op welke manier deze criteria worden toegepast. De criteria variëren van sympathieke personages en dynamische relaties tot afwisselende verhalen en onverwachte plotwendingen. Professionele en amateurcritici hanteren bovendien uiteenlopende evaluatietechnieken, variërend van het samenvatten van een aflevering tot discussiëren met de andere (amateur)critici van TVfanatic.

De criteria die in het gehele discours voorkomen – ongeacht schrijver (criticus of kijker) of onderwerp (*Elementary*, *Grey's Anatomy* of *The Good Wife*) van evaluatie – kunnen worden gegroepeerd onder een drietal thema's. Personages, relaties en verhaallijnen worden veelvuldig besproken in de professionele en amateurkritieken op nieuwe afleveringen van de drie dramaserieën. Daarnaast is een evaluatietechniek gevonden die in het gehele discours terugkeerde; de (amateur)critici leven zich vaak in in de situatie. Deze thema's en deze evaluatietechniek keren steeds terug in het discours van professionele en amateurcritici wanneer zij de dramaserieën beoordelen. Het algemene discours zal in grote lijnen in kaart worden gebracht in het volgende deel.

Vervolgens zullen in deel twee de meest opvallende verschillen in criteria waaraan de afzonderlijke dramaserieën moeten voldoen uiteen worden gezet, ter beantwoording van de tweede deelvraag. Hieruit blijkt dat het nieuwe *Elementary* in andere termen wordt besproken dan *Grey's Anatomy* en *The Good Wife*, die al enkele jaren worden uitgezonden. Daarnaast zullen de verschillen tussen professionele en amateurcritici die het meest in het oog springen in deel drie van dit hoofdstuk in kaart worden gebracht, ter beantwoording van de derde deelvraag. Hier valt op dat professionele critici andere evaluatietechnieken hanteren om hun oordeel te formuleren dan amateurcritici. Op basis van deze resultaten volgt een model, waarin de patronen die het discours doorkruisen overzichtelijk worden weergegeven. Ten slotte zal in deel vijf het antwoord op de laatste deelvraag volgen, met betrekking tot de legitimering van dramaserieën.

### 5.1.2 “A joy to watch” – Sympathieke, begrijpelijke personages

Professionele en amateurcritici zijn unaniem veeleisend ten opzichte van de personages in wiens fictieve leven zij wekelijks een kijkje nemen. De kritische kijkers eisen ten eerste dat de personages sympathiek zijn. Dat wil zeggen dat professionele en amateurcritici personages verwachten te zien die zij als persoon mogen en bewonderen. De schrijvers en acteurs die de personages tot leven wekken, moeten een persoonlijkheid neer te zetten waar een groot en divers publiek sympathie voor kan opbrengen. Een voorbeeld van dit criterium is de opmerking van Franziska over een aflevering van *Grey's Anatomy*, waarin Jackson als het nieuwe hoofd van chirurgie besluit het ziekenhuis een nieuwe naam te geven.

*I am so proud of what Jackson did. He stepped up and become independent. He named the hospital after the girl he loved and the best mentor he ever had. I am so excited I already watched the scene like a million times*

Franziska, *Grey's Anatomy*, aflevering 17

Franziska is zichtbaar trots op Jackson. De sympathie voor het personage draagt bij aan haar waardering voor de scène. De aflevering – of in ieder geval Jacksons aandeel daarin – wordt gewaardeerd omdat deze Jackson in een positief daglicht stelt en toont hoezeer hij is gegroeid. Het publiek heeft meer plezier in afleveringen die sympathieke personages positief in beeld brengen.

Deze voorkeur voor sympathieke personages is vaak subtiel verweven met de evaluatie; men verheugt zich op ‘leuke’ personages en is omgekeerd opgelucht wanneer minder sympathieke figuren het toneel verlaten. Een amateurcriticus zegt bijvoorbeeld over Cary in *The Good Wife* “I really like Cary and I hope they use him more” (Zee Chen, aflevering 5). Over April in *Grey's Anatomy* daarentegen is een kijker minder enthousiast “April is even more annoying now (...) I wish April had stayed on the pig farm ” (Sarraah, aflevering 3). Waardering voor de aflevering hangt nauw samen met waardering voor de personages die daarin een rol spelen.

Een tweede criterium met betrekking tot de personages is dat ze ook begrijpelijk moeten worden weergegeven. Afleveringen die voldoende aanwijzingen geven om het gedrag van een personage toe te lichten worden gewaardeerd door professionele en amateurcritici. Op deze manier kan ook de aanwezigheid van een minder sympathiek personage positieve reacties oproepen onder de (amateur)critici van *TVfanatic*, wanneer subtiele aanwijzingen zijn of haar gedrag voldoende verklaren. Tegelijkertijd is dergelijke uitleg ook aan de orde wanneer de sympathieke personages vreemde keuzes maken. GeneralRapunzel legt bijvoorbeeld waarom Sherlock weigert zijn fouten toe te geven *Elementary*;

*I don't blame the Captain for suspending him. Sherlock is just lucky that was all the Captain did. I think Sherlock regrets losing the Captain's trust. And I think he is pretending it doesn't matter, as much as it really does and he knows it. Which doesn't sit well with his ego. Both realities cannot exist in the same sphere.*

GeneralRapunzel, Elementary, aflevering 13

General Rapunzel legt in haar reactie uit waarom Sherlock eigenwijs is en vervolgens zijn fout niet toegeeft. In de reactie is zichtbaar welke invloed deze uitleg op het waarderingsproces heeft; kijkers die wellicht weinig sympathie hebben voor de koppige roekeloosheid van Sherlock, kunnen dankzij de minimale aanwijzingen die de aflevering biedt, zich toch inleven in zijn situatie. Dit impliceert dat de kijker geen behoefte heeft aan een directe uitleg, maar wel aan de middelen om deze uitleg zelf te 'vinden'.

De (amateur)critici zijn zichtbaar tevreden wanneer zij onvoorziene acties van de karakters in ieder geval kunnen plaatsen. Andersom spreken veel kijkers hun verwarring uit, wanneer zij geen flauw idee hebben waarom personages bepaalde keuzes maken. Over de keuze van Kalinda in *The Good Wife* om met haar ex-man naar bed te gaan, zegt een professioneel criticus bijvoorbeeld simpelweg "WTF, Kalinda?" (Carla Day, aflevering 2). Het publiek verwacht begrijpelijke personages te leren kennen wanneer zij dramaserieën volgen.

Personages zijn het fundament van de beoordeling; zij worden continu kritisch beoordeeld door de kijkers die recensies en reacties online plaatsen. Personages zijn echter zelden solo in beeld. Dramaserieën portretteren vaak een scala aan karakters en daar zijn *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* geen uitzondering in. Het tweede thema betreft dan ook de relaties en interacties tussen de personages.

### 5.1.3 "Interesting dynamics" – Dynamische relaties

Het samenspel van de verschillende hoofdpersonen is niet geheel onverwacht onderwerp van gesprek in bijna alle betrokken evaluaties. Professionele en amateurcritici verwachten over het algemeen relaties – romantisch, vriendschappelijk of zakelijk – waarbij de betrokkenen goed bij elkaar passen en het beste in elkaar naar boven halen. In de eerste plaats is het criterium van gelukkige romantische relaties van belang. Het publiek meent de personages goed te kennen en keurt als een bezorgde vriend de nieuwe liefde van de personages. Xirena maakt bijvoorbeeld de volgende opmerking over de (mogelijke) relatie tussen Alex en Jo in *Grey's Anatomy*

*I was glad to see Alex and Jo make some progress. Mer is right though, she kicks ass. Jo is no Izzie or Ava. She's been through hell, so she gets what Alex goes through, and she's focused and objective. No matter how hard Izzie tried, she didn't have a single objective bone in her body. And most of all, [Jo] has a sense of fun. Just what Alex needs..*

Xirena, Grey's Anatomy, aflevering 14.

Xirena is blij met de nieuwe liefde tussen Jo en Alex. De twee delen een soortgelijke achtergrond en vullen elkaar wat betreft persoonlijkheid goed aan. Het publiek heeft behoefte aan een gelukkige relatie voor de sympathieke personages die zij wekelijks volgen. Professionele en amateurcritici houden nauwlettend in de gaten of een nieuwe liefde kans van slagen heeft; zo niet, dan wensen ze fanatiek dat de relatie zo snel mogelijk geschiedenis is. Over Callie en Arizona in *Grey's Anatomy* zegt een kijker bijvoorbeeld "Calzona [Callie en Arizona] is done. What Arizona did or will do, is unforgivable" (DG, aflevering 23). Dit stel gaat volgens DG geen *happy ending* tegemoet en mede daarom wenst ze dat het stel verleden tijd is. Gelukkige stelletjes zijn een belangrijk criterium voor een goede aflevering.

In de tweede plaats verwijzen veel (amateur)critici naar de interactie tussen personages. De personages die als vrienden, familie, partners of collega's het toneel delen worden geacht goed op elkaar te zijn ingespeeld. Professionele en amateurcritici beoordelen een aflevering positief wanneer dialogen grappig zijn of de interactie het beste in beide personages naar boven haalt. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de reactie van Ginger op de interactie tussen Sherlock en de misdadiger in *Elementary*;

*I loved the scene in the parking garage because the secretary realized that Sherlock's ego might be his undoing. Just like the serial killer, Sherlock takes pleasure in others knowing how his comes to his deductions, and he wanted her to know he had figured it out. He was so confident of his abilities that he did not give her enough credit and she took advantage of that. Sherlock needs interesting villains and although it was fairly obvious who the murderer was, she still was intelligent enough to confuse him.*

Ginger, Elementary, Aflevering 4

Ginger meent dat de moordnares voldoende intelligent was om Sherlock van zijn stuk te brengen. Het feit dat de twee aan elkaar gewaagd waren, draagt zichtbaar bij aan de waardering van Ginger voor het kat- en muisspel in de aflevering. Professionele en amateurcritici waarderen de interacties tussen personages, wanneer de contrasten of juist overeenkomsten tussen de betrokkenen inzicht bieden in deze personages. Vriendschappen én vijandschappen die wat dat betreft te weinig

opleveren of zelfs ten koste gaan van de betrokken personages, kunnen voldoende zijn om een verhaallijn af te keuren. Een kijker zegt bijvoorbeeld over de interactie tussen Kalinda en haar ex-man in *The Good Wife*; “Nick needs to go away and bring back the old Kalinda” (Fran, aflevering 8). Kijkers zijn teleurgesteld wanneer een relatie afbreuk doet aan het karakter dat zij hebben leren kennen. Op deze manier is het een zichtbaar belangrijk criterium dat de relaties het inzicht en plezier in de betrokken personages ten goede moeten komen.

De personages die als vrienden, geliefden of collega’s in beeld worden gebracht, moeten het beste in elkaar naar boven halen en elkaar verdienen. De personages en de relaties waarin zij verwickeld zijn, vormen echter niet de enige voorwaarden voor een goede aflevering. Een derde thema van evaluatie omvat de verhalen die de dramaserieën ten tonele voeren.

#### 5.1.4 “Who saw that coming?” – Dramatiek, humor & onverwachte plotwendingen

Kijkers zijn even veeleisend ten opzichte van de verhalen als de personages die daarin een rol spelen. Criteria kunnen gegroepeerd worden in drie ‘bouwstenen’ van een goede aflevering; onverwachte wendingen, dramatische taferelen en amusante ontwikkelingen worden veel genoemd door kijkers die de afleveringen kritisch beoordelen.

In de eerste plaats zijn de professionele en amateurcritici positief over de meest onverwachte plotwendingen die in de drie series aan bod komen. De meest indrukwekkende ‘twists’ en ‘shockers’ worden goedkeurend op een rijtje gezet in de kritieken. Kijkers zijn enthousiast wanneer ze perplex zijn over de ontknoping van een verhaallijn die ze gedurende de aflevering of het seizoen met spanning hebben gevolgd. Courtney Morrison zegt bijvoorbeeld het volgende over het onvoorziene lot van Arizona Robbins in *Grey’s Anatomy* na een vliegtuigongeluk;

*After keeping Arizona’s arc out of the spoilers all summer, we learned that Robbins lost her leg due to the plane crash. Who saw that coming? Like I said, Shonda did it again. This will definitely make for an interesting dynamic with the other characters.*

Courtney Morrison, *Grey’s Anatomy*, aflevering 1

Courtney Morrison vraagt zich hardop of iemand had voorzien dat Arizona’s been geamputeerd moest worden. Er zijn bewust geen ‘spoilers’ over haar lot vrijgegeven tijdens de zomerstop, maar desalniettemin was Morrison geschokt over de laatste onverwachte plotwending van de hand van producent Shonda Rhimes. Dergelijke “twists and turns” worden over het algemeen in positieve termen besproken. Onvoorspelbare verhaallijnen dragen bij aan de waardering van een aflevering en houden de kijker steeds op het puntje van zijn of haar stoel. Omgekeerd veroorzaken langdradige



verhalen vaak negatieve reacties. Zo zegt een kijker over Alicia in *The Good Wife* "I am just tired of Alicia's personal life going back and forth" (Ash, aflevering 3). Criticus Christina Tran noemt de rechtszaak over het vliegtuigongeluk in *Grey's Anatomy* "long and drawn-out" (aflevering 19). Dat wil niet zeggen dat deze (amateur)critici een langdurige verhaallijn per se afkeuren. De verhaallijnen in kwestie worden afgekeurd omdat deze te weinig goede "twists" bevatten. Kijkers verwachten een verhaallijn die met regelmaat een onverwachte wending neemt.

Een tweede criterium met betrekking tot de verhaallijnen is dat deze ook onderhoudend moet zijn, met zowel voldoende dramatiek als voldoende humor. In de eerste plaats bespreken kijkers daarom in hoeverre een aflevering "heart-wrenching" is. De meest hartverscheurende plotwendingen worden goed ontvangen door de (amateur)critici die in dit onderzoek betrokken zijn. Pavlica zegt bijvoorbeeld het volgende over een ontmoeting tussen Cary Agos en zijn vader in *The Good Wife*;

*The story between Cary and his dad was absolutely heartbreaking. When he told Cary he needed to talk, I was certain he was going to say was dying. His tone had a life or death aspect to it, and Cary heard it as well. Imagine his surprise when he found out dear old dad who hadn't spoken to him in years was asking for a handout.*

Carissa Pavlica, *The Good Wife*, aflevering 7

Pavlica leeft met Cary mee wanneer blijkt hoe slecht de relatie met zijn vader is. De situatie is hartverscheurend, maar desondanks is Pavlica niet negatief over de scène. Pavlica veroordeelt niet de aflevering, maar het verdriet dat Cary's vader hem aandoet. Daaruit blijkt dat dramatiek volgens de kijkers thuishoort in de serie. De amateurcritici verwachten tragische verhaallijnen te zien en zijn dan ook op een positieve manier melancholisch wanneer een hartverscheurend tafereel wordt vertoont. Een criticus is bijvoorbeeld lovend over een scène waar zij het volgende over zegt; "The last scene broke my heart" (Brooks, aflevering 11). De (amateur)critici spreken in positieve termen over de dramatiek in de series.

Tegelijkertijd zijn de (amateur)critici kritisch over het aantal tragedies dat sommige personages moeten verwerken. Vooral het lot van de sympathieke karakters die de kijkers een warm hart toedragen, wordt nauwlettend in de gaten gehouden. Een voorbeeld is de uitspraak van een kijker over de naar verwachting schokkende laatste aflevering van het seizoen van *Grey's Anatomy*; "(...) seriously???Again???When are they going to be happy???" (Daniela Atanasova, aflevering 22). Dramatiek is daarom niet per se een teken dat de aflevering goed beoordeeld zal worden. Drama is een vereiste voor goede verhalen, maar de (amateur)critici zijn niettemin kritisch over de geloofwaardigheid en rechtvaardigheid van het verhaal.

In de tweede plaats vragen kijkers van een onderhoudende verhaallijn dat deze voldoende humor bevat. De professionele en amateurcritici prijzen de afleveringen die kijkers doen lachen na een aantal emotionele afleveringen. In het bijzonder hebben de (amateur)critici waardering voor de luchtige momenten die tragische gebeurtenissen afwisselen. SMS zegt bijvoorbeeld het volgende over een aflevering van *Elementary*;

*The funniest moment(s) in this episode was Sherlock sending Watson to the dry cleaner. It had me totally puzzled as I was led to believe that Sherlock has some sort of affinity for them but to my surprise was that it was a test for Watson.*

SMS, *Elementary*, aflevering 17

SMS is lovend over de scène waarin Sherlock letterlijk een waslijst voor Joan ophangt. Onder het mom van een duidelijke taakverdeling onder de twee huisgenoten moet Joan voortaan de was doen, en zal Sherlock de koelkast schoonmaken. Later in de aflevering blijkt het een test voor Joan als detective; de wasserette is een façade voor criminele activiteiten. De onthulling is niet alleen een goede plotwending; SMS is lovend over de hilariteit van de vermeende taakverdeling en het aandringen van Sherlock om een specifieke wasserette te gebruiken. Vergelijkbare complimenten worden gegeven wanneer karakters grappige uitspraken doen of wanneer personages verzeild zijn in komische situaties. Een kijker zegt bijvoorbeeld over Christina in *Grey's Anatomy* "Cris was sooooo funny fighting for the program !" (Emy, aflevering 12). De professionele en amateurcritici maken er een gewoonte van de meest hilarische momenten op een rijtje te zetten. Humor is een derde vereiste voor de verhalen die in dramaserieën ten tonele worden gebracht.

Kritische kijkers beoordelen de mate waarin de afleveringen van *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* hen doen verrassen met onverwachte plotwendingen. Tegelijkertijd verwachten zij dramatische ontwikkelingen onder ogen te krijgen die hen niet zelden tot tranen bewegen. Professionele en amateurcritici hebben ten slotte waardering voor luchthartige momenten die de dramatische scènes geregeld afwisselen. Wanneer afleveringen aan deze eisen voldoen, worden ze in termen als "enjoyable" of "entertaining" geprezen door de (amateur)critici op TVfanatic. Humor noch dramatiek is op zichzelf voldoende om boeiende verhalen te portretteren; daar is een combinatie van beide elementen voor nodig.

### 5.1.5 "You go girl" – Inleven in het verhaal

De genoemde thema's – personages, relaties en verhaallijnen – geven een overzicht van de criteria die (amateur)critici hanteren bij het beoordelen van de dramaserieën. Alleen criteria geven echter

geen volledig beeld van het waarderingsproces van televisieprogramma's; de evaluatietechnieken bepalen hoe de criteria worden toegepast. Deze evaluatietechnieken worden ingezet om de argumenten overtuigend te ordenen. Deze technieken lopen zeer sterk uiteen. Desondanks keert een evaluatietechniek steeds terug in het discours; het inleven in de situaties.

Professionele en amateurcritici leven zich veelvuldig in in de geportretteerde verhalen. Kijkers beoordelen het afleveringen geregeld alsof zijzelf in het verhaal zitten. Zij spreken bijvoorbeeld personages aan of doen verslag van de gevoelens die de aflevering bij hen oproept. De (amateur)critici zijn enthousiast wanneer zij zich klaarblijkelijk hebben laten meeslepen. Een voorbeeld is de reactie van Kate Brooks wanneer Joan het voor Sherlock opneemt in *Elementary*;

*One of my favorite moments took place when Watson was laying down the law. I wish we saw this more often. She stood her ground against Rhys and after her little speech I exclaimed: "DAMN, You go girl."*

Kate Brooks, *Elementary*, aflevering 15

Brooks leeft zich zichtbaar in de situatie in, wanneer Sherlock verdedigd moet worden. Het feit dat zij naar eigen zeggen "DAMN, you go girl" uitriep is het bewijs daarvan. Brooks spreekt alsof zij zich in de schaduw van Joan bevond tijdens haar speech. Dat wil niet zeggen dat kijkers zich letterlijk onderdeel van de serie wanen; de uitroepen en reacties zijn onderdeel van een evaluatieproces. Andere (amateur)critici geven aan bijvoorbeeld in shock voor de tv te zitten na een onverwachte plotwending, of te huilen bij verdrietige scènes. Het inleven in de situatie toont aan dat de (amateur)critici de criteria hanteren alsof de fictieve verhalen werkelijk plaatsvinden.

Het inleven in de situaties wordt door de (amateur)critici niet altijd zo nadrukkelijk geuit als in het citaat van Kate Brooks. Sommige professionele en amateurcritici tonen hun inleving meer indirect door in enkele woorden hun medeleven te uiten. Deze manier van inleven is meer subtiel, maar desondanks nadrukkelijk aanwezig door de frequentie waarmee de benadering terugkeert in het discours. Een voorbeeld van deze benadering is de volgende uitspraak van een kijker over een nieuwe liefde in *Grey's Anatomy*; "I am happy for April" (Xirena, aflevering 14). Over een scène in *Elementary* zegt een criticus; "(...) you can't help but want to hug the guy" (Jim Garner, aflevering 4). Deze professionele en amateurcritici leven met een personage mee alsof het een vriend of familielid betreft. Zij delen hun blijdschap en verdriet. In ander kritieken zijn (amateur)critici bezorgd over het lot van een personage, of spreken zij juist personages streng toe wanneer zij een misstap begaan. Het inleven in de situaties veronderstelt daarom dat (amateur)critici als *onderdeel* van de fictieve wereld hun oordeel presenteren.

Opvallend is de grote verscheidenheid met betrekking tot de overige technieken die in het

materiaal gevonden zijn. In de twee volgende delen zullen de verschillen in discours tussen de dramaserieën en tussen schrijvers (professionele en amateurcritici) worden geanalyseerd. Op basis daarvan kunnen andere geïdentificeerde evaluatietechnieken worden toegelicht.

## 5.2 In hoeverre verschilt het discours van kijkers en critici tussen de dramaserieën?

### 5.2.1 Verschillen tussen series

De criteria en evaluatietechnieken die professionele en amateurcritici hanteren bij het beoordelen van dramaserieën zijn in het bovenstaande deel in kaart gebracht. Personages, relaties en verhaallijnen zijn de belangrijkste toetsstenen waarmee (amateur)critici een aflevering waarderen. De meest voorkomende evaluatietechniek is het inleven in de situatie. Zowel kleine als grote verschillen worden echter zichtbaar wanneer de professionele en amateurkritieken op *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* worden vergeleken. Vooraf was de verwachting dat inhoudelijke verschillen het discours mogelijk zouden sturen. Het onderzoek wijst echter uit dat verschillen tussen *Elementary* enerzijds en *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* anderzijds het meest opvallend zijn. Vermoedelijk door verschillende looptijden, worden de eisen ten aanzien van personages en verhaallijnen verschillend ingevuld. Daarnaast hanteren de professionele en amateurcritici bij het beoordelen van *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* aanvullende criteria, die bij de andere series geen rol spelen. Bij *Elementary* zijn geen aanvullende criteria gevonden.

Op basis van deze verschillen in evaluaties kan een tweedeling in het discours worden geïdentificeerd, tussen enerzijds een *ervaren* discours en anderzijds een *onervaren* discours. Het ervaren discours is vooral van toepassing op *Grey's Anatomy* en *The Good Wife*, waarvan in 2012-2013 respectievelijk het negende en vierde seizoen werd uitgezonden. Met deze series zijn de professionele en amateurcritici vaak al jaren bekend, waardoor andere verwachtingen zijn ontstaan ten aanzien van de personages en de verhaallijn van de series. *Elementary* daarentegen wordt besproken in een onervaren discours; deze serie wordt als nieuwkomer in de televisie-industrie met meer nieuwsgierigheid besproken. Kijkers hebben nog geen vastomlijnde verwachtingen en gaan pas later in het seizoen de nadruk leggen op de succesfactoren van de serie. Deze verschillen zullen in het nu volgende deel worden toegelicht.

### 5.2.2 "Just the way we like our show" – Ervaren discours

Professionele en amateurcritici halen een zekere voldoening uit de jarenlange betrokkenheid bij een serie. Sommigen verwonderen zich dat de serie hen steeds weer aan de buis kluistert; anderen geven

aan dat zij “invested” zijn in de show. In ieder geval houden (amateur)critici van *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* nauwlettend in de gaten hoe hun favoriete personages er wat betreft carrière en privéleven voor staan; welke harten worden alweer gebroken, wie is zichtbaar gegroeid ten opzichte van een paar jaar terug, welke personages zijn uit elkaar gegroeid, et cetera. De personages van *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* worden op zo'n manier onder de loep genomen dat steeds zichtbaar is hoeveel de (amateur)critici van hem of haar af weten.

De kennis van personages blijkt bijvoorbeeld uit de manier waarop het criterium van begrijpelijke personages wordt toegepast. Het begrip voor personages in *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* is vaak gebaseerd op de karaktertrekjes waar de (amateur)critici al jaren mee bekend zijn. Doordat kijkers hebben geïnvesteerd in het volgen van de serie, kijken zij met andere ogen naar het programma. Voor kijkers van *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* geldt ook dat zij begrijpelijke personages willen zien, maar dat begrip gaat dieper dan de uitleg die de schrijvers hen voorschotelen. De schrijvers en acteurs geven vooral aanwijzingen bij situaties die op het eerste gezicht verwarrend of vreemd zijn. De gebeurtenissen die niet opmerkelijk zijn, behoeven dan ook geen uitleg. Deze situaties worden echter voor ervaren kijkers meer betekenisvol, dankzij hun kennis van de serie. Sean McKenna maakt bijvoorbeeld de volgende opmerking over het overlijden van een personage in *Grey's Anatomy*

*I am so sad for Adele... She needed her husband to hold her hand, not just at the last time, but through her Alzheimer. But he wasn't always there and that made me sooo sad.*

Mariane, *Grey's Anatomy*, aflevering 10

Adele's echtgenoot Richard was in seizoen acht gedwongen zijn vrouw in een tehuis te plaatsen vanwege haar Alzheimer. In het verleden is Richard vreemdgegaan en op het moment dat Adele hem niet meer herkend, gaat hij uit met een andere vrouw. Mariane kent het verleden van het huwelijk en mede daarom ervaart ze de gebeurtenissen als extreem tragisch. Mariane noemt dit verleden echter slechts in een paar woorden (“he wasn't always there”). Noch in de aflevering, noch in de kritieken wordt het verleden van deze en andere personages uitgebreid toegelicht. De (amateur)critici én de schrijvers van de *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* veronderstellen dat het publiek collectief op de hoogte is of zou moeten zijn het verleden van de personages. Zodoende wordt de evaluatie beïnvloed door de kennis van personages die (amateur)critici hebben verworven.

De ervaring die kijkers met *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* hebben opgedaan, is ook zichtbaar in de verwachtingen die het publiek koestert ten aanzien van de series. Van dramaserieën die al lange tijd worden uitgezonden, verwacht men continuïteit in de succesfactoren. Vanwege deze verwachtingen, stellen (amateur)critici heel specifieke eisen die maar bij één van de series een rol

spelen. Verhaallijnen worden in het algemeen geacht verrassend, dramatisch én amusant te zijn, maar de (amateur)critici die *The Good Wife* beoordelen, hanteren ook authenticiteit als een belangrijk criterium. Sommigen zijn lovend over de weergave van actuele rechtszaken; anderen prijzen de reflectie op politieke machtsspelletjes. In ieder geval heeft de maatschappelijke reflectie in voorgaande seizoenen ertoe geleid dat men ook in het vierde seizoen authenticiteit verwacht te zien. Dit blijkt – onder andere – uit de opmerking van Carla Day over een rechtszaak in *The Good Wife*;

*Living in Chicago area, I watched NATO summit protests live on television and saw the back-and-forth between the protesters and the police. While to my knowledge, nobody died during these protests, it created an authentic storyline for the show.*

*I appreciate that The Good Wife cases and politics tie to real world events and possibilities. It creates a realism and authenticity that isn't apparent on all shows.*

Carla Day, *The Good Wife*, aflevering 2

Day is van *The Good Wife* gewend dat de rechtszaken en politieke ontwikkelingen samenhangen met actuele kwesties. Zij heeft waardering voor de hier besproken aflevering, waarin wordt verwezen naar de hevige protesten die zowel in de realiteit als in *The Good Wife* aan de orde zijn geweest in Chicago. De parallel klopt niet helemaal – in werkelijkheid is niemand overleden tijdens de protesten – maar de reflectie van de realiteit is voldoende om Day's perceptie van de aflevering bij te sturen. Professionele en amateurcritici hebben ervaren dat zij authenticiteit mogen verwachten. Zij zijn tevreden wanneer aan dit criterium voldaan worden. Andersom aarzelen ze niet om de minder realistische gebeurtenissen af te keuren. Het ervaren discours wijst zodoende uit dat men verwacht dat *The Good Wife* haar succesfactoren trouw blijft.

Ten aanzien van *Grey's Anatomy* hanteert men de aanwezigheid van specifieke personages als een aanvullend criterium. Professionele en amateurcritici zijn bijvoorbeeld positief over afleveringen die de castleden van de eerste seizoenen voldoende weergeven. Omgekeerd wordt het niet op prijs gesteld wanneer relatief nieuwe personages een groot deel van de *screen time* opnemen. Zoals eerder gezegd is het van belang dat de serie de sympathieke personages voldoende in beeld brengt. Met betrekking tot *Grey's Anatomy* hechten de (amateur)critici opvallend veel waarde aan de zichtbaarheid van personages die al sinds de eerste seizoenen onderdeel zijn van de serie. Jarrod Mitchell zegt bijvoorbeeld het volgende;

*The episode had enough Cristina, Alex, Meredith, Callie and Derek for my liking, so I am happy with the others not being in it so much.*

Jarrod Mitchell, *Grey's Anatomy*, aflevering 8

Mitchell is positief over de aflevering dankzij de aanwezigheid van de genoemde personages. Deze karakters zijn al sinds seizoen één (Christina, Alex, Meredith en Derek) en seizoen twee (Callie) in beeld. Kijkers prijzen afleveringen die de originele hoofdrolspelers van *Grey's Anatomy* in de spotlights plaatsen. Tegelijkertijd valt op dat het publiek collectief heimwee heeft naar de eerste seizoenen van de serie, wanneer de komst van nieuwe stagiaires de zichtbaarheid van de 'oude' castleden vermindert. Voor de professionele en amateurcritici die *Grey's Anatomy* beoordelen, is de aanwezigheid van de 'originele' personages een belangrijk criterium, ook wanneer relatief nieuwe karakters even sympathiek worden gevonden. De originele personages heeft het publiek beter leren kennen, waardoor zij voor hen onderdeel zijn van de succesformule.

Het ervaren discours wordt gestuurd door de kennis en ervaring die kijkers door de jaren heen hebben kunnen opdoen met de dramaserie. Voor professionele en amateurcritici van *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* is kennis van de personages een onmisbaar onderdeel van de evaluatie. Op basis daarvan kunnen zij namelijk betekenis geven aan details, die door een nieuweling wellicht over het hoofd worden gezien. Bovendien is kennis van de succesformule ook zichtbaar in de evaluatie. De kijkers van *The Good Wife* verwachten door hun ervaring met de serie regelmatig rechtszaken te zien die inhaken op de actualiteit. Kijkers van *Grey's Anatomy* verwachten dat de originele castleden zo veel mogelijk in de spotlights blijven. Daar staat tegenover dat deze aanvullende criteria wellicht niet aan de orde zijn wanneer een criticus voor het eerst een aflevering van de serie ziet. Omdat kennis vaak (indirect) wordt gehanteerd in het discours, lijkt ervaring echter noodzakelijk alvorens men zich überhaupt als criticus van *Grey's Anatomy* of *The Good Wife* kan manifesteren. Een ervaren discours tekent de evaluatie van langer lopende dramaserieën.

### 5.2.3 "I can't wait to learn more" – Onervaren discours

Tegenover het ervaren discours staat een manier van praten die juist getuigt van het gebrek aan voorkennis van de serie. De professionele en amateurcritici die zich ontfermen over de evaluatie van het eerste seizoen van *Elementary* zijn zichtbaar nieuwsgierig naar het verloop van de serie. Sommigen zijn optimistisch en verheugen zich op een volgende aflevering, anderen zijn teleurgesteld in de uitwerking van een concept dat hen in eerste instantie veelbelovend leek. Professionele en amateurcritici hanteren andere criteria voor een serie waar zij nog geen ervaring mee hebben.

Ten eerste wordt het onervaren discours gekenmerkt door een gebrek aan kennis van personages. De (amateur)critici zijn zichtbaar nieuwsgierig, maar de sympathie die kijkers voor personages in *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* kunnen opbrengen, is in dit discours nog afwezig. Het ervaren discours borduurt voort op kennis van de personages. Het onervaren discours

daarentegen is grotendeels gefundeerd op nieuwsgierigheid. Professionele en amateurcritici leren bijvoorbeeld met plezier de karakters kennen, of zijn juist gefrustreerd wanneer geen inzicht in de personages wordt gegeven. Moon2013 zegt bijvoorbeeld het volgende over een aflevering van *Elementary*, waarin Sherlock Joan officieel als leerling-detective onder zijn hoede neemt;

*Who knew Sherlock would be a good mentor...but he totally is. Yesterday's episode gave us a glimpse of that. He is helpful and yet pushed Watson to unravel the case herself. Love it!! Loved yesterday's episode more so because we saw more into Watson's personal life with her friends and how they perceive the new her.*

Moon2013, *Elementary*, aflevering 18

Sherlock blijkt zijn nieuwe rol als mentor goed te kunnen spelen. Moon2013 had dit niet voorzien en is daardoor verrast over dit nieuwe inzicht in de complexe persoonlijkheid van Sherlock Holmes. Ook het nieuwe inzicht in Joan wordt gewaardeerd. Dergelijke kennis geeft hen de kans om te sympathiseren met de hoofdpersonen die zij wellicht nog jaren zullen volgen. In veel kritieken is men dan ook positief over afleveringen die hen helpen de personages te leren kennen. Op deze manier speelt het leren kennen van personages een doorslaggevende rol in de evaluatie van de nieuwe serie.

Ten tweede speelt ook het leren kennen van de serie een belangrijke rol in de professionele en amateurkritieken op *Elementary*. De kijkers die zich over deze serie buigen hebben slechts verwachtingen op basis van het genre en concept; van de invulling weten zij weinig tot niets op het moment dat de eerste afleveringen worden uitgezonden. *Elementary* heeft wat dat betreft een bijzondere positie, omdat kijkers vanaf de eerste aankondiging van de serie hooggespannen verwachtingen hebben van het concept; de serie toont een moderne adaptatie van de klassieke Sherlock Holmes verhalen. Professionele en amateurcritici vergelijken de serie kritisch met eerdere bewerkingen en proberen te identificeren waar deze versie in uitblinkt. Jim Garner maakt bijvoorbeeld de volgende opmerkingen in zijn eerste recensie van de serie.

*Where Miller stands out from previous actors is that he has toned down the narcissistic tendencies and has exposed a small sliver of vulnerability towards Watson. And Watson... probably the boldest move made in the updated story is that Dr. John Watson has become Dr. **Joan** Watson. However, it's this change that allows Miller's vulnerability to work so well.*

Jim Garner, *Elementary*, aflevering 1



Garner bespreekt hier de aanpassingen die zijn gedaan om een nieuwe adaptatie van Sherlock Holmes te realiseren. Niet de huidige acteerprestaties van Miller (acteur van Sherlock Holmes), maar de prestaties *in vergelijking* met eerder vertolkingen van het beroemde personage worden gewaardeerd. Bovendien stelt de criticus niet (alleen) de interactie tussen Joan en Sherlock op prijs; Garner waardeert vooral dat deze interactie te danken is aan het feit dat Joan Watson een *vrouw* is. Vergelijkingen tussen de serie en eerdere adaptaties zijn onvermijdelijk, aangezien *Elementary* op de Holmes canon is gebaseerd. Desondanks valt op professionele en amateurcritici vooral vergelijkingen maken wanneer zij de eerste afleveringen van de serie beoordelen. Als de (amateur)critici eenmaal bekend zijn met de serie, weten zij wat ze van de afleveringen mogen verwachten, *behalve* een moderne versie van Sherlock Holmes. Het onervaren discours wordt getekend door vergelijkingen met de Holmes canon.

Overigens zijn ook de (amateur)critici van *Elementary* na verloop van tijd gewend aan bepaalde elementen. Zo lijkt in latere professionele en amateurkritieken de interactie tussen Sherlock en Joan één van de pijlers van het succes. De (amateur)critici bespreken in vergelijking met de andere dramaserie relatief vaak eenzelfde relatie, zeker gezien het feit dat het een vriendschappelijke relatie betreft. Deze interactie lijkt in de latere (amateur)kritieken te worden opgevat als een succesfactor van de show. Desalniettemin is de nieuwsgierigheid en onervarenheid van de (amateur)critici tekenend voor het patroon dat in de kritieken van *Elementary* naar voren komt. Personages en succesfactoren van nieuwe series leert men graag kennen, terwijl (amateur)critici de langer lopende series juist waarderen op basis van de kennis van personages en van succesfactoren die zij in de loop der jaren hebben opgedaan. Het onervaren discours contrasteert met het ervaren discours, door verschillen in de criteria en de toepassing daarvan.

## 5.3 In hoeverre komt het discours van professionele en amateurcritici overeen?

### 5.3.1 Verschillen tussen spelers

In het voorgaande deel is uiteengezet hoe een patroon kan worden gevonden in het discours met betrekking tot *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* enerzijds en *Elementary* anderzijds. De looptijd van de serie beïnvloedt de manier waarop de eerder beschreven algemene thema's worden ingevuld. Er zijn echter ook verschillen zichtbaar tussen het discours van professionele en amateurcritici. De recensenten van *TVfanatic* zijn meer impliciet in hun beoordeling en stellen voortdurend vragen aan de kijkers. De amateurcritici daarentegen zijn juist expliciet in hun beoordeling. Bovendien spreken zij niet alleen de recensent aan, maar ook andere amateurcritici wanneer zij het nodig vinden om een

discussie te starten.

Op basis van deze verschillen zal in dit deel een tweede dimensie worden geschetst. Daarmee wordt de variatie in het online discours verder in kaart gebracht. Allereerst zal het *suggestieve* discours van de professionele critici worden toegelicht. Kenmerkend voor dit discours is een subtiele evaluatie, waarbij professionele critici zich baseren op het samenvatten en *gezamenlijk* bespreken van afleveringen. In feite suggereren zij inspraak voor het publiek door hen vragen te stellen waar ze zelf – indirect – al antwoord op geven. Het expressieve discours van de amateurcritici wordt juist gekenmerkt door uitgesproken beoordelingen, die regelmatig leiden tot discussies met professionele én amateurcritici. Deze twee discoursen zullen achtereenvolgens besproken worden.

### 5.3.2 "Let's discuss, shall we?" – Suggestief discours

De professionele critici onderscheiden zich bovenal van hun amateurcollega's door de aflevering samen te vatten. De recensies die zij posten zijn tegelijkertijd ook 'recaps', waarin de mening van de criticus ogenschijnlijk onbelangrijk is. Recensenten stellen bovendien vragen aan het publiek die geregeld de illusie scheppen dat de critici zelf geen mening hebben over de aflevering. Professionele critici hanteren evaluatietechnieken die heel impliciet de beoordeling weergeven.

Ten eerste selecteren recensenten de momenten en uitspraken waarvan zij vinden dat ze het reproduceren waard zijn. Daardoor is regelmatig niet het eindoordeel, maar de inleiding van een recensie tekenend voor het esthetisch systeem van de professional. Uit deze inleiding blijkt namelijk welke selectie van verhaallijnen de recensent noemenswaardig acht. Een voorbeeld is de introductie van Morrison op haar recensie van *Grey's Anatomy*;

*Grey's Anatomy aired "Walking on a Dream" this week, an episode that brought a new face to the hospital, while also offering a setback for Arizona - along with a big step forward for Mer. Let's discuss, shall we?*

Courtney Morrison, *Grey's Anatomy*, Aflevering 12

Op het eerste gezicht lijkt deze introductie een samenvatting van de belangrijkste verhaallijnen in de aflevering. Morrison stuurt hier echter – wellicht onbewust – de aandacht van haar publiek door een drietal gebeurtenissen te noemen, in plaats van alle rode draden die in de aflevering te zien waren. In de samenvatting die door *TVfanatic* wordt gegeven in het afleveringenoverzicht van de serie, is bijvoorbeeld ook opgenomen dat Derek in deze aflevering voor het eerst sinds het vliegtuigongeluk (in seizoen vier) weer opereert. In veel professionele kritieken wordt een samenvatting van de aflevering gegeven, waarin de recensent specifieke verhaallijnen noemt als de belangrijkste

onderdelen van de afleveringen. Deze selectie wordt voorgelegd aan het publiek, zonder dat het als een opinie of voorstel wordt gepresenteerd. Dit is een suggestieve evaluatietechniek, die niet of nauwelijks werd gevonden in de reacties die amateurcritici achter lieten. Op deze manier onderscheiden professionele critici zich met een suggestief discours.

De suggestieve evaluatie van professionele critici is ook zichtbaar in het uiteindelijke oordeel. In principe is dit eindoordeel niet relevant voor onderzoek naar criteria en evaluatietechnieken. Opvallend is echter dat professionele critici van *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* overwegend positief zijn over de afleveringen die zij onder de loep nemen. Professionele critici geven het wel aan wanneer een aflevering niet aan hun criteria voldoet, maar niet in die mate dat dergelijke minpunten structureel worden afgewogen tegen de pluspunten. Een voorbeeld is de volgende opmerking;

*Despite my irritation at what seems to be an out of character moment for Kalinda, I'm intrigued. What is the deal with the money she supposedly took? And what will come of his relationship with the firm? Will Kalinda out him and get them to drop the case? It's a mystery, but one I'm looking forward to seeing play out.*

Carla Day, *The Good Wife*, aflevering 1

Day meent dat Kalinda als personage ongeloofwaardig is in de aflevering, maar tegelijkertijd bespreekt de recensente hoofdzakelijk dat de verhaallijn haar toch intrigeert. Day kijkt zelfs uit naar de ontwikkeling van het plot. In deze recensie suggereert zij dat een ongeloofwaardig personage tóch positieve invloed kan hebben op het verloop van het verhaal. In de professionele kritieken worden minpunten vaak positief bekeken, waardoor de balans tussen plus- en minpunten niet wordt opgemaakt. Mede daardoor worden afleveringen maar zelden echt afgekeurd op basis van bijvoorbeeld een weinig onderhoudend verhaal of het gebrek aan sympathieke personages. Behoedzaamheid in het eindoordeel is kenmerkend voor het suggestieve discours van de professionele critici die voor *TVfanatic* recensies schrijven.

Ten slotte valt op dat de professionele kritieken consequent vergezeld worden van opmerkingen die een dialoog met het publiek veronderstellen. Recensenten vragen bijvoorbeeld naar de mening van het publiek over de toekomst van een relatie, of proberen een discussie te starten over de acties van een personage. Soms betreft dit een retorische vraag, zoals in het citaat hierboven van Morrison ("Let's discuss, shall we?"). Dat neemt echter niet weg dat het vraagteken op zijn minst een poging tot tweerichtingsverkeer aan het licht brengt. De professionele critici van *TVfanatic* stimuleren het publiek om van de reactiemogelijkheden gebruik van te maken. Christina Tran stelt bijvoorbeeld de volgende vragen aan het einde van haar recensie;

*Overall, this was a solid episode that wasn't boring in the least bit. I'm stoked for the changes that are coming to the new Grey Sloan Memorial Hospital. How about you? How do you think Jackson's doing so far as the new boss? With so many cases this week, what was your favorite?*

Christina Tran, Grey's Anatomy, aflevering 17

Dit citaat illustreert de gewoonte van Tran en haar collega's om recensies af te sluiten met een aantal vragen voor de lezers. "What do you think?" is daarbij de meest gestelde vraag. Recensenten stimuleren met dergelijke open vragen voortdurend een dialoog over de personages en de plotwendingen die zijzelf bijzonder vonden. Professionele critici beperken zich echter niet tot een enkele vraag tot slot van de recensie bij het stimuleren van een dialoog. Het taalgebruik dat men hanteert getuigt van een meer algemene toenadering tot het publiek van de website. Recensenten spreken bijvoorbeeld in wij-termen wanneer ze samenvatten wat ze gezien hebben, of presenteren zichzelf als onderdeel van een grotere groep fans;

*Last week, we focused on the growth of Sherlock (...). We have known that Joan had completely changed her life because she had lost a patient and tonight we saw her in her 'old element'.*

Kate Brooks, Elementary, aflevering 5

*There is nothing us loyal viewers want more than Bailey to be happy*

Courtney Morrison, Grey's Anatomy, aflevering 10

De opmerkingen van Brooks en Morrison impliceren dat zij hun oordeel formuleren *als onderdeel* van een trouwe publiek van de serie. Brooks suggereert voortdurend dat haar ervaring gelijk staat aan de ervaringen van het grote publiek, door steeds in meervoud te spreken als ze de ontwikkelingen samenvat ("last week we focused (...)", "tonight we saw (...)"). Morrison veronderstelt dat alle "loyal viewers" het met haar eens zijn; wie dat niet is, is simpelweg geen onderdeel van het trouwe publiek dat Miranda Bailey unaniem een *happy ending* toewenst. Professionele critici suggereren dat er sprake is van een consensus en daardoor worden amateurcritici wellicht ontmoedigd om van deze 'consensus' af te wijken. Dit wekt de indruk dat de dialoog in feite een poging is de kijkers te doen instemmen met het eindoordeel van de criticus.

Professionele critici vallen op doordat zij vaker dan amateurcritici samenvatten en overwegend positief oordelen; de continue dialoog is het derde kenmerk van het suggestieve

discours. Op basis van deze evaluatietechnieken vellen zij een oordeel dat verscholen ligt tussen de vragen en samenvattingen waar het discours vol van staat. In het volgende deel zal het discours van amateurcritici worden besproken.

### 5.3.3 "An amazing ep" – Expressief discours

De professionele kritieken worden gekenmerkt door een suggestief discours, waarbij de mening van de recensent schuilgaat in het samenvatten en gezamenlijk bespreken van de aflevering. De amateurcritici zijn meer expliciet in hun evaluatie en gaan ook vaker in discussie over de kwaliteit van de afleveringen. Zodoende onderscheiden zij zich met een expressief discours.

In de eerste plaats is de explicitering van de beoordeling kenmerkend voor het discours van amateurcritici. Kijkers zijn niet voorzichtig in het uiten van hun mening; ze beoordelen personages, relaties en verhaallijnen met overtuiging en aarzelen niet om de aflevering af te keuren of juist de hemel in te prijzen. Een enkele keer klinkt twijfel door in de reacties van amateurcritici, maar ook dan wordt dit expliciet uitgesproken. De expressiviteit van de amateurcritici blijkt bijvoorbeeld uit de volgende opmerking van Tia over een aflevering van *Grey's Anatomy*;

*Meredith's case was the best. Loved to see Ellen and Sarah in scenes together.*

*MerDer were so cute in the beginning, need more of them!! Also Zola is adorable. The last scene broke my heart completely.*

*Too much April and too much Owen. Owen with the boy was forced. It's like the writers don't know what to do with his character and put a boy there to follow around.*

*Calzona storyline was boring and didn't fit.*

Tia, *Grey's Anatomy*, aflevering 19

Tia draait er niet omheen; Meredith en haar dochter Zola werden beide gewaardeerd, maar April en Owen waren teveel in beeld en de verhaallijn waarin Callie en Arizona ("Calzona") betrokken waren, was niet van toegevoegde waarde. Voor zowel professionele als amateurcritici is het belangrijk dat de aflevering sympathieke personages portretteert, maar de manier waarop Tia dit criterium hanteert, getuigt van een expressieve manier van beoordelen. Zij somt heel nadrukkelijk de eindoordeelen op ten aanzien van de verschillende verhaallijnen. Argumenten zijn zo goed als afwezig. Veel amateurcritici sommen op vergelijkbare manier de plus- en minpunten van een aflevering op. Kijkers formuleren een expressieve evaluatie, niet omdat ze evenveel zeggen met minder woorden, maar omdat ze meer overtuigd (lijken te) zijn dan de professionele critici.

Een tweede manier waarop amateurcritici zich van professionele recensenten

onderscheiden, is de manier waarop zij zich in discussies mengen. Professionele recensenten onderscheiden zich door een dialoog met het publiek te stimuleren. Het feit dat amateurcritici hierop reageren is inherent aan het format van *TVfanatic*; bezoekers kunnen reacties achterlaten naar aanleiding van de professionele recensies. De amateurcritici laten echter niet alleen reacties achter om de vragen van de recensent te kunnen beantwoorden. Amateurcritici reageren opvallend vaak om de eigen mening te verdedigen. Zo spreken zij bijvoorbeeld recensenten of andere amateurcritici aan wanneer zij het niet eens zijn met zijn of haar oordeel. De opmerkingen van Sa'ad702 en Amy illustreren dit;

*@ Delphnick: The writing is not stinking. It wont be like the days when Georgey (your avatar) was there but its not bad at all. The stories are being handled well. The lawsuit was a bit rushed, but it's far from over at this point.*

Sa'ad702, *Grey's Anatomy*, aflevering 11

*Also, I don't agree reviewer's point that Peter didn't do anything (or much) to win Alicia back. I believe he has been trying hard and perhaps the writing wasn't as smooth but it was always clear to me there were much needed efforts on Peter's end.*

Amy, *The Good Wife*, aflevering 17

Sa'ad702 corrigeert haar voorganger door te wijzen op de pluspunten van het huidige seizoen ten aanzien van de eerdere seizoenen (waar hert personage George nog deel van uitmaakte). Amy spreekt de recensent van *The Good Wife* tegen wanneer deze meent dat Peter weinig moeite heeft gedaan om zijn vrouw Alicia terug te winnen. Uit dergelijke reacties blijkt een wezenlijk verschil met de professionele kritieken; recensenten proberen een dialoog te starten om "TVfanatics" te verbinden, terwijl amateurcritici juist een discussie beginnen wanneer zij het *niet* eens zijn met anderen. De motivatie verschilt wezenlijk.

Dit contrast blijkt bijvoorbeeld uit de opmerkingen die Carla Day (recensente) en Pinkytoe (amateurcriticus) maken over Alicia's gevoelens voor Will;

*Zach and Grace are old enough that they would understand if she loves Will, but for some reason she's not willing to recognize that. (...). With Peter's election coming up, she will be forced to make a decision. Will she go backward and stand by her estranged husband? Or, move forward with the man that she currently loves?*

Carla Day, *The Good Wife*, aflevering 20

*It seems that some alicia fans are giving alicia/will affair something that it's not. This woman is lusting after her paramour and not in love with him. If it was LOVE she would have openly pursued it and not hidden it.*

Pinkytoe, *The Good Wife*, Aflevering 20

Opvallend is dat Pinkytoe niet reageert op de vragen van Day; zij weerlegt juist de beweringen die Day *niet* als vraag presenteert. De recensente veronderstelt dat de liefde tussen Will en Alicia een gegeven is. De voornaamste vraag is vervolgens of Alicia zal toegeven aan haar gevoelens. De amateurcriticus daarentegen betwijfelt of het überhaupt liefde is. Beide critici menen het personage te begrijpen en te kunnen uitleggen, maar Pinkytoe is de criticus die zichzelf verdedigt, terwijl Day niet lijkt te beseffen dat dat misschien nodig is. Het discours geeft aan dat amateurcritici hun mening durven te uiten, ondanks de sturing van professionele critici.

#### 5.4 Positionering van het discours

Twee patronen doorkruisen het discours. Ten eerste heeft onderzoek naar verschillen in het discours tussen series uitgewezen dat de in 2012 gestarte serie *Elementary* in andere termen werd besproken dan *Grey's Anatomy* en *The Good Wife*, die respectievelijk negen en vier jaar werden uitgezonden in 2012-2013. Met name de personages en de succesformule worden op een verschillende wijze geëvalueerd. Ten tweede zijn er ook verschillen merkbaar tussen het discours van professionele en amateurcritici. Terwijl professionele critici vaak kiezen voor evaluatietechnieken als samenvatten en een dialoog aangaan met het publiek, kiezen de amateurcritici juist voor een meer expliciete stellingname waarbij zij indien nodig een discussie aangaan met professionele en amateurcritici.

Op basis van deze patronen ontstaat een tweedimensionale weergave van het discours. De eerste as varieert van een ervaren tot onervaren discours. Een continuüm reflecteert de realiteit; het discours voldoet immers zelden aan de ideaalbeelden die de uitersten schetsen. De gradaties daartussen worden veel vaker bekleed. Dit geldt ook voor de tweede as. Hier verschilt hoofdzakelijk de manier waarop het oordeel gepresenteerd wordt. De twee uitersten zijn in dit geval een suggestief discours en een expressief discours. Op basis van deze assen ontstaat het volgende model;

<ul style="list-style-type: none"> <li>- kennis personage</li> <li>- kennis serie</li> <li>- impliciet</li> <li>- samenvatten</li> <li>- dialoog</li> </ul> <p><b>Morrison, Grey's Anatomy, afl. 1</b> Shocker! After keeping Arizona's arc out of the spoilers all summer, we learned that Robbins lost her leg due to the plane crash. Who saw that coming? Like I said, Shonda did it again. This will definitely make for an interesting dynamic with the other characters.</p>	<p style="text-align: center;">Ervaren</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- kennis personage</li> <li>- kennis serie</li> <li>- expliciet</li> <li>- discussie</li> </ul> <p><b>Marie, The Good Wife, afl. 19</b> I hope that Alicia give in to Will, Peter does not deserve Alicia. He has been a lying, unfaithfull ass and he is only "keeping" Alicia because she is liked by the public when he is campaigning. Peter is not the good guy here. I know Will is a very manipulating man and will go far for keeping his buisness. BUT HE LOVES ALICIA!!!</p>
<p style="text-align: center;">Suggestief</p> <p><b>Brooks, Elementary, afl. 5</b> Last week, we focused on the growth of Sherlock and here loved the installment because of <i>Watson's</i> growth. We have known that Joan had completely changed her life because she had lost a patient and tonight we saw her in her "old element." It was nice to see Watson as a doctor, wasn't it?</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- leren kennen personage</li> <li>- leren kennen serie</li> <li>- impliciet</li> <li>- samenvatten</li> <li>- dialoog</li> </ul>	<p style="text-align: center;">Expressief</p> <p><b>DeAnn, Elementary, afl. 15</b> I am with you guys in that the ending scene was marvelous, and I love that Sherlock is maturing and was able to stay sober and clean in the midst of all that temptation by the sleazy drug dealer. What an arse that guy was. Ugh. I would LOVE a "We Believe" t-shirt! I believe in Sherlock, too!</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- leren kennen personage</li> <li>- leren kennen serie</li> <li>- expliciet</li> <li>- discussie</li> </ul>

*Figuur 5.1 Tweedimensionaal model van het online discours*

De vier citaten illustreren de toepassing van de verschillende discoursen . Het resultaat geeft een overzicht van de evaluatietechnieken, voor producenten die online kritieken willen begrijpen. Marktonderzoekers kunnen bijvoorbeeld verwachten dat het oordeel van professionele critici niet duidelijk naar voren komt. Zij zullen tussen de regels door moeten lezen om de mening van de recensent te achterhalen. Bovendien kunnen schrijvers verwachten dat het ervaren publiek kennis en ervaring regelmatig inzet, waardoor deze kijkers de ontwikkelingen relatief zelfstandig kunnen evalueren. Ten slotte kunnen de schrijvers verwachten dat kijkers van langlopende dramaserie hoge verwachtingen hebben van de continuering van succesfactoren. Deze patronen in het discours van professionele en amateurcritici worden overzichtelijk weergegeven in het bovenstaande model. Op basis van dit model kunnen televisieproducenten het online discours van de (amateur)critici beter



begrijpen en verwerken.

Het bovenstaande model is het sluitstuk in het beantwoorden van de eerste drie deelvragen, met betrekking tot de criteria en evaluatietechnieken die professionele en amateurcritici hanteren bij het beoordelen van verschillende dramaseries. De criteria en evaluatietechnieken die in deel één van dit hoofdstuk in kaart zijn gebracht, geven inzicht in de manier waarop (amateur)critici uiteenlopende dramaseries beoordelen, en aan welke eisen deze series volgens hen moet voldoen. In deel twee is vervolgens in kaart gebracht hoe de criteria en evaluatietechnieken verschillen per dramaserie. Deel drie van dit hoofdstuk geeft inzicht in de manier waarop professionele en amateurcritici het oordeel aan het publiek presenteren. Op basis van deze resultaten kan, ten slotte, de laatste deelvraag worden beantwoord.

## 5.5 In hoeverre is het discours esthetisch legitimerend?

### 5.5.1 Legitimering in het kunstveld

Baumann (2001) stelde dat acht evaluatietechnieken typerend zijn voor een esthetische legitimerend discours. Eventuele aanwezigheid van deze evaluatietechnieken in het hier bestudeerde discours kan getuigen van een legitimeringsproces. Deze evaluatietechnieken zijn gedeeltelijk aanwezig in de professionele en amateurkritieken die in de voorgaande delen in kaart zijn gebracht, vooral wanneer de evaluatietechnieken breder worden gedefinieerd ten behoeve van een goede toepassing op dramaseries.

Baumann (2001) besprak bijvoorbeeld het interpreteren van de film en de boodschap die daarin verscholen lag. De 'boodschap' van een aflevering wordt wel een enkele keer genoemd door professionele en amateurcritici, maar het interpreteren komt op een andere manier vaker voor. Interpretatie betreft vooral de personages in de serie. De redenen die men geeft voor het begrijpen of meeleven met de personages veronderstellen een vorm van interpretatie, omdat de aanwijzingen voor dit begrip (lang) niet altijd expliciet gegeven worden. Daarnaast is interpretatie ook van toepassing op de authenticiteit van *The Good Wife*. Een authentieke aflevering is geen letterlijke kopie, maar een creatieve reflectie van de maatschappij, waardoor de professionele en amateurcritici de connectie zelf moeten 'ontdekken' en begrijpen. Op deze manier is de volgens Baumann (2001) legitimerende evaluatietechniek interpreteren aanwezig in het discours.

Een tweede evaluatietechniek die Baumann (2001) noemt, is het afwegen van plus- en minpunten, op basis waarvan een gemengd oordeel tot stand komt. Professionele critici zijn overwegend positief in hun eindoordelen, maar ze noemen desondanks de zwakke punten van een aflevering. Een criticus is bijvoorbeeld negatief over een onbegrijpelijk personage en tegelijkertijd in positieve zin benieuwd naar de gevolgen van het vreemde gedrag. De balans tussen positieve en

negatieve aspecten wordt echter, zoals eerder opgemerkt, zelden opgemaakt. Daardoor is het uiteindelijke oordeel vaak niet gemengd. Niettemin komen plus- en minpunten wel regelmatig voor in één recensie of reactie, waardoor deze evaluatietechniek toch terugkeert in het discours.

Baumann (2001) noemt ook het bekritisieren van films als 'te gemakkelijk' een evaluatietechniek die typerend is voor een legitimerend discours. Deze derde evaluatietechniek is ook zichtbaar in het discours met betrekking tot dramaserieën. Een criterium dat veel wordt gehanteerd, is de mate waarin een serie onverwachte plotwendingen ten tonele brengt. Dit veronderstelt dat het publiek *niet* achterover wilt leunen om ontspannen te genieten van een voorspelbare aflevering. Integendeel; de goedkeurende woorden ten aanzien van "twists" en "shockers" veronderstellen dat kijkers zich vermaken wanneer een aflevering niet de gemakkelijke weg inslaat. In de tweede plaats is het criterium van begrijpelijke personages relevant voor het identificeren van deze evaluatietechniek. In het discours van professionele en amateurcritici is duidelijk dat uitleg nodig is om sommige acties van personages goed te kunnen praten. Dit impliceert dat de keuzes van personages niet altijd gemakkelijk gewaardeerd kunnen worden. Op die manier worden de series bekritiseerd wanneer deze te gemakkelijk zijn.

De overige evaluatietechnieken die Baumann (2001) noemt, zijn grotendeels afwezig in het discours van (amateur)critici. In de reacties en recensies zijn de dramaserieën niet bekritiseerd omdat ze te commercieel zouden zijn. Het vergelijken van producties is wel aan de orde in de beoordelingen van de eerste afleveringen *Elementary*. In deze (amateur)kritieken worden veel vergelijkingen gemaakt met de Holmes canon. Dat is echter een direct gevolg van het concept van deze serie, waardoor niet met voldoende zekerheid kan worden gezegd of deze evaluatietechniek ook bij het beoordelen van andere dramaserieën zou worden gehanteerd. Ten slotte wordt de regisseur in geen van de kritieken genoemd. Wel worden producenten Shonda Rhimes (*Grey's Anatomy*) en Robert en Michelle King (*The Good Wife*) in een paar reacties en recensies aangesproken in de (amateur)kritieken van de twee series. Dit komt echter zo zelden voor dat hier geen betrouwbare uitspraak over kan worden gedaan.

Het feit dat juist evaluatietechnieken met betrekking tot de regisseur en de commercie slechts een minimaal aandeel hebben in de professionele en amateurkritieken op dramaserieën, is tekenend voor de validiteit van Baumanns theorie in een andere sector dan de filmsector. In de filmsector heeft *auteurism* ertoe geleid dat de regisseur als het creatieve genie wordt gezien (Baumann, 2001). Het is echter niet onverwacht dat de steeds wisselende regisseurs van dramaserieën geen rol spelen in de evaluatie van de programma's. Dramaserieën worden logischerwijs in andere termen besproken dan films. Zodoende geeft de afwezigheid van de door Baumann (2001) geïdentificeerde evaluatietechnieken nog geen uitsluitsel over de legitimerende werking van het discours. In hoeverre is het discours legitimerend, wanneer de operationalisering van Baumann

(2001) *niet* als uitgangspunt wordt gehanteerd? Het volgende deel zal toelichten in hoeverre het gevonden esthetisch systeem artistieke legitimering kan vertolken.

### 5.5.2 Legitimering in de televisiesector

Dit onderzoek heeft uitgewezen dat professionele en amateurcritici een scala aan criteria hanteren wanneer zij *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* beoordelen. Wat betreft personages, relaties en verhaallijnen moeten de series aan verschillende criteria voldoen. De daarbij gehanteerde evaluatietechnieken lopen uiteen van inleven in de situatie en samenvatten van afleveringen, tot aan dialogen en discussies over de eindoordeelen van de (amateur)critici. Het discours is dusdanig divers dat verschillende elementen van esthetische systemen in meer of mindere mate terugkeren in het discours.

In de eerste plaats is een vorm van legitimering geïdentificeerd in het discours van de professionele critici. De recensenten van *TVfanatic* proberen de subjectiviteit in hun evaluatie te beperken. Doordat zij afleveringen vaak samenvatten, wordt voorkomen dat de mening van de recensent centraal staat. De professionele critici formuleren een overwegend positief eindoordeel, maar doordat dit als een suggestie wordt gepresenteerd, lijkt het eindoordeel ook minder subjectief. Bovendien zijn de vele vragen die critici aan het publiek stellen een teken dat de criticus een mogelijke discussie over de kwaliteit van afleveringen erkent. De criticus doet voor zover mogelijk afstand van zijn of haar subjectieve ervaring, waardoor het oordeel meer objectief overkomt. In dat opzicht is vooral het discours van de professionele critici gebaseerd op de esthetische dispositie.

Daar staat tegenover dat dit onderzoek ook uitwijst dat het discours in het algemeen gekarakteriseerd wordt door een meer *referential* benadering (Liebes & Katz, 1986). Met name personages en relaties worden beoordeeld alsof het om 'echte' personen gaat, die de sympathie en adviezen van een goede vriend nodig hebben. Deze onderdelen van een populaire esthetiek zijn wellicht onvermijdelijk in een genre waarin melodrama een hoofdrol speelt. Voor de professionele critici resulteert dit in een tegenstrijdig discours, omdat critici pretenderen afstand te houden tot het programma, terwijl zij zich tegelijkertijd enthousiast laten meeslepen door het verhaal. In feite bespreken professionele critici de dramaserieën alsof deze een mengvorm van kunst en vermaak vertegenwoordigen. Enerzijds moet de aflevering vermakelijk zijn en sympathieke personages tonen, anderzijds is ook de interpretatie van belang en probeert de criticus objectiviteit te handhaven. Het discours van de professionele critici is een mengvorm van esthetische systemen.

De motivatie van de recensenten kan wellicht het gemengde discours verklaren. De website waar zij voor schrijven, is afhankelijk van bezoekers die televisieseries met dusdanig veel plezier volgen dat zij de beschikbare achtergrondinformatie, spoilers, citaten en dergelijke willen lezen. De

critici van *TVfanatic* hebben er daarom belang bij het *fandom* te stimuleren, dat in feite de bestaansreden van de website is. Doordat de critici van *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* zich fanatiek inleven in de verhalen en daarbij termen als “we” en “us loyal viewers” hanteren, promoten zij een fan *community*. In dat opzicht is de esthetische legitimering in het discours van professionele critici, bovenal een *commerciële* legitimering die de amusementswaarde van de series noodzakelijk moet aanbevelen.

Deze motivatie is in het geheel niet aan de orde voor de bezoekers van *TVfanatic*. De kijkers zijn zichtbaar kritisch in hun evaluatie van dramaserieën. Zij formuleren waar nodig een negatief eindoordeel en spreken zonder aarzeling uit op welke punten een aflevering tekort schiet. Deze kijkers blazen zeker niet altijd de loftrumpet voor series die onvermijdelijke fouten maken wat betreft personages, relaties en verhaallijnen. Doordat ze afstand nemen van het fictieve verhaal, getuigen de amateurcritici van een *critical* benadering. Deze benadering past bij een legitieme beoordeling van kunst.

Hoewel de amateurcritici kritisch zijn, zijn ze tegelijkertijd zodanig expressief dat zij hun subjectiviteit meer prijsgeven. Deze subjectiviteit past alleen in een legitimerend discours wanneer de argumentatie voor het oordeel draagvlak vindt onder een breed publiek. Dat wil zeggen dat een emotioneel ingegeven oordeel hier niet bij past. Echter, ook voor de amateurcritici blijken de personages, relaties en verhaallijnen zo meeslepend, dat men zich regelmatig inleeft in de situaties. Daardoor is ook de beoordeling van amateurcritici een mengvorm van een afstandelijke en een emotionele benadering. Noch de *referential* benadering, noch de *critical* benadering is de amateurcritici vreemd. Professionele én amateurcritici benaderen televisie als mengvorm van kunst en vermaak.

In hoeverre worden de dramaserieën dan als kunst geëvalueerd? De professionele en amateurcritici aarzelen niet om zich in te leven in de serie, waardoor de populaire esthetiek nergens echt wordt verheven tot de esthetische dispositie die geaccepteerd is in het kunstveld. De (amateur)critici spelen met de afstand tot de serie door afwisselend *critical* en *referential* posities in te nemen. Geraghty (2003) voorspelde al dat elementen van de populaire esthetiek niet kunnen worden uitgesloten van een kritische evaluatie van televisie. Wellicht moet het inleven in de verhalen worden opgevat als een conventie van het genre.

Wanneer het emotioneel inleven in de serie wordt geaccepteerd als een onvermijdelijk onderdeel van de evaluatie van televisie, dan ontstaat er een nieuw inzicht in het waarderingsproces. De evaluatie is wellicht juist legitimerend omdat het elementen van de populaire esthetiek combineert met elementen van de esthetische dispositie. Critici laten zich met plezier meeslepen en vellen tegelijkertijd een weloverwogen oordeel wanneer ze hun reactie op papier zetten. Deze combinatie van esthetische systemen maakt dat het discours geen afbreuk doet aan de conventies

van het genre, terwijl men zich tegelijkertijd niet beperkt tot de conventionele emotionele receptie. Daardoor is de gewoonte van critici om zich in te leven in de situaties wellicht niet meer voldoende basis om het discours als illegitiem te markeren. Het discours getuigt van een hybride evaluatie, waarbij verschillende elementen van de traditionele esthetische systemen worden opgenomen in een nieuw systeem. Dit systeem geniet vermoedelijk draagvlak onder het grote publiek en de experts die van oudsher de grenzen van het kunstveld bewaken.

---

## 6. Conclusie & Discussie

---

### 6.1 Conclusie

#### 6.1.1 Probleemstelling

Alvorens conclusies kunnen worden geformuleerd, zal de probleemstelling nog een keer worden toegelicht. Aanleiding voor dit onderzoek was de toenemende zichtbaarheid van deze online evaluaties. Talloze professionele en amateurcritici begeven zich direct na de uitzending van een aflevering naar het internet om opmerkingen en complimenten in een recensie of te verwerken. Andrejevic (2008) bracht deze activiteit in kaart in onderzoek naar de bezoekers van de website *TelevisionWithoutPity*. Hij bevestigde met dit onderzoek de voorspelling van Jenkins (2004) dat het publiek televisie en internet in toenemende mate naast elkaar gebruikt. Dankzij interactieve websites ontpoppen kijkers zich tot amateurcritici, die samen met de professionele critici een oordeel plaatsen op het internet.

Ook op *TVfanatic* staan de professionele en amateurcritici in nauw contact, doordat de amateurcritici per definitie reageren op de recensie van een professional. Het resultaat is een kritisch publiek dat *gezamenlijk* de dramaserie onder de loep legt. Dit onderzoek heeft het esthetisch systeem in de professionele en amateurkritieken in kaart gebracht. De doelstelling was daarbij om inzicht te krijgen in de criteria en evaluatietechnieken, zodat het televisieveld beter inzicht krijgt in de succesfactoren van dramaserieën en de wetenschap daarnaast meer kennis vergaart over de esthetische receptie van populaire cultuur.

Op basis van het voorgaande hoofdstuk, kan de onderzoeksvraag worden beantwoord. In de eerste plaats zijn verschillende criteria gevonden. Dramaserieën worden in het algemeen gewaardeerd wanneer begrijpelijke, sympathieke personages een aandeel hebben in de afleveringen. Ten tweede worden interessante relaties gewaardeerd die inzicht geven in de betrokken karakters en hen een *happy ending* in het vooruitzicht stellen. Ten slotte dienen verhaallijnen humoristisch, dramatisch en verassend te zijn. Daarnaast geldt voor *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* dat men respectievelijk de originele personages en een authentieke verhaallijn verwacht te zien. Van *Elementary* verwacht het publiek vooral dat zij de kans krijgen om de personages en de serie in het algemeen te leren kennen.

Ten tweede zijn diverse evaluatietechnieken geïdentificeerd. Het inleven in de situatie is de meest gehanteerde evaluatietechniek in het discours. Daarnaast viel op dat de professionele critici van *TVfanatic* de aflevering vaak samenvatten, daarover overwegend positief oordelen en ten slotte consequent afsluiten met vragen voor het lezerspubliek. Amateurcritici daarentegen formuleren hun eindoordeel meer expressief, en startten vaker een discussie. Deze resultaten leiden tot

verschillende conclusies met betrekking tot de productie van en het onderzoek naar televisieseries. Deze zullen in het volgende deel uiteen worden gezet.

### 6.1.2 Hybride esthetiek

In de eerste plaats hebben de gevonden criteria en evaluatietechnieken uitgewezen welk esthetisch systeem de (amateur)critici online hanteren. Bourdieu (1994) identificeerde een dualistische structuur in het kunstveld, met enerzijds de autonome kunst en anderzijds de commerciële cultuur. Volgens de veldtheorie zou het eerste subveld door middel van een esthetische dispositie afstandelijk worden besproken, terwijl in het tweede subveld de meer emotionele populaire esthetiek van toepassing zou zijn. De televisiesector is overwegend commercieel. Producenten hebben winst voor ogen en wensen daarom een zo groot mogelijk publiek te bereiken. Volgens de veldtheorie van Bourdieu hanteert dit publiek naar verwachting een populaire esthetiek om het grote aanbod gemakkelijk te beoordelen (Bielby & Bielby, 2004).

Dit onderzoek onderschrijft echter de conclusie van Bielby en Bielby (2004) dat commerciële dramaserieën niet *alleen* volgens een populaire esthetiek worden beoordeeld. Bielby en Bielby (2004) ondervonden dat kijkers van soapseries sommige elementen afstandelijk beoordelen en anderen meer emotioneel. De resultaten van dit onderzoek getuigen eveneens dat (amateur)critici verschillende esthetische systemen naast elkaar hanteren. Personages worden bijvoorbeeld tweeledig beoordeeld; kijkers beoordelen emotioneel of zij de karakter sympathiek vinden, maar bespreken ook aanwijzingen op basis waarvan ze de minder sympathieke acties kunnen interpreteren. Kijkers zijn afwisselend emotioneel en afstandelijk in hun evaluatie. Door deze afwisseling tussen de esthetische dispositie en de populaire esthetiek, ontstaat een meer complexe esthetische beoordeling dan academici vaak veronderstellen (Geraghty, 2003).

Het gemengd discours in kritieken van *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife*, is wellicht een praktijkvoorbeeld van de tweedeling die Liebes en Katz (1986) identificeerden. Zij ondervonden in hun onderzoek naar reacties op de serie *Dallas* dat sommige respondenten een *critical* benadering hanteerden, waarbij een kritisch, meer afstandelijk oordeel wordt geformuleerd (Liebes & Katz, 1986). Andere kijkers hanteerden een *referential* benadering, waarbij een meer subjectief en persoonlijk oordeel tot stand komt (Liebes & Katz, 1986). Liebes en Katz (1986) en Kuipers (2006) betogen dat deze esthetische benaderingen worden gedifferentieerd door de verschillende achtergronden van de respondenten.

In dit onderzoek is echter geen tweedeling gevonden in de kritieken, waarbij sommigen zich inleven in de dramatiek van het verhaal en anderen zich kritisch uitlaten over de interpretatie van een aflevering. De benaderingen worden niet alleen *naast* elkaar gehanteerd door verschillende

(amateur)critici, maar ook *door* elkaar in één reactie of recensie. Mogelijk toont nader onderzoek dat sommige groepen relatief vaak een *critical* benadering hanteren. Vooralsnog is een duidelijke patroon echter niet gevonden. Commerciële televisieprogramma's worden in de online kritieken onderworpen aan een esthetisch systeem, dat een puur emotionele receptie overtreft en waar nodig aanvult. Het resultaat is een *hybride* esthetiek, waarbij elementen van verschillende systemen worden gecombineerd. Dit heeft implicaties voor de verdeling van symbolische en materiële verdiensten, zoals in het volgende deel zal worden toegelicht.

### 6.1.3 Winst en erkenning

In de tweede plaats illustreren de hier bestudeerde online kritieken de verdeling van symbolische en materiële verdiensten. In het autonome kunstveld zouden experts verantwoordelijk zijn voor de verdeling van artistieke erkenning die de autonome kunstenaars unaniem voor ogen hebben. In de commerciële cultuur zou het grote publiek verantwoordelijk zijn voor de materiële verdiensten die voor commerciële producenten prioriteit hebben. Crane (1976) noemde deze aparte verdeling van materieel en symbolisch succes een semionafhankelijke beloningsstructuur.

Het discours van de (amateur)critici toont echter aan dat deze tweeledige beloningsstructuur wellicht niet van toepassing is wanneer televisieseries online worden geëvalueerd. Onderzoek van Baumann (2001; 2007) wijst uit dat het discours een legitimerende ideologie kan vertolken, dat wil zeggen, een esthetisch systeem dat de juiste argumenten aandraagt om het werk artistiek een succes te noemen. In de kunstwereld zijn de 'juiste' of legitieme argumenten veelal gebaseerd op een esthetische dispositie. Het esthetisch systeem dat de professionele en amateurcritici in de online evaluaties van *Elementary*, *Grey's Anatomy* en *The Good Wife* hanteren, is zoals gezegd gedeeltelijk gebaseerd op deze esthetische dispositie. De combinatie met elementen van de populaire esthetiek, doet vermoeden dat de televisiesector een legitimeringsproces doorloopt dat is gebaseerd op een op maat gemaakt esthetisch systeem. De hybride esthetiek maakt dat de kritieken van professionele en amateurcritici symbolisch waardevol zijn. Voor televisieproducenten betekent dit dat zij creatief gezien winst behalen wanneer het publiek de dramaserie online positief beoordeelt.

Tegelijkertijd betekent een positieve recensie of reactie dat de consument tevreden is. Producenten zijn gefocust op de kijkcijfers die uiteindelijk de materiële opbrengsten bepalen. Kijkcijfers alleen geven echter de tevredenheid van het publiek onvoldoende weer, waardoor de gegevens ook niet aantonen of het publiek de volgende aflevering zal kijken. Nu oude en nieuwe media door elkaar worden gebruikt door de consument (zie Jenkins, 2004), zijn de online reacties van het publiek wellicht een aanvulling op de kijkcijfers. Meer dan kijkcijfers geven de (amateur)kritieken inzicht in de voorkeuren van het publiek, omdat ook zichtbaar is wat er precies wordt gewaardeerd



en waarom. Het discours van kijkers en critici onthult aan welke criteria een aflevering al dan niet voldoet. Het hier gegeven inzicht in deze criteria waaraan personages, relaties en verhaallijnen moeten voldoen, is van cruciaal belang voor de schrijvers die hier verantwoordelijk voor zijn. Kennis van de criteria geeft producenten handvaten om het publiek te behouden. Daardoor kunnen de kritieken ook indirect de materiële inkomsten stimuleren.

Op deze manier vertolkt het discours van de professionele en amateurcritici van *TVfanatic* een beloningssysteem dat niet langer semionafhankelijk is. Het discours is een indicator van zowel symbolische als materiële verdiensten, doordat enerzijds het esthetisch systeem getuigt dat televisieseries als kunst én vermaak worden benaderd, en anderzijds het discours blijkt geeft van de onderliggende publieksvoorkeuren. Deze conclusie zal tot slot worden aangevuld met een korte blik op de rolverdeling op het internet.

#### 6.1.4 Online critici

Dit onderzoek wijst bovenal uit dat de spelregels van het televisieveld zijn veranderd, door het toenemende belang van het internet in de sector. De convergentie van oude en nieuwe media maakt die het voor het publiek überhaupt mogelijk om het oordeel publiekelijk te presenteren. Zonder internet was het voor het publiek niet mogelijk geweest om het kijkgedrag toe te lichten dat in kijkcijfers wordt samengevat. Bovendien heeft het internet een podium geboden waar kritische kijkers betaald én onbetaald evaluaties van de laatste afleveringen schrijven.

Bourdieu (1994) verwachtte kunde en expertise van professionele critici die voor hun beroep de grenzen van het kunstveld bewaken. Dit onderzoek suggereert dat de professionele critici niet langer van het publiek te onderscheiden zijn op basis van een verschil in expertise. Deze conclusie onderschrijft de verwachting van Kersten en Bielby (2012), dat professionele critici niet alleen een esthetische dispositie kunnen hanteren wanneer zij hun relevantie willen behouden. Nu professionele én amateurcritici hun oordeel kunnen publiceren, is het voor professionele critici van belang om zich aan te passen aan de veranderde rolverdeling.

Opvallend is wel dat professionele en amateurcritici verschillende evaluatietechnieken hanteren, wat vermoedelijk het gevolg is van verschillen in de motivatie om een recensie of reactie achter te laten. Verder onderzoek moet echter uitwijzen in hoeverre deze bevinding gegeneraliseerd kan worden naar professionele en amateurkritieken op uiteenlopende websites. Deze en andere aanbevelingen zullen tot slot worden toegelicht.

## 6.2 Discussie

### 6.2.1 Beperkingen & Aanbevelingen

Dit onderzoek heeft inzicht gegeven in het discours dat professionele en amateurcritici hanteren wanneer zij online dramaserieën evalueren. Deze bevindingen dragen op twee punten bij aan de wetenschap. In de eerste plaats heeft deze studie een bijdrage gedaan aan onderzoek naar de esthetische receptie van televisieseries (zie Bielby & Bielby, 2004; Kuipers, 2006; Liebes & Katz, 1986). De resultaten wijzen uit dat de verschillende esthetische benaderingen door elkaar worden gebruikt door online critici. Ten tweede is dit onderzoek een aanvulling op onderzoek van onder andere Jenkins (2004) en Andrejevic (2008) naar de convergentie van oude en nieuwe media. Terwijl deze onderzoeken vooral in beeld brengen waarom kijkers actief zijn op het internet, is hier inzicht gegeven in het resultaat van deze activiteit. Deze bevindingen openen ook nieuwe discussies, op basis waarvan vervolgonderzoek kan worden aanbevolen.

In de eerste plaats heeft de beperkte tijd ertoe geleid dat de selectie van onderzoekseenheden materiaal van slechts drie series en één website omvat. De keuze voor een beperkt aantal series en enkele bronnen voor onderzoeksmateriaal, is gemaakt om de validiteit en betrouwbaarheid van dit onderzoek te waarborgen. Desondanks is het aan te bevelen dat vervolgonderzoek de selectie van bronnen en van televisieseries uitbreidt. Toekomstig onderzoek zou bijvoorbeeld kunnen uitwijzen of enkele codes die maar een paar keer voorkwamen in het materiaal, over een grotere dataset wél vaker voorkomen en zodoende een valide onderdeel vormen van het discours.

Daarnaast zijn in dit onderzoek twee patronen geïdentificeerd die verder onderzoek verdienen. Langlopende series worden in andere termen te besproken dan series die nog maar net worden uitgezonden. Kijkers en critici die een serie al jaren volgen, hebben ervaring en kennis opgedaan die zij met plezier inzetten bij het evalueren van nieuwe afleveringen. Vooraf was echter de verwachting geformuleerd dat inhoudelijke verschillen van invloed zijn op het discours. Nader onderzoek zou wellicht kunnen uitwijzen of en hoe het gevonden patroon vorm krijgt wanneer inhoudelijk heel verschillende genres worden opgenomen, zoals bijvoorbeeld comedyseries of *daytime* dramaserieën. Op deze manier kan onderzocht worden of het gevonden patroon onder uiteenlopende omstandigheden stand houdt.

Ten derde heeft dit onderzoek verschillen in kaart gebracht in het discours van professionele en amateurcritici. Professionele critici hanteren een suggestief taalgebruik; amateurcritici zijn meer expressief. Dit is een opvallend patroon dat in eerder onderzoek nog niet naar voren is gekomen. Het discours van de professionele critici is echter gebaseerd op het discours van een beperkt aantal recensenten. Binnen de beperkingen van dit onderzoek was het niet mogelijk om kritieken van meer

professionele critici mee te nemen. Vervolgonderzoek op basis van een grotere steekproef van professionele kritieken is dan ook sterk aan te bevelen.

Ten slotte heeft dit onderzoek als doel gehad om inzicht te geven in de legitimering van televisie als kunstvorm. Legitimering als *proces* kan meer gedetailleerd in beeld worden gebracht door middel van longitudinaal onderzoek, waarbij ook de werking van het veld wordt bestudeerd. Baumann (2001) en DiMaggio (1982) benadrukten dat instituties, discours en samenstelling van het publiek bijdragen aan de esthetische opwaardering van commerciële producten. In het theoretisch kader is een literatuurstudie gedaan om te onderzoeken of dergelijke factoren ook in de televisiesector een rol *kunnen* spelen. De inzichten die op basis van deze literatuurstudie zijn geformuleerd, kunnen met longitudinaal onderzoek nader in beeld gebracht worden.

Ondanks de onvermijdelijke beperkingen van dit onderzoek, zijn de resultaten van dit onderzoek zijn veelzeggend. Het discours van het televisiepubliek getuigt van een waarderingsproces dat uitgebreider is dan Bourdieu's schets van de populaire esthetiek doet vermoeden. Tegelijkertijd bieden de (amateur)critici meer ruimte voor de emotionele ervaring dan de esthetische dispositie mogelijk zou maken. De kijkers en critici die online televisieseries bespreken, hanteren een discours dat op maat is gemaakt voor het televisiegenre. De hybride esthetiek is wellicht meer dan de esthetische dispositie tekenend voor de positie die televisie als kunstvorm heeft verworven. De programma's vertolken tegelijkertijd kunst en vermaak. Erkenning voor deze bijzonder positie is symbolisch de meest waardevolle opbrengst van dit onderzoek.

---

## 7. Literatuur

---

- ABC (z.j.). About Grey's Anatomy. *Abc.go.com*. Geraadpleegd 9 maart, via <http://abc.go.com/shows/greys-anatomy/about-the-show>
- Adalian, Joseph (2011, 31 augustus). After All Its Behind-The-Scenes Drama, What's Really Going On at AMC? *Vulture.com*. Geraadpleegd via [http://www.vulture.com/2011/08/amc\\_mad\\_men\\_walking\\_dead\\_break.html](http://www.vulture.com/2011/08/amc_mad_men_walking_dead_break.html)
- Adalian, Joseph (2013, 6 juni). For HBO, Game of Thrones Ratings Second Only to The Sopranos. *Vulture.com*. Geraadpleegd via <http://www.vulture.com/2013/06/game-of-thrones-huge-ratings-chart.html>
- Adler, Tim (2011, 27 juni). Why TV procedurals also rule the world. *Deadline.com*. Geraadpleegd via <http://www.deadline.com/2011/06/why-tv-procedurals-also-rule-the-world/>
- Alexander, V.D. (2003). *Sociology of the Arts. Exploring Fine and Popular Forms*. Malden: Blackwell Publishing.
- Andrejevic, M. (2008). Watching Television Without Pity: The Productivity of Online Fans. *Television New Media*, 9(1), 24-46.
- Ang, I. (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York: Methuen.
- Baumann, S. (2001). Intellectualization and Art World Development: Film in the United States. *American Sociological Review*, 60(3), 404-426
- Baumann, S. (2002). Marketing, cultural hierarchy, and the relevance of critics: Film in the United States, 1935–1980. *Poetics*, 30(4), 243-262.
- Baumann, S. (2007) A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements. *Poetics* 35, 47-65.
- Becker, Howard S. (1974). Art as collective action. *American Sociological Review*, 39(6), 767-776.
- Bell, Clive (2011[1914]). Art. In S.M. Cahn & A. Meskin (eds.) *Aesthetics: A comprehensive anthology* (pp. 261-269). Oxford: Blackwell Publishing
- Berghman, Michaël & Van Eijck, Koen (2012). Beeldende kunst in een symbolische context. In I. Glorieux, J. Siongers & W. Smits (eds.): *Mark Elchardus: Cultuursociologie buiten de lijnen* (pp. 349-367). Leuven: Lannoo Campus
- Bibel, S. (2013, 29 mei). Complete List Of 2012-13 Season TV Show Viewership: 'Sunday Night Football' Tops, Followed By 'NCIS,' 'The Big Bang Theory' & 'NCIS: Los Angeles'. *Tvbythenumbers.zap2it.com*. Geraadpleegd via: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2013/05/29/complete-list-of-2012-13-season-tv-show-viewership-sunday-night-football-tops-followed-by-ncis-the-big-bang-theory-ncis-los-angeles/184781/>
- Bielby, D., Harrington, C. & Bielby, W. (1999). Whose Stories Are They? Fans' Engagement with Soap Opera Narratives in Three Sites of Fan Activity. In *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 43(1), 35-51.
- Bielby, D., Moloney, M., & Ngo, B.Q. (2005). Aesthetics of Television Criticism: Mapping Critics' Reviews in an Era of Industry Transformation. In Candace Jones, Patricia H. Thornton (eds.) *Transformation in Cultural Industries, Research in the Sociology of Organizations*, 23, 1-43. DOI: 10.1016/S0733-558X(05)23001-X

- Bielby, W. & Bielby, D. (1994). "All Hits are Flukes": Institutional Decision Making and the Rhetoric of Network Prime-Time Program Development. *The American Journal of Sociology*, 99(5), 1287-1313.
- Bielby, W. & Bielby, D. (2004). Audience Aesthetics and Popular Culture. In Friedland, R. & Mohr, J. (Eds.) *Matters of Culture: Cultural Sociology in Practice* (pp. 295-317). Cambridge: Cambridge University Press.
- Boeije, H., 't Hart, H., en Hox, J. (2009). *Onderzoeksmethoden* (8<sup>e</sup> druk). Den Haag: Boom Lemma Uitgevers.
- Bourdieu, P. (1985). The Market of Symbolic Goods. *Poetics*, 14, 13-44
- Bourdieu, P. (1992). Economisch Kapitaal, Cultureel Kapitaal, Sociaal Kapitaal. In *Opstellen over Smaak, Habitus en het Veldbegrip* (120-141). Amsterdam: Van Genneep.
- Bourdieu, P. (1994). Het Ontstaan van een Dualistische Structuur. In *De Regels van de Kunst* (pp. 143-173). Rotterdam: Van Genneep.
- Carter, Bill (2010, 4 april). Weighty Dramas Flourish on Cable. *New York Times*. Geraadpleegd via <http://www.nytimes.com/2010/04/05/business/media/05cable.html?partner=rss&emc=rss&r=0>
- CBS (z.j.1). About Elementary. *CBS.com*. Geraadpleegd 8 maart 2014 via <http://www.cbs.com/shows/elementary/about/>
- Caldwell, John T. (2005). Welcome to the Viral Future of Cinema (Television). *Cinema Journal*, 45 (1), 90-97
- Crane, D. (1976). Reward systems in art, science, and religion. *American Behavioral Scientist*, 19, 719-734
- Croteau, D., Hoynes, W. & Milan, S. (2012). *Media/Society. Industries, Images, and Audiences*. Londen: Sage.
- Dietz, J. (2012). TV Cancellation Watch: Which Shows Are on the Bubble? *Metacritic.com*. Geraadpleegd via <http://www.metacritic.com/feature/tv-renew-cancel-odds-for-bubble-shows-feb-2012>
- DiMaggio, P. (1982). Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston. *Media, Culture & Society*, 4, 33-50.
- DiMaggio, P. (1992). Cultural Boundaries and Structural Change: The Extension of the High Culture Model to Theater, Opera, and the Dance, 1900-1940. In Lamont, M. & Fournier, M. (eds.) *Cultivating differences: Symbolic boundaries and the making of inequality* (pp. 21-57). Chicago: University of Chicago Press.
- Doorman, M. (1997) *Grensvervaging in de kunst*. Amsterdam: Stichting Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst.
- Guthrie, Marisa (2010, 2 januari). An entire genre may be 'Lost'. As ABC hit begins final season, serialized dramas are an endangered species. *Broadcastingcable.com*. Verkregen via <http://www.broadcastingcable.com/news/programming/entire-genre-may-be-lost/36073?rssid=20065>
- Enli, G. S. (2009). Mass Communication Tapping into Participatory Culture Exploring Strictly Come Dancing and Britain's Got Talent. *European journal of communication*, 24(4), 481-493.
- Fallik, D. (2014, 12 januari). 'The Good Wife' season 5, episode 12, 'We, the Juries': TV Recap. *WSJ.com*. Geraadpleegd via <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2014/01/12/the-good-wife-season-5-episode-12-we-the-juries-tv-recap/>
- Fiske, J. (2003). Commodities and Culture. In Fiske, J. (Ed.), *Understanding Popular Culture* (p. 23-47). New York: Routledge.
- Flint, Joe (2013, 13 maart). 'The Good Wife' will have multiple partners in syndication. *Los Angeles Times*. Geradpleegd via <http://articles.latimes.com/2013/mar/13/entertainment/la-et-ct-good-wife-20130313>

- Franklin, N. (2009, 26 oktober). Screwed. Good Wife, Bad Husband. *Newyorker.com*. Geraadpleegd via [http://www.newyorker.com/arts/critics/television/2009/10/26/091026crte\\_television\\_franklin](http://www.newyorker.com/arts/critics/television/2009/10/26/091026crte_television_franklin)
- Freeland, Cynthia (2002). Cognition, creation, comprehension. In C. Freeland, *But is it art?* (pp. 148-176 ). Oxford: Oxford University Press.
- Geraghty, C. (2003). Aesthetics and quality in popular television drama. *International Journal of Cultural Studies*, 6(1), 25-45. DOI: 10.1177/1367877903006001002
- Hall, S. (2006). Encoding/Decoding. In Durham, M. G. & Kellner, D. M. (Eds.) *Media and Cultural Studies* (pp. 162-173). Malden: Blackwell Publishing
- Handlen, Zach (2014, 20 januari). Its *Elementary*, *Sherlock*: How the CBS Procedural surpassed the BBC Drama. *AVclub.com*. Geraadpleegd via <http://www.avclub.com/article/its-elementary-sherlock-how-the-cbs-procedural-sur-200870>
- Harrington, C. Lee & Bielby, Denise D. (2005). Global Television Distribution: Implications of TV "Traveling" for Viewers, Fans, and Texts. *American Behavioral Scientist*, 48, 902-919.
- Heilbron, J. (1993). De Sociale Dynamiek van Autonome Kunst. In *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift*, 20(1), 132-146.
- Heinich, N. (2003) Affaires rondom het werk van Buren, Christo en Mapplethorpe. Reacties van het publiek op hedendaagse kunst. In *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie* (pp. 64-72). Amsterdam: Boekmanstichting.
- Hekkert, Paul & Van Wieringen, Piet C.W. (1998). Assessment of aesthetic quality of artworks by expert observers: An empirical investigation of group decisions. *Poetics*, 25, 281-292.
- Hesmondhalgh, D. (2006). Bourdieu, the media and cultural production. *Media, Culture & Society*, 28(2), 211-231.
- Hill, Logan (2013, 14 februari). Netflix. How the DVD-by-mail service is using streaming video and original content to become big-league TV's most unlikely adversary. *The Wall Street Journal*. Geraadpleegd via <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424127887323375204578272144119324294>
- Holt, D. B. (1997). Distinction in America? Recovering Bourdieu's theory of tastes from its critics. *Poetics*, 25, 93-120
- Horkheimer, M. & Adorno, T.W. (2007). Cultuurindustrie. Verlichting als Massabedrog. In *Dialectiek van de Verlichting* (pp. 135-184). Amsterdam: Boom Uitgeverij.
- Huffingtonpost (2012, 19 oktober). 'Private Practice' to End After Season 6, ABC Orders Additional Episodes Of 'Grey's Anatomy' And More. *Huffingtonpost.com*. Geraadpleegd via [http://www.huffingtonpost.com/2012/10/19/private-practice-ending-season-6-abc\\_n\\_1990756.html](http://www.huffingtonpost.com/2012/10/19/private-practice-ending-season-6-abc_n_1990756.html)
- Huffingtonpost (2013, 19 februari). 'The Good Wife' Ratings: Creators On The Sinking Season 4 Numbers. *Huffingtonpost.com*. Geraadpleegd via [http://www.huffingtonpost.com/2013/02/19/the-good-wife-ratings-season-4\\_n\\_2715977.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/02/19/the-good-wife-ratings-season-4_n_2715977.html)
- Jenkins, H. (2004). The cultural logic of media convergence. *International journal of cultural studies*, 7(1), 33-43.
- Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press,
- Johnson, C., Dowd, T.J., Ridgeway, C., (2006). Legitimacy as a social process. *Annual Review of Sociology*, 32,

53–78.

- Johnson, S. (2006). Television. In Johnson, S. (Ed.), *Everything Bad is Good for You: How Popular Culture is Making Us Smarter*. (p. 62-115). London, New York: Penguin Books.
- Jurgensen, John (2012, 29 maart). A Bigger, Pricier 'Game of Thrones'. Adding costly battle scenes in season two; a frosty realm shot on an Iceland glacier. *The Wall Street Journal*. Geraadpleegd via <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702303404704577309432008018946>
- Jurgensen, John (2013, 16 augustus). TV Recappers: From 'Breaking Bad' to Honey Boo Boo. The rise of a cottage industry, episode by episode. *The Wall Street Journal*. Geraadpleegd via <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424127887324769704579008593725664338>
- Kaplan, D. (2014, 5 januari). 'Good Wife' fights the good fight. *NYdailynews.com*. Geraadpleegd via <http://www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/good-wife-lives-precipice-cancellation-article-1.1564710>
- Kennedy, Robert E. (2002) Strategy Fads and Competitive Convergence: An Empirical Test for Herd Behavior in Prime-time Television Programming. *The Journal of Industrial Economics*, 50(1), 57-84
- Koster, W. de (2010). Contextualizing Virtual Togetherness. In *Nowhere I Could Talk Like That. Togetherness and Identity on Online Forums*. (p. 157-180). Rotterdam: Erasmus University Rotterdam.
- Kuipers, Giseline (2006). Television and taste hierarchy: the case of Dutch television comedy. *Media, Culture & Society*, 28, 359-378.
- Lampel, J. Lant, T. en Shamsie, J. (2000). Balancing Act: Learning from Organizing Practices in Cultural Industries. *Organizational Science*, 11(3), 263–269.
- Liebes, T. & Katz, E. (1986). Patterns of Involvement in Television Fiction: A Comparative Analysis. *European Journal of Communication*, 1, 151-171. DOI: 10.1177/0267323186001002004
- Littleton, Cynthia (2014, 16 mei). Upfront Analysis; Fewer Laughs, More Conspiracies, Tougher Choices for Studios. *Variety.com*. Geraadpleegd via <http://variety.com/2014/tv/news/upfront-analysis-fewer-laughs-more-conspiracies-tougher-choices-for-studios-1201183946/>
- Lotz, Amanda D. (2008). On "Television Criticism": The Pursuit of the Critical Examination of a Popular Art. In *Popular Communication: The International Journal of Media & Culture*, 6 (1), 20-36, DOI: 10.1080/15405700701746509
- Macionis, J.J. & Plummer, K. (2008). *Sociology. A Global Introduction*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Macnamara, Mary (2014, 11 mei). Critic's Notebook; 'Mad Men's' True Legacy; Bringing high art to TV Masses. *Los Angeles Times*. Geraadpleegd via <http://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-critics-notebook-mad-men-20140511-column.html#page=1>
- Morrison, C. (2013). Grey's Anatomy Review: Unanswered Fates. *TVfanatic.com*. Geraadpleegd via <http://www.tvfanatic.com/2012/05/greys-anatomy-review-unanswered-fates/>
- NRC Handelsblad (2013, 5 december). Meteen meepraten over Homeland. Waarom wachten tot een serie is afgelopen? Kijkers willen direct online discussiëren en uitleg krijgen. In *NRC Handelsblad*. Geraadpleegd via <http://academic.lexisnexis.nl/>
- Richenthal, M. (2014a, 13 maart). CBS Announces 18 Show Renewals: Which Made the List? *TVfanatic.com*.

- Verkregen via <http://www.tvfanatic.com/2014/03/cbs-announces-18-show-renewals-which-made-the-list/>
- Richenthal, LM. (2014b, 8 mei). ABC Announces 2014-2015 Renewals: What's Coming Back? *TVfanatic.com*. Verkregen via <http://www.tvfanatic.com/2014/05/abc-announces-6-renewals-whats-coming-back/>
- Robbinson, J. (2014, 6 januari). The Good Wife Recap: A Gleeeful Parody. *Vulture.com*. Geraadpleegd via <http://www.vulture.com/2014/01/good-wife-recap-season-5-gee-jonathan-coulton-case.html>
- Roberge, J. (2011) Research Article: The aesthetic public sphere and the transformation of criticism. *Social Semiotics*, 21(3), 435-453. DOI: 10.1080/10350330.2011.564393
- Rosenblum, E. (2009, 13 september). Scenes From a Marriage. Julianna Margulies enters Silda Spitzer territory with The Good Wife. *Nymag.com*. Geraadpleegd via <http://nymag.com/arts/tv/profiles/58990/>
- Ryan, Maureen (2009, 27 februari). Has TV lost its nerve when it comes to complex dramas? *Chicago Tribune*. Geraadpleegd via [http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment\\_tv/2009/02/has-tv-lost-its-nerve-when-it-comes-to-complex-dramas.html](http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/2009/02/has-tv-lost-its-nerve-when-it-comes-to-complex-dramas.html)
- Saunders, L. (2013, 4 november). 'I think it's being written now!': Jude Law confirms plans to join forces with Robert Downey Jr again for Sherlock Holmes 3. *Dailymail.co.uk*. Geraadpleegd via <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2487328/Jude-Law-confirms-plans-join-forces-Robert-Downey-Jr-Sherlock-Holmes-3.html#ixzz2vNQ61acS>
- Schellekens, Elisabeth (2006). Towards a reasonable objectivism for aesthetic judgements. *British Journal of Aesthetics*, 46(2), 163 - 177.
- Sella, M. (2002). The remote controllers. *New York Times*. Geraadpleegd via <http://www.nytimes.com/2002/10/20/magazine/20INTERACTIVE.html?src=pm&pagewanted=all>
- Sepinwall, A. (2009, 22 september). 'NCIS: LA,' 'The Good Wife' & 'The Forgotten' Reviews - Sepinwall on TV. *Nj.com*. Geraadpleegd via [http://www.nj.com/entertainment/tv/index.ssf/2009/09/ncis\\_la\\_the\\_good\\_wife\\_the\\_forg.html](http://www.nj.com/entertainment/tv/index.ssf/2009/09/ncis_la_the_good_wife_the_forg.html)
- Shrum, W. (1991). Critics and Publics: Cultural Mediation in Highbrow and Popular Performing Arts. *American Journal of Sociology*, 97(2), 347-75.
- SocialGuide.com (z.j.) *About Social Guide*. Geraadpleegd op 6 februari 2014 via <http://www.socialguide.com/about/>
- Solso, Robert L. (1994). Context, cognition and art. In R.L. Solso: *Cognition and the visual arts* (pp. 101-127). Cambridge: The MIT Press.
- Street, J. (2005). 'Showbusiness of a Serious Kind': A Cultural Politics of the Arts Prize. *Media, Culture & Society*, 27(6), 819-840.
- Sullivan, Brian Ford (2012, 24 september). The 10 Things You Need to Know About the New Season, Part 1: Only 32% of Network Shows Make It to a Second Season. *Thefutoncritic.com*. Geraadpleegd via [http://www.thefutoncritic.com/news/2012/09/24/the-10-things-you-need-to-know-about-the-new-season-part-1-only-32-percent-of-network-shows-make-it-to-a-second-season-867111/20120924\\_10things/](http://www.thefutoncritic.com/news/2012/09/24/the-10-things-you-need-to-know-about-the-new-season-part-1-only-32-percent-of-network-shows-make-it-to-a-second-season-867111/20120924_10things/)
- Tonkiss, F. (1998). Analyzing discourse. In: Seale, C. (Ed.) *Researching Society and Culture* (pp. 245-260).



- London: Sage
- Towse, R. (2010). *Cultural Economics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turchiano, Danielle (2012, 18 oktober). Why 'Elementary' is a rare Gem of a Procedural. *Examiner.com*.  
Geraadpleegd via <http://www.examiner.com/article/why-elementary-is-a-rare-gem-of-a-procedural>
- TVfanatic (z.j.) *About us*. Geraadpleegd 3 maart 2014 via <http://www.tvfanatic.com/about-us/>
- Van Venrooij, A. & Schmutz, V. (2010). The Evaluation of Popular Music in the United States, Germany and the Netherlands: A Comparison of the Use of High Art and Popular Aesthetic Criteria. *Cultural Sociology*, 4(3), 395-421.
- Verboord, M. (2010). The legitimacy of book critics in the age of the Internet and omnivorosity: Expert critics, Internet critics and peer critics in Flanders and the Netherlands. *European Sociological Review*, 26(6), 623-637.
- Watercutter, Angela (2013, 21 juni). Why Fan-Made Movie Trailers Are Often Better Than the Real Thing. *Wired.com*. Geraadpleegd via <http://www.wired.com/2013/06/fan-trailers/>
- Wood, Megan M. & Baughman, L. (2012). *Glee* Fandom and Twitter: Something New, or More of the Same Old Thing? *Communication Studies*, 63(3), 328-344. DOI: 10.1080/10510974.2012.674618
- Ziel, Carolyn (2014, 21 mei). Why Watching TV is A Good Thing. *Huffington Post*. Geraadpleegd via [http://www.huffingtonpost.com/carolyn-ziel/why-watching-tv-is-a-good-b-5361393.html?utm\\_hp\\_ref=tv&ir=TV](http://www.huffingtonpost.com/carolyn-ziel/why-watching-tv-is-a-good-b-5361393.html?utm_hp_ref=tv&ir=TV)
- Zijlstra, H. (2011). *Meer dan Kwaliteit; een nieuwe visie op cultuurbeleid*. Geraadpleegd via <http://www.rijksoverheid.nl/documenten-en-publicaties/notas/2011/06/10/meer-dan-kwaliteit-een-nieuwe-visie-op-cultuurbeleid.html>
- Zoller Seitz, M. (2013, 20 augustus). There has been no better time for TV criticism. *Vulture.com*. Geraadpleegd via <http://www.vulture.com/2013/08/there-has-been-no-better-time-for-tv-criticism.html>

# 8. Bijlagen

## 8.1 Bijlage 1: Codesheet

Thema's	Groep	Veelvoorkomende codes
<b>Personages</b>	Sympathie	Sympathie
		Bewondering
		Karakter aanwezigheid
		Karakter screentime
	Begrip	Begrip / onbegrip
		Leren kennen
Karakter uitleggen		
<b>Relaties</b>	Relaties	Relatie
		Relatieontwikkeling
		Romantiek
	Interactie	Interactie
<b>Verhaallijnen</b>	Dramatiek	Drama
		Meeleven met karakters
	Humor	Humor
		Dosering drama/humor
		Enjoyable
	Plotwendingen	Spanning
		Shock
		Twist
		Verrassing
	<b>Evaluatietechnieken</b>	Inleven in situatie
Meeleven met karakters		
Identificeren met karakters		
Oordelen		Eindoordeel
Opbouw oordeel		Plus- en minpunten
		Recapping
		Odds & ends / side notes
Dialogoog		Dialogoog met recensent
Discussie		Dialogoog met lezers / dialogoog met andere kijkers
<b>The good wife</b>		Ervaring serie en personages
	Parellel realiteit	
	Legal case	
	Office politics	
	Politics	
<b>Grey's anatomy</b>	Ervaring serie en personages	GA standards
		Referentie eerdere seizoenen

		Karakter aanwezigheid (originele cast)
		Karakter aanvulling (originele cast)
		Medical case
<b>Elementary</b>	Personages serie leren kennen	Holmes canon
		Vernieuwing holmes
		Ervaring andere series
		Crime case

## 8.2 Bijlage 2: Beschrijving *Elementary* van CBS

*ELEMENTARY stars Jonny Lee Miller as detective Sherlock Holmes and Lucy Liu as Dr. Joan Watson in a modern-day drama about a crime-solving duo that cracks the NYPD's most impossible cases. Following his fall from grace in London and a stint in rehab, eccentric Sherlock escapes to Manhattan where his wealthy father forces him to live with his worst nightmare - a sober companion, Dr. Watson. A successful surgeon until she lost a patient and her license three years ago, Watson views her current job as another opportunity to help people, as well as paying a penance. However, the restless Sherlock is nothing like her previous clients. He informs her that none of her expertise as an addiction specialist applies to him and he's devised his own post-rehab regimen - resuming his work as a police consultant in New York City. Watson has no choice but to accompany her irascible new charge on his jobs. But Sherlock finds her medical background helpful, and Watson realizes she has a knack for playing investigator. Sherlock's police contact, Capt. Tobias "Toby" Gregson, knows from previous experience working with Scotland Yard that Sherlock is brilliant at closing cases, and welcomes him as part of the team. With the mischievous Sherlock Holmes now running free in New York solving crime, it's simple deduction that he's going to need someone to keep him grounded, and it's elementary that it's a job for Watson.*

CBS, z.j., alinea 1

## 8.3 Bijlage 3: Beschrijving *Grey's Anatomy* van ABC

*Grey's Anatomy is the recipient of the 2007 Golden Globe® Award for Best Television Series - Drama, and multiple Emmy nominations, including two for Outstanding Drama Series. The doctors of Seattle Grace Hospital deal with life-or-death consequences on a daily basis-it's in one another that they find comfort, friendship and, at times, more than friendship. Together they're discovering that neither medicine nor relationships can be defined in black and white. Real life only comes in shades of grey.*

ABC, z.j., alinea 1

#### 8.4 Bijlage 4: Beschrijving *The Good Wife* van CBS

*THE GOOD WIFE is a drama starring Emmy Award winner Julianna Margulies as a wife and mother who boldly assumes full responsibility for her family and re-enters the workforce after her husband's very public sex and political corruption scandal lands him in jail. Pushing aside the betrayal and crushing public humiliation caused by her husband, Peter, Alicia Florrick starts over by pursuing her original career as a defense attorney. As a junior associate at a prestigious Chicago law firm, she joins her longtime friend, former law school classmate and firm partner Will Gardner, who is interested in rekindling their former relationship. The firm's top litigator and other partner, Diane Lockhart, likes Alicia's work and her connections so she and Will award her with a full-time associate position following a trial period. Alicia beat out Cary Agos, a clever young attorney who takes a job in the state's attorney's office, now bitter and vengeful. Alicia finds an ally and a friend in Kalinda, the firm's tough and mysterious in-house investigator. Gaining confidence every day, Alicia transforms herself from embarrassed politician's scorned wife to resilient career woman, especially for the sake of providing a stable home for her children, 14-year-old Zach and 13-year-old Grace. Now that Peter is back home and planning to run for office again with help from Eli Gold, his cunning image consultant, Alicia continues to redefine herself and her role in her family's life.*

CBS, z.j., alinea 2