

## Minőség és televízió

### Absztrakt

A tanulmány a „minőségi televízió” jelenségét tárgyalja, amely elválaszthatatlan az internetes, streaming platformok elterjedésétől, és változásokat, reakciókat váltott ki a magyar és tágabban a posztoszocialista film- és médiatudományban. A szerző összehasonlító történelmi kontextusban vizsgálja a „minőségi (televíziózás)” fogalmát. Megkülönbözteti az HBO-féle amerikai és az európai közszolgálati televízió minőségfogalmait, és összeveti ezeket a televízió megítélésével Kelet-Európában, ahol a kritikai és tudományos intézmények a tévét kezdettől fogva a felvilágosítás, a meggyőzés és a szórakoztatás eszközének tekintették (vagy tekintik továbbra is), mint amely kevés kulturális vagy művészi értéket hordoz, ellentétben a filmmel, a színházzal és az irodalommal. A globálisan és digitálisan elérhető „minőségi televízió”, amelyet Kelet-Európában legjobban az HBO Europe drámái példáznak, alapvetően megváltoztatta a tévé identitását és megítélését világszerte. A régiókban az a veszély fenyeget, hogy ahelyett, hogy az új, minőségi tévé végre legitimálná a televíziót mint intézményt, valamint annak nézőit és kultúráját, még inkább felerősíti az idejétmúlt és politikailag korlátozó hierarchiát magas vagy művészi, valamint alacsony vagy népszerű médiumok és azok képviselői között. Mindezt máshol az interdiszciplináris televíziós tanulmányok több évtizedes munkával sikeresen kérdőjelezték meg.

### Szerző

**Imre Anikó** a University of Southern California Division of Cinema and Media Studies egységének egyetemi tanára. Számos tanulmányt publikált a globális média, a (poszt)szocializmus és az identitás tárgyköreiben. Az *East European Cinemas* (AFI Film Readers, Routledge, 2005), a *The Blackwell Companion to East European Cinemas* (2012), a *Transnational Feminism in Film and Media* (Palgrave, 2007) és a *Popular Television in the New Europe* (Routledge, 2012) című könyvek szerkesztője; a *The Journal of Popular Film and Television* „Televíziós szórakoztatás az új Európában” tematikus számát (2012), az *European Journal of Cultural Studies* „Globális média és posztoszocialista identitások” tematikus számát (2009. május); a *Feminist Media Studies* „Transzkulturális feminista mediációk” tematikus számát (2009. december) szerkesztette. A Palgrave-könyvek *Global Cinemas* című sorozatának társszerkesztője és több folyóirat szerkesztőbizottságának tagja.

Publikációk: *Identity Games: Globalization and the Transformation of Post-Communist Media Cultures*

(MIT Press, 2009); *TV Socialism* (Durham, Duke University Press, 2016).

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.2>

## Minőség és televízió

A „minőségi televízió” fogalma magyarul ellentmondásosnak tűnik – feltételezem, hogy a legtöbb kelet-európai nyelvben úgyszintén. <sup>[1]</sup> A „minőségi” kifejezés kivételes értéket feltételez, azonban ebben a régióban a tévé kulturális és gazdasági presztízse a történelem során meglehetősen alacsony volt. Az irodalommal, a színházzal és a mozival ellentétben a televíziót leginkább a tömegszórakoztatás és információközlés területének tekintették, nem pedig művészeti formának. A művészfilm, mellyel közvetlenül összehasonlítható, kulturális státuszának és relevanciájának érvényesítése érdekében masszív kritikai és oktatási infrastruktúrát épített ki. A tévével foglalkozó kutatások viszont, ha egyáltalán voltak, a szociológia és a kommunikáció területére szorítkoztak, és inkább foglalkoztak a médium társadalmi hatásával, semmint esztétikai vagy kulturális értékével.

Ez az értékhierarchia olyannyira dominánssá vált, hogy szinte magyarázkodni kell, ha a film helyzetét felmérő fórumon foglalkozunk a televízióval. Mindez a gyártási folyamatok, a részt vevő személyek, a politikai gazdaság, a terjesztési felületek, a forgalmazás és a fogyasztás szintjén végbemenő, a média oly mértékű globalizációjának, összekapcsolódásának és konvergenciájának korában történik, amikor többen is kétségbe vonták a film és a tévé megkülönböztetésének szükségességét. <sup>[2]</sup> A *minőségi* televízió széles körű elérhetőségét – melyet csak tovább erősítenek az internetes videomegosztó platformok – gyakran a „televíziózás végének”, a digitális kor előtti műsorsugárzás vége tünetének tekintik. Lehetséges azonban, hogy éppen ez a lényeg: akkor vált végre legitimmé a televízióról mint minőségi médiumról beszélni, amikor a televízió megszűnt tévéként létezni, saját identitását elveszítette, és különféle formákká és platformokon szóródott szét. Az általunk ismert televízió korszakának vége még könnyebbé teheti, hogy megerősítsük a régi tévé csekély esztétikai és intellektuális értékéről alkotott képet, a „minőségi televíziót” pedig a mozi panteonjába emeljük.

A minőségi televízió filmhez való hasonulása és abban való feloldódása sokkal gyorsabban játszódott le a közelmúltban Kelet-Európában, mint a globális médiatartalmakat gyártó angol-amerikai központokban. A „minőségi televízió” nagyjából idegen fogalom maradt Európának ebben a régiójában, és leginkább olyan sorozatokra vonatkozott, amelyeket javarészt az USA-ból importáltak. A fogalom az HBO és más amerikai kábeltévé-társaságok sorozataival kapcsolódott össze, beleértve az olyan Egyesült Államok központú kábelcsatornákat, mint amilyenek a Showtime és az AMC; néhány nyugat-európai műsorszolgáltatóval, mint a BBC; vagy a Netflix, az Amazon és a Hulu VoD [*video-on-demand*]-szolgáltatók néhány saját termékére utalt. Az HBO Europe helyben gyártott drámasorozatai, mint a magyar *Aranyélet*, a román *Umbre/Árnyak*, a cseh *Mamon/Mammon* és a lengyel *Pakt/Paktum* drámai formátumok laza adaptációi, vagy olyan eredeti

művek, amelyek helyszínhez nem kötött, transznacionális, kozmopolita érzékenységet testesítenek meg, és nemzetközi forgalomba hozatalra alkalmasak. Ahelyett, hogy a tévét a kulturális értékképzés médiumaként legitimálnák, a közelmúlt importtermékei és a kölcsönzött formátumok tovább növelhetik a távolságot a minőségi és a közönséges televízió között, és tovább mélyíthetik a mozi és a helyileg gyártott tévéműsorok minőségbeli különbségét.



Mivel a „minőség” fogalma az utóbbi időben a tévével kapcsolatban felbukkant, lehetővé téve, hogy a tévé bizonyos formáit a filmmel összekapcsolva vizsgáljuk, arra is lehetőség nyílt, hogy újragondoljuk, a tévét miért utasították a figyelmen kívül hagyott, lefitymált rút kiskacsa pozíciójába egészen addig, amíg a nagy testvér, a mozi vonásait nem kezdte magára öltetni. Ez az újabb fejlemény legvégül lehetőséget nyújt arra, hogy eltávolítva [*defamiliarize*] megvizsgáljuk azt az értékrendet, amely szinte láthatatlanul beépült a nemzeti és a regionális kultúra szövetébe, hogy aztán vitathatatlan igazsággént működjön. Ez az értékrend igencsak szerteágazó, és a nacionalizmus, a társadalmi nem, a gyarmatosítás vagy éppenséggel a fehér faj kérdéseit is felveti: ezek a kategóriák hierarchiák alapvetését képezik, és normatív következményeik vannak a szaktudományos vizsgálatokon túl a szociális és kulturális élet egészére. <sup>[3]</sup> Az angol-amerikai és nyugat-európai országokban erre a munkára a televíziós tanulmányok [*television studies*] vállalkozott. (A televíziós tanulmányok az 1970-es években megjelent hibrid diszciplína, amely olyan tudományágak módszereit használta fel, mint amilyen az etnográfia, a szövegkutatás és a kultúraelmélet.) A szocialista Kelet-Európában a tévé és a hozzá kapcsolódó kutatások egészen másfajta irányt vettek. A posztoszocialista évtizedek során a régió megnyílt a gyors médiaglobalizáció előtt; az új típusú tartalmak és a múltból örökölt normatív ítéletek találkozása az értékek összezavarodását eredményezte. A minőségi televízió paradox identitása végül olyan mértékig növelte a zavart, hogy az megköveteli a probléma felbecsülését és tisztázását mind a

televízió történetére visszatekintve, mind lehetséges jövőjére előrepillantva.

A következőkben felidézem a „minőség” különféle fogalmait, amelyek a televíziózás története során felmerültek, azokat a kulturális értékeket, amelyeket ezek a fogalmak előnyben részesítettek – és amelyeket háttérbe szorítottak –, valamint azokat a következményeket, amelyek segítenek értelmezni a „minőség felismerését” a tévében, amikor a televízió a posztszocialista régióban a filmmel konvergál.

## A minőségi televízió kutatása

„Minőségi televízió” általában az Egyesült Államok hálózati korszaka utáni termékét értjük. A fogalom elsősorban a Home Box Office prémium kábelcsatorna 1980-as évekbeli megjelenéséhez kapcsolódik, egy olyan időszakban, amikor javában zajlott a műsorszórás átalakítása, a gyártás és terjesztés új rendszerei jelentek meg, a brandingen és piaci szegmentáción alapuló széles körű gazdasági átstrukturálódás zajlott. <sup>[4]</sup> Az HBO saját marketingje a minőséget olyan eredeti kreatív vízióhoz köti, amely a szerzői filmhez kapcsolódik. <sup>[5]</sup> A szerzői film vízióján túl a minőségi tévét definiálták még az alapján, ahogy a filmes mise-en-scène-hez és a technológiához viszonyul; <sup>[6]</sup> hogy elit közönséget szólít meg; hogy egységes a szereposztása; többsíkú, egymást átfedő cselekményszálakat használ; társadalmi és kulturális kommentárjai miatt; valamint ahogy korábbi műfajok kombinációjából hoz létre újakat. <sup>[7]</sup> A „minőségi televízió” megjelenése részben a technológiai innovációnak és a termelési érték megnövekedésének köszönhető. <sup>[8]</sup> A nagy felbontás, a dinamikus és gyors vágási stílus, valamint a digitális utómunka játékfilmes arculatot kölcsönöztek, és a filmrendezőket a tévéhez vonzották. A fogyasztók oldalán a nagy, széles képernyőjű digitális monitorok, amelyeket digitális és műholdas technológiák támogatnak, mozi minőségű képeket kezdtek mutatni az otthoni térben, szerte a globális piacon. Míg ezek a változások éles versenyhelyzetet és egyre inkább piaci környezetet teremtettek, a verseny felkeltette a megkülönböztethető műsorstruktúra iránti igényt. <sup>[9]</sup>

Mások úgy vélik, hogy az amerikai műsorokban a minőség nem pusztán a magas termelési érték, a természetes játékmód, a precíz kameramunka és vágás, illetve a sajátos hangulatú [*aural*] stílus kérdése. Ezekhez hozzájárul a stiláris és tematikus egységesség is, amely elkötelezett nézői részvételt feltételez. <sup>[10]</sup> Ezzel összhangban a minőség meghatározását kötötték továbbá – Neil Harris szavaival – az „operacionális esztétikához” is: ezek olyan textuális pillanatok, amelyek felhívják a figyelmet a narratíva konstruált voltára, és olyan pontokat hoznak létre, amelyekben a szövegszerű vonások és a nézői élvezet találkoznak. <sup>[11]</sup>

A minőség újformalista meghatározásainak a kritikusai szerint az esztétikai jellemzőkre helyezett hangsúly kiiktatja a tartalmi és ideológiai kérdéseket, és elhomályosítja a hatalmi és politikai viszonyokat. <sup>[12]</sup> Noha az értékelés a televízió-kutatás szükséges és viszonylag figyelmen kívül hagyott aspektusa, a „minőség” szempontjainak rögzítése óhatatlanul felvet hatalommal kapcsolatos problémákat. <sup>[13]</sup> Felveti a kérdést, hogy ki állapítja meg a választás alapjául szolgáló

kritériumokat, és kinek a nevében teszi. A tévéhez kapcsolt értékekkel már az 1970-es évek óta foglalkoznak kritikai, tudományos kutatások az angol-amerikai világ meghatározó országaiban. Pontosan a televízió társadalmi nemi szempontú értelmezésének relevanciája ihlette az 1970-es években a televíziós tanulmányokat, hogy új diszciplínaként kiváljon a tömegkommunikáció kutatások korlátozó kereteiből, amelyek a televízió (minden esetben káros) „hatásait” vizsgálták. Figyelemre méltó, hogy a „hatások” kutatásának normatív alapjai ellen indított lázadás motorjai feminista kutatók voltak, akik visszakövetelték a tévé női örömeit.

Michael Kackman mellett érvel, hogy a televíziós tanulmányok jelenlegi presztízse olyan feminista elméletiróknak köszönhető, akik a médium alacsony kulturális értékét és lenézett örömeit a komoly kritika provokatív alapjává tették. <sup>[14]</sup> Az HBO eredeti önmeghatározása, mely szerint az „nem televízió”, arra tett kísérlet, hogy a tévé femininizált örömeitől elhatárolja magát, és a nagyobb presztízsű, „maszkulin”, modernista művészethez, elsősorban a művészfilmhez kapcsolódjon. Az ezzel együtt járó kísérletek szintén gyanúsak, mivel újformalista alapokon elutasítják a melodramatikus stílust és a szerializációt. Kackman arra figyelmeztet, hogy a tévé legitimálása a történeti és politikai kérdésekkel foglalkozó feminista kutatás kárára történik. „Noha a legújabb tévés kutatások látszólag túlléptek a feminista médiakritikán, melyen e kutatási terület alapult, ezt gyakran úgy teszik, hogy visszatérnek azokhoz a társadalmi nemi hierarchiákhoz, amelyek miatt a médiumot a kritikusok és a nézők egyaránt megvetették.” <sup>[15]</sup>

Kelet-Európában, ahol a szocialista rezsimek – mindig sikertelenül – próbálták a televíziózást az oktatás és az ideológiai kontroll maszkulinizált határain belül tartani, nem történt ehhez hasonló forradalom és újraértelmezés, a televíziós tanulmányok pedig nem fejlődött önálló kutatási területté. Ugyanilyen fontos, hogy a feminizmus a nemzeti és ideológiai kereteken belül, elkülönülten létezett, egészen a közelmúltig távol maradt a nyugati női mozgalmaktól és a feminizmus elméleti hullámainól, valamint távolságot tartott a populáris kultúrától.

## A minőség víziói: kereskedelmi kontra közszolgálati

A televízió az Egyesült Államokban a kezdetektől üzleti alapokon fejlődött. Értékét elsősorban népszerűsége alapján ítélték meg, amit nézőszámmal mértek. A háború utáni időszakban, amikor a három fő hálózat, az ABC, az NBC és a CBS dominált, ennek az eredménye lett a „legkevésbé kifogásolható műsorszerkesztés” [*least objectionable programming; LOP*], amelyet úgy terveztek, hogy jól bevált formákat és témákat felhasználva, a kockázatot és az innovációt pedig minimálisra csökkentve a lehető legtöbb nézőt biztosítsák. <sup>[16]</sup> Amitől a LOP ódzkodott, azt hirdette a „minőségi televízió” forradalma, amelyet az 1980-as években az HBO stílusos, kifinomult, mozis eszközökkel létrehozott műsorai indítottak el, és amelyek prémium kábeles előfizetéssel váltak elérhetővé.

(Nyugat-)Európában ezzel szemben a „minőség” fogalmát hagyományosan az oktatási célú, közszolgálati televíziós csatornák által gyártott televíziós műsorok számára tartották fenn. A

háború utáni évtizedekben a televíziózást Európa túlnyomó részében a nemzeti kultúrák szolgálatába állították, a nemzeti kormányok felügyelete alatt. A nyugat-európai nemzeti tévétársaságok vagy kizárólag közszolgálati műsorszórással foglalkoztak [*public service broadcasting, PSB*], vagy egészen a közelmúltig a vegyes, közszolgálati-kereskedelmi modellt követték. A műsorszerkesztés liberális modernista értékeket helyezett előtérbe, amelyek jellemzői a pártatlan híradás, a műveltség és a magas művészetek, és amelyek mögött a szerző-rendező kreatív víziója állt. <sup>[17]</sup> Az ilyen nagyratörő, pedagógiai célzatú kezdetek után – amelyet leginkább John Reith törekvése példáz, aki a magas kultúra tömegekhez való eljuttatását tűzte ki célul – a történet már 1955-ben részben más irányt vett, amikor a BBC népszerűbb műsorszerkesztési elvet kezdett követni, a kereskedelmi csatornáknál alkalmazott stratégia mintájára. <sup>[18]</sup> Az 1980-as évekre a legtöbb nyugat-európai társaság már kettős műsorszerkesztési elvet követett: a vegyes, közszolgálati-kereskedelmi modellt.

A szocializmus idején Kelet-Európában a nemzeti televíziók nagyjából átvették a közszolgálati televíziózás értékeit, noha az ideológiai hangsúlyok eltolódtak: a BBC által felkarolt három cél közül (oktatás, tájékoztatás, szórakoztatás) a szocialista televízió leginkább az oktatást

és a propagandisztikus keretben tálalta, és a politikai és gazdasági liberalizmus jelentős szerepet kapott a szórakoztatást. <sup>[19]</sup>



A hidegháború lezárulásával, a média gyors

globalizációjával és kereskedelmivé válásával a „minőség” fogalma Európa-szerte az amerikai televíziós drámához kapcsolódott. Az Európai Unión belül a „minőség” központi szemponttá vált a televíziózás jövőjének körvonalazásában is. Nőtt a feszültség a támogatott, de egyre inkább elavult nemzeti közszolgálati televíziós hagyomány és a globális, népszerű műsorszerkesztés által bevezetett új minőségek között, amelyek gyakran mikroközönségek sajátos igényeit célozták meg. A feszültség tudományos vitákat váltott ki, és szakpolitikai változások sorát eredményezte, amelyek az európai kulturális értékek újradefiniálása körül forogtak.

Az utóbbi húsz évben jelentős műsorpolitikai változás következett be: a „pozitív integráció” előnyben részesítését követően, mely során kiigazították azokat a piaci erőket, amelyek a társadalmi jólétet, valamint a kulturális és politikai integrációt akadályozták, elmozdulás történt a „negatív integráció” felé, melynek célja a neoliberais piaci verseny előtti akadályok lebontása. [20]

A EU audiovizuális politikájának szabályozását indítványozó 1984-es zöld könyv egy közös európai audiovizuális tér megteremtését tűzte ki célul, amelyet egymással megosztott tévéprogramok segítségével kívánt létrehozni; a nemzetek között szorosabb kapcsolatok létrejöttét szorgalmazta; terjesztetni kívánta az összeurópai örökség gondolatát, és egy közös identitás elfogadásáért szállt síkra. Más szóval a korai szakpolitika célja az volt, hogy az audiovizuális szolgáltatásokat eszközként használva kialakítsa az európai polgároknak az európai, szupranacionális identitás iránti lojalitást. A közös identitás megteremtésére helyezett hangsúly a szakpolitikai célkitűzések rákövetkező megújításai során valamelyest háttérbe szorult, kezdve az 1997-es „Televízió határok nélkül”-irányelvtől a 2007-es frissítéséig, az audiovizuális médiaszolgáltatásokról szóló (AVMS) irányelvig. Ezek az újabb szakpolitikai célkitűzések jellemzően a kereskedelmivé válást, a deregulációt, a médiakonvergenciát és a vállalati konglomerátumokat támogatták. Amikor a „média és digitális kultúra támogatása”, azaz az európai régióban bekövetkező agresszív digitalizáció egyik központi területe kerül napirendre, az AVMS egyik legutóbbi frissítése „egységes megközelítést javasol a médiapolitikákat, az audiovizuális médiaszolgáltatások keretszabályozását és az európai kulturális hagyomány megőrzését illetően”, és olyan szakpolitikákat támogat, amelyek „lehetővé teszik az európai polgároknak, hogy zavartalan és interaktív élményekben lehessen részük, és Európa egész területén minden tartalomhoz hozzáférhessenek”. A gyakorlatban az audiovizuális és újmédia szektor számára ez közös szabályok minimumának betartására vonatkozik, amelyek hirdetésekkel kapcsolatos kikötéseket jelentenek, valamint kiterjednek európai tartalmak, a kiskorúak, a médiaszabadság, a pluralizmus és a szerzői jog védelmére. Az Európai Bizottság nemrégiben céljai közé emelte azoknak a kihívásoknak a kezelését is, amelyek álhírekhez, online dezinformáláshoz és illegális tartalmak terjesztéséhez kapcsolódnak, valamint hogy mindenki számára hozzáférhetővé váljon a nyilvánossá tett szabad adatmegosztás, a nyílt kormányzati adatok és az európai kulturális örökség digitalizációja. [21]

Ennek szellemében az AVMS rendelet egyik legfontosabb hatása a lineáris audiovizuális médiaszolgáltatások (vagyis a hagyományos tévéközvetítés) és a „nem lineáris” szolgáltatások (vagyis a VoD-szolgáltatások) közötti különbségtétel. Ez a felosztás megfelel a szabályozás kétszintű rendszerének, amely szerint szigorúbb előírások vonatkoznak a lineáris médiaszektorra, a nem lineáris médiaszolgáltatóknak viszont csak minimális kötelezettségei vannak. A kulturális célok tekintetében a rendelet egyértelműen feladja a közös európai identitás ápolásának korábbi igényét, ennek helyére a kulturális sokszínűség megőrzése kerül, amit általában a nemzeti kultúrák keretei között értelmeznek. [22]



Bár az Egységes Digitális Piac stratégiái a végrehajtás korai szakaszában vannak, máris nyilvánvaló, hogy az irányelv a kis nemzeti piacokat különösen sérülékennyé teszi a médiaglobalizáció és a konglomerátumok hatalmával szemben, és rendkívül kevés szabadságot ad a saját médiastratégia kialakítására, gyakorlatilag a saját helyi piacok fenntartására szorítják őket. <sup>[23]</sup> Ez a logika együtt jár a fokozódó nacionalista elzárkózással; ebben az értelemben a médiapolitika, ahelyett, hogy egy nemzetek feletti identitást alakított volna ki, inkább Európa növekvő megosztásához járult hozzá.

## **HBO: konvergáló minőségek**

A növekvő médiakonglomerátumoknak és a digitális terjesztésnek köszönhetően – amelyeket szintén erősít az EU-s médiastratégia – érezhető piaci konvergencia alakult ki a történelmileg egymástól eltérő európai közszolgálati és az amerikai HBO típusú „minőségek” között. A minőségek konvergenciájának egyik aspektusa a film és a televízió közötti hagyományos megkülönböztetés megszűnése volt. Manapság ritka, hogy a rendezők, forgatókönyvírók és producerek karrierjüket kizárólag a filmre vagy a televízióra építenék. Európában a filmek finanszírozása egyre inkább függ a tévés jogok előzetes eladásától. A közszolgálati tévétársaságokban dolgozók munkakörülményeit – a filmipar mintájára – egyre inkább a nem állandó munkaviszony, a bizonytalanság és a kiszervezés jellemzik. A „minőségi televízió” egyfajta gyűjtőfogalommal válik, amelybe (a filmre és a közszolgálati televíziózásra egyaránt vonatkozó) témák, stílusok, ipari gyakorlatok, termelési minőségek és tehetséges alkotócsoporthoz egyaránt beletartoznak. <sup>[24]</sup>

Ennek a konvergenciának a legjobb példája az HBO, amelynek sikerült különleges helyet kivívnia a zsúfolt európai tévépiac számtalan versengő földfelszíni, kábeles és online tartalomszolgáltatása között. Szinergia van az Európai Unió kulturális és gazdasági stratégiái között, amelyeket úgy képzeltek el, mint identifikációk mozgékony, alkalmazkodó adatbázisát (a párhuzamosan elérhető nemzeti, regionális, európai és globális csomópontok között), másrészt pedig az uniós médiaszabályozási alapelvek között, amelyek a határokon nélküli, digitális szolgáltatásokat részesítik előnyben, mivel azok a transzeurópai és a globális léptékben is működőképesek, és a kifinomult, kozmopolita európai fogyasztó számára választható műsorok széles palettáját nyújtják. Az HBO iskolapéldája ennek a kulturális, gazdasági és szabályozási közegnek. Kiváló minőségű filmjeinek és tévéműsorainak sora videomegosztó platformokon keresztül az EU szinte teljes területén hozzáférhető; minőségi műsorok kölcsönzésére, eredeti drámasorozatok és dokumentumfilmek készítésére szakosodott, és a transznacionális esztétikai érzékenységet olyan témákkal és műfajokkal ötvözi, amelyek országokon átívelő érdeklődésre számíthatnak, viszont mindezek helyi kérdések aspektusából kerülnek bemutatásra.

Az HBO márka identitása különösen megfelel Európa központi országai számára, ahol a város és vidék közötti szakadék nem olyan hatalmas, a széles sávú lefedettség magasabb, <sup>[25]</sup> és az HBO minőségi műsorszerkesztése és a progresszív célokba való önzetlen befektetései szervesen épülnek

be, és együttműködnek a közszolgálati műsorszórás erős hagyományaival. [26]

A kelet-európai régióban, ahol a közszolgálati média posztszocialista fejlődése megrekedt, részben az HBO kezdte elfoglalni azt a teret, amelyet az erősebb demokratikus hagyománnyal rendelkező országokban a közszolgálati műsorszórás töltött be. [27] Mára vitathatatlan tény, hogy az EU-hoz 2004 óta csatlakozó tíz országban az átmeneti időszak máig nem hozta el azt a politikai és gazdasági liberalizációt, amelyben az optimisták reménykedtek. Az utóbbi években ehelyett a külföldi médiabefektetők fokozatosan kivonultak, és a helyi gazdasági elit erősödő befolyásra tett szert a hírmédia szektorban. [28] A nyugati típusú médiaipar drasztikus visszaszorulásának részben kétségtelenül a gazdasági recesszió az oka. A nyugatias médiaipar visszaszorulásának azonban fontosabb oka a széles körű politikai korrupció által meghatározott kedvezőtlen üzleti környezetre adott közös válasz, valamint a politikai összefonódások megjelenése a piaci versenyben, amelynek mozgatói olyan médiaipari oligarchák, akik médiabirodalmukat politikai vagy pénzügyi érdekeik érvényesítésére használják fel. [29]

Ebben a környezetben az HBO lokális gyártási modellje lehetővé tette a helyi tehetségek számára, hogy a befogadó intézménytől többé-kevésbé függetlenül, saját anyanyelvükön készítsenek sorozatokat transznacionális témákra reflektálva vagy azokat adaptálva, és olyan történeteket mondjanak el, melyek nemzeti és regionális szinten nagy érdeklődésre számíthatnak. Bár az HBO leginkább a városi nézők között népszerű, a legutóbbi adaptációk és eredeti sorozatok szélesebb közönséghez szólnak, mivel ismerős, helyi történeteket és karaktereket használnak fel, elérhető áron kínálják a szolgáltatást, és nem követelnek meg idegennyelv-tudást. Az HBO drámák transznacionális esztétikája, magas gyártási értéke és filmes minősége a magasművészet iránti kulturális preferenciát elégíti ki, amely a régió kulturális nacionalizmusának sarkalatos pontjává vált. Mivel Agnieszka Holland rendezte az *Olthatalant* (Horici ker, 2016), a cseh HBO eredeti sorozatát, az Oscar-jelölt Enyedi Ildikó rendezte a *Terápia* (Gigor Attila, Enyedi Ildikó, 2012) magyar adaptációját, vagy *Az árnyak* című román sorozatot Bogdan Mirica jegyzi, aki 2016-ban megkapta a Cannes-ban a Filmkritikusok Nemzetközi Szövetségének díját *Kutyák* című játékfilmjéért, ezek a produkciók azonnal kitűnnek a hétköznapi tévéműsorok közül. [30] Noha a művészfilmekhez hasonlóan elit közönséghez szólnak, ugyanakkor az HBO minőségi drámái és dokumentumfilmjei szélesebb közönséget kívánnak megszólítani – egyfajta minőségi, szórakoztató esztétikát hoznak létre hétköznapi nyelven, amely korábban nem létezett, mivel a művészfilm és a tévé között értékbeli szakadékot feltételeztek.



A cég a filmeket és forrásait más módokon is felhasználja a művészet és a társadalmi értékek összekapcsolására. Európában nemzeti film- és dokumentumfilmek készítését és bemutatását finanszírozta, gyakran közszolgálati és televíziós vetítőkkal együttműködve. Dokumentumfilm-készítő kirendeltsége van Magyarországon, a Cseh Köztársaságban, Szlovákiában, Lengyelországban és Romániában. [31]

Az utóbbi néhány évben az HBO Europe a formai és tartalmi minőségére is tekintettel az eredeti sorozatok készítésénél is sikeres lépéseket tett. A *Blinded by the Light* (2017–) hatrészes sorozatot a lengyel HBO készítette, Václav Křivánek rendezte, és a tév szerint az HBO Europe egész területén bemutatják. A sorozatban a történet készül, amelynek jelenleg a második évada fut, és amely nemcsak az HBO-n, hanem a legtöbb eddig páradanul pozitív minősítéseket, hanem ide is kerültek. [32]

A sorozat készülő eredeti sorozatok között találunk olyanokat, amelyek a közéleti témákról szólnak. Az HBO Romania és a TNT Serie csatornák a *Terápia* (HBO, 2012–) sorozatot, akik megtanulnak egy nagy nemet bankot. A sorozatot Nagyváradon, Bukarestben és Frankfurtban tervezik forgatni, a producer pedig a nagy úszálatnak örvendő román újhullámos rendező, Cristian Mungiu. A szereplőgárda nemzetközi, és összetétele a sorozatban ábrázolt aktuális európai bünszövetkezetekét tükrözi. A produkció folytatja a kreatív filmes és tévés tehetségek interregionális foglalkoztatásának történelmi hagyományát. [33]

Az HBO abból a szempontból is hiánypótló szerepet tölt be, hogy transznacionális médiavállalatként kikerül a közvetlen kormányzati cenzúra és kontroll alól. [34] Ezáltal a helyileg készített műsorok megtehetik, hogy visszafogott társadalmi-politikai kritikát is megfogalmazzanak, ami megritkult, vagy éppenséggel eltűnt a legtöbb poszt szocialista országban. A helyileg gyártott HBO drámasorozatok felismerhető nemzeti karaktertípusokat és ismerős narratívákat mutatnak be arról a hosszú időszakról, amely a szocializmusból a kialakuló neoliberális kapitalizmusba való átmenet korrump körülményeit jellemzi. Például mind az *Árnyak*, mind az *Aranyélet* főszereplője köznapis ember, akik a gazdagság reményében kezdenek illegális üzleti tevékenységet. Amikor megpróbálnak véget vetni a bűnözésnek, csak még jobban belegabalyodnak; a sorozatok így folyamatában láttatják a megkerülhetetlen kormányzati és üzleti korrupciót. Realista, kortárs karakterek és beszédstílus alkalmazásával, a művészfilmek elitista megszólalásmódjától eltávolodva, az HBO-nak sikerült közvetlenebb módon bemutatni a kezelhetetlen korrupció témáját. [35]

A *korrupció* által ihletett történet, amely a kortárs transznacionális krimi műfajának középpontjában áll, manapság világszerte könnyen lefordítható helyi viszonyokra. Olyan témáról van szó, amely az intézményekbe vetett hit globális válságára irányítja a figyelmet – legyen szó az Európai Unióról, nemzeti kormányokról vagy társulatokról, ahogy ezt például a *European Journal of Communication* 2018-as, korrupcióról szóló különszáma és a szám európai médiavisszhangja bizonyítja. [36] Az intézményes korrupció csápjai a krimikben mindenhatóvá érnek; ez lehetővé teszi, hogy ennek révén strukturálisan idézzék meg a digitális felügyelet tapasztalatát, a big data

fenyegetését, a globális piacok ingadozását, a küszöbön álló környezetvédelmi katasztrófát és a tekintélyelvű populizmus terjedését világszerte. Nem csoda, hogy az eredetileg egy norvég közszolgálati tévécsatorna, az NRK1-nek gyártott *Mammon* (2014, 2016), mint az „északi noirként” vagy „skandináv noirként” [*Scandinoir*] ismert minőségi krimigyártás újabb sikeres produktuma (mely egy újságíróról szól, aki felfedi a fivére által vezetett cég korrupcióját), két kelet-európai HBO adaptációt is megihletett, egyet a Cseh Köztársaságban, a másikat pedig Lengyelországban.

Az HBO Europe árnyaltan érzékeli a korrupciót, amely a neoliberális kapitalizmus elsőpró globális sikerének nyomán keletkezett kiábrándulást veszi körül, foglalkozik a neoliberális kapitalizmus válságának európai, kontinentális változatával, valamint a cinizmus és elkeseredettség helyi tapasztalatával, melyet a posztoszocialista perifériák kis nemzetei tapasztalnak, ahol a lakosság különösen hajlamos visszavonulni a defenzív populista nacionalizmusba. A *Mammon*-ban a korrupció némileg különválasztható az üzleti és politikai élet rendes működésétől, és bátor oknyomozó újságírók rántják le róla a leplet, akik végső soron a demokrácia és az átláthatóság erős hagyományára támaszkodnak. Olaszországban, abban az európai államban, ahol az intézményes korrupció talán a leghosszabb múltra tekint vissza, nagy sikereket arattak a közelmúltban készült, korrupciót és antihősöket bemutató minőségi sorozatok, mint amilyenek a *Gomorra*h (Sky Italia, 2014–), a *Suburra* (Netflix, 2017–) és a *Romanzo Criminale* (Sky Cinema, 2008–2010). [37]

Az HBO formátumkölcsmozgásait és eredeti sorozatait úgy tervezték, hogy átültethetők, lefordíthatók legyenek, és a legkülönbözőbb helyeken tudjanak nyereséget termelni. Olyan műfajokat, kifejezés módokat és témákat helyeznek előtérbe, amelyekkel átlépve a határokat könnyű azonosulni. Ilyenek például a közös hálal a melankóliára, a bizalmatlanság és a korrupció tapasztalata, a kis európai országok észélyeztetett helyzete az Európai Unió belül, a „jólétű állam álmának elbizonytalanodása”, a „[t]érszférikája mint a bűnözés katalizátora és a globalizációhoz fűződő nemzeti aggodalmak, melyek a *mise-en-scène* DNS-ében érhető tetten” – ahogy Janet McCabe az északi noir kapcsán fogalmaz. [38]

Az HBO olyan transznacionális vállalat, amelynek fókuszában a helyi bevételt termelő képessége áll. Ez lehetővé teszi, hogy a saját „minőségét” a különféle helyi és regionális „minőség”-értelmezések egymásra fordításának, kereszteződésének mozgékony és rugalmas találkozási pontjaként kezelje. Az HBO státusa és mobilitása lehetővé teszi, hogy termékei a történelmi és politikai kontextusokat és azok visszhangját éppen csak érintsék és ne szorítsák be a helyi politikába. A minőség és a helyi kontextus közötti egyensúly és az internálizáció biztosítása a lehetővé teszi a különböző posztoszocialista kelet-európai államok közönségeinek és az szociáldemokrata skandináv országok kis nemzeteinek ízlésbeli hasonlóságát – a kelet és nyugat, észak és dél közötti történelmi és politikai megosztottság árnyékában ezek a párhuzamosságok egyébként nem lettek volna láthatók.

Az HBO „minőségi tévéje” által létrehozott hibrid létesítmény fából vaskarika, és olyan témákat vet fel, amelyek messze túlmutatnak a filmnek és a televíziónak értékek, módszerek és intézményi

infrastruktúrák mentén történő hierarchikus megkülönböztetésén. Az HBO sikeresen lebontotta (vagy megkerülte) a nemzeti és a nemzetek fölötti identitással való azonosulás látszólag áthidalhatatlan szakadékát. Létrehozott és elterjesztett egy összeurópai megközelítést, amely a maga rugalmas „minőségi” brandjével átfogja a közszolgálati televíziózás, a művészfilm és a dokumentumfilm európai hagyományát, és olyan történeteket, témákat, karaktereket és stílusokat kínál, amelyek az adott nemzeti kontextusban „eredetinek” minősülnek, ugyanakkor könnyen átvihetők egyik piacról a másikra, mivel közösen osztott európai és globális narratívákon alapulnak, amelyek az internetes terjesztés digitális platformjainak köszönhetően még inkább összekeveredtek.

## Záró következtetések

A minőségi tévé megjelenése, aminek a leginkább befolyásos változatát az HBO képviseli, szükségessé teszi, hogy reflektáljunk a tisztán esztétikainak gondolt kritériumok ideológiai és etikai alapjaira, amelyek fenntartják a művészfilm és a televízió közötti hierarchikus megkülönböztetést. Azért is válik mindez szükségessé, mert megjelenik az ipari brand által meghatározott kereskedelmi érték kísértete, és megkérdőjelezi azt az elképzelést, hogy a közös ízlésen osztozó közönségcsoportok meghatározott kulturális formák mentén alakulnak ki, és hogy ezek az ízléscsoportok egyáltalán elhatárolhatók nemzeti alapon.

Az HBO működése nyilvánvalóvá teszi az európai kulturális és üzleti térben működő cserefolyamatok mértékét, valamint a nemzeti, intellektuális felügyeletet, amely alulbecsülte az európai médiák összekapcsolódását a predigitális korban. A kelet-európai kulturális nacionalizmusoknak voltaképpen mindig is kulcsfontosságú eleme volt a kozmopolitizmus. A művészek, a történetek és a közönségek mindig is az európai körforgás részei voltak. A szocialista film és televízió kiterjedt európai hálózatoknak volt a része – akár hivatalos, akár nem hivatalos hálózatokról van szó.<sup>[39]</sup> Az HBO és más médiatársaságok ezekre a meglévő transznacionális hálózatokra és együttműködési hagyományokra építenek, és ezekből profitálnak.

Ha ezt a logikát visszamenőleg is alkalmazzuk, amellett érvelhetünk, hogy a művészfilmhez társított esztétikai minőséget a piaci értéke határozta meg, mely a nemzetközi terjesztés során alakult ki. Más szóval a művészfilm nemzeti értékét pontosan a kozmopolita európai és globális szintén való nemzetközi érvényesülése határozhatja meg, nem pedig fordítva. Ez a nemzeti értéket függőnek, tranzakciónak mutatja, semmint inherensnek és változtathatatlannak. Ez a tranzakciós érték tehát nem pusztán esztétikai, hanem óhatatlanul gazdasági is, hasonlóan a minőségi televízióhoz.

Ehhez hasonlóan a minőségi televízió megkérdőjelezi a tévé közönségéről kialakult leegyszerűsítő és egynemű nézetet, miszerint az „emberek” (a szólás szerint) hozzá vannak ragadva a tévéképernyőhöz. Az angol-amerikai kontextusban a televíziós tanulmányok egyik legfontosabb lépése az volt, hogy megszüntette a tévéhez és valamilyennek kikiáltott közönségéhez kapcsolódó

„bűnös élvezet” vagy „szemét” stigmákat, és sokkal árnyaltabban mutatta be a televízió által betöltött társadalmi és kulturális közvetítés feladatát. Ezt a folyamatot, amely során a televíziót kulturális tőkével ruházták fel, a televízió tanulmányozása pedig legitimmé vált, nagyban befolyásolták a kritikai kultúrakutatás belátásai. A kritikai kultúrakutatás lényegét tekintve interdiszciplináris módszer, amely rámutatott az esztétikai és politikai reprezentáció közötti ideológiai összefüggésekre, és megkérdőjelezte a magas- és populáris kultúra közötti határvonalakat. Leginspirálóbb szövegeiben, például Raymond Williams munkáiban – aki a kritikai kultúrakutatás egyik alapító figurája és szövegei a televíziós tanulmányok igen fontos forrásai –, a kritikai kultúrakutatás kitartóan mutatta be, honnan származik a reprezentációs rendszerek társadalmi és politikai ereje. Egy 1984-ben írt munkájában, melyben a kritikai kultúrakutatás jelentőségéről és irányáról szóló vitához szólt hozzá, és amely *The Uses of Cultural Theory* címet viseli, Williams úgy érvel, hogy a kultúraelmélet akkor a leghasznosabb, amikor egyaránt elkerüli a művészetre jellemző formalista megközelítést és a szociológiai kritikát, amelyet a populáris kultúra tárgyainak és szövegeinek értelmezésére tartanak alkalmasnak. A kritikai kultúrakutatás ehelyett arra hívja fel a figyelmet, hogy mindkét módszer saját, természetesnek tekintett kategóriái elrejtik a történelmi, társadalmi és politikai struktúrákba való beágyazottságukat. [40]

Az utóbbi évtizedekben felbukkant önprezentációs gyakorlat, hogy az ipar „nem tévének” minősíti a minőségi televíziót, a televíziós tanulmányok szakemberei számára magát a televíziót mint a társadalmi jelentésért vívott azon ideológiai küzdelem színterét veszélyezteteti, melyre a televíziós tanulmányok hívták fel a figyelmet. A minőségi televízió azzal fenyeget, hogy újformalista módon újraesztétizálja a televíziót, és zárójelbe teszi az ideológiai és kulturális kérdéseket, azokra az *auteur*-diskurzusokra támaszkodva, amelyek a filmtudományból maradtak fenn. Sudeep Dasgupta rámutat arra, hogy a televíziós tanulmányok minőségi tévé általi fenyegetettsége arra sarkallt egyes kutatókat, hogy átessenek a ló túloldalára: a televíziónak a művészfilmbe való újformalista asszimilációjának elutasításával egyben lemondtak az esztétikai és textuális elemzésről is. Dasgupta arra figyelmeztet, hogy az ilyen meggondolatlan reakció kiváltója a köznapi, nem minőségi tévé „emberéről” alkotott romantikus kép, akik nevében a televíziós tanulmányok kutatói szembeszegülnek azzal, hogy a minőségi tévé visszaállítson egy hierarchikus értékrendet. Ez az ellenállás azonban esszencialista előfeltevéseken alapul, amelyek a szövegeket, nézőket és a médiumot esszencialista, paternalista módon rendezik újra, hasonlóan ahhoz, ahogy a minőségi tévé marketingstratégiái működnek. [41]

Dasgupta úgy kívánja visszanyerni az esztétikai elemzést, mint amely nem eleve „elitista, apokaliptikus vagy egyszerűen a tőke felhalmozásának a stratégiája; politikai, mivel reprezentációs rendszereket és azok viszonyát vizsgálja a társadalmi formációk kialakulásához. Feminista, posztkoloniális, queer és egyéb értelmiségi írárok évtizedeken keresztül komolyan vették a reprezentációs stratégiák esztétikáját, mint annak módozatát, ahogy a társadalmi hatalom egyszerre fenntartható és kikezdhető. A televíziós tanulmányok mint diszciplína maga is jelentős elemzéseket hozott létre ezeken a területeken, azonban amint szóba kerül a »minőségi televízió«

kérdése, az esztétikai elemzés vagy határtalanná válik [...] vagy problémássá [...].”

A televíziós tanulmányok előtt álló kihívás az, hogy újrapolitizálja az esztétikát, hogy hangsúlyozza a reprezentációs rendszerek elemzésének politikai fontosságát. A kelet-európai régióban, ahol a televíziós tanulmányok és a kritikai kultúrakutatás hatása nem volt jelentős, a kihívás bizonyos szempontból éppen az ellenkezője: nem szabad a minőségi televíziót a művészfilm és az irodalom számára fenntartott, messzemenően apolitikus esztétikai elemzés tárgyává tenni és a köznapi tévé halálát szerencsés megszabadulásként értelmezni. Ez annak a lehetőségnek az elszalasztását jelentené, hogy megkérdőjelezzük azokat a kategóriákat, amelyek az esztétikai elemzést a reprezentáció politikáján kívülre helyezik. Ez veszélyes felvetés, különösen akkor, amikor tombol a populizmus, és a meghatározó politikai közbeszéd szintjén folyamatosan támadják az intellektuális „elitizmust” és a kritikus oktatást. Ennél produktívabb válasz lehet a minőségi tévére a hierarchikus előfeltevések elitista, esztétikai módszerétől eltávolodott oktatás és tudományos kutatás aktív újralegitimálása, legalábbis Raymond Williams javaslatát követve, aki szerint a kultúraelmélet célja, hogy a társadalmi jelentés és az esztétikai reprezentáció módjai között közvetítsen, és erősítse a közöttük lévő hatást.

A minőségi televízió áthelyezi és összekeveri azokat a diszciplináris és módszertani apparátusokat, amelyeket általában különállókként képzelünk el. A (film)esztétika és -történet nehezen egyeztethető össze olyan tudományokkal, amelyek médiapolitikával, technológiával és iparral vagy fogyasztással, nézőséggel és a rajongók közösségeivel foglalkoznak; utóbbiak viszont általában nem foglalkoznak identitással, nacionalizmussal, idegengyűlölettel, rasszizmussal és kozmopolitizmussal. Úgy tűnik, az esztétika, a közönségek, a szakpolitikák és a politika kutatása módszertanilag összeegyeztethetetlen, ami megnehezíti ideológiai összefonódásaik belátását. Végül is a minőségi tévé azt követeli meg tőlünk, hogy lebontsuk ezeket a határokat, és számba vegyük, hogyan támogatjuk a szétválasztottságokat fenntartó értékeket.

Fordította Matuska Ágnes

A fordítást ellenőrizte Török Ervin

## Jegyzetek

1. Talán ezért van az, hogy a minőségi drámasorozatokra utalva a „tévé” jelző helyett egyszerűen „film” áll. Lásd például a Virginás Andreával készített interjút a Kolozsvári Rádió *Sajtóklub* műsorában, 2018. június 11. <http://kolozsvariradio.ro/2018/06/12/sajtoklub-tevesorozatok-folytatasos-filmek-felsofokon/>
2. Caldwell, John: *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, NC, Duke University Press, 2008. 9.
3. *Legitimizing Television* (New York, Routledge, 2011) című kötetükben Michael Z. Newman és Elana Levine amellel érvelnek, hogy az amerikai „minőségi televízió” legitimációját „társadalmi osztályok, társadalmi nemek, társadalmi pozíciók hierarchiái” teszik lehetővé, amelyek ösztönzik a televízió legitimálását, és „az



- ízlés és a hatalom zálogává teszik az új aranykorról szóló diskurzus prezentista elképzeléseit.” (17.)
4. McCabe, Janet és Kim Akass: Introduction: debating quality. In Janet McCabe és Kim Akass (szerk.): *Quality Television: Contemporary American Television and Beyond*. I.B. Tauris, London, 2007. 3.
  5. McCabe, Janet és Kim Akass: Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV. In *Quality Television*, 2.
  6. Bignell, Jonathan: Seeing and knowing: reflexivity and quality. in *Quality Television*, 158-170.
  7. Thompson, Robert J.: *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Continuum, New York, 1996. 12-16.
  8. Nelson, Robin: Quality TV drama: estimations and influences through time and space. In *Quality Television*, 38-51. (43.); Meinhof, Ulrike: *Worlds in Common? Television Discourse in a Changing Europe*. Routledge, London, 1999. 71.
  9. Ulrike Meinhof: i. m. 49.
  10. Cardwell, Sarah: Is quality television any good? Generic distinctions, evaluations and the troubling matter of critical judgement. In *Quality Television: Contemporary American Television and Beyond*, 19-34. (30-31.
  11. Kackman, Michael: Quality television, melodrama, and cultural complexity. *Flow*, 2008. október 31. <http://flowtv.org/?p=2101#printview>.
  12. Fricker, Karen: Quality tv' on show. In *Quality Television*, 13-16.
  13. Brunsdon, Charlotte: Problems with quality. *Screen*, 1990, 31. 1. 67-90.
  14. Kackman: i. m.
  15. Kackman: i. m.
  16. Nelson: i. m. 38.
  17. Nelson: i. m. 39.
  18. Nelson: i. m. 40.
  19. Erről részletesebben lásd Imre Anikó: *TV Socialism*. Durham, Duke University Press, 2016.
  20. Klimkiewicz, Beata: Introduction: Harmonizing European Media Policy. Supranational Regulatory Trends and National Responses. In Beata Klimkiewicz (szerk.): *Media Freedom and Populism: Media Policy Challenges in the Enlarged Europe*. CEU Press, 2013.
  21. Digital Single Market Policy: Supporting Media and Digital Culture. URL: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/policies/supporting-media-and-digital-culture>. A magyar változat elérhető itt: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/HU/TXT/HTML/?uri=CELEX:32010L0013&from=EN>
  22. Štetka, Václav: Struggling with Diversity: Objectives, Outcomes, and Future of the European Quota Policy in the Context of the Television Scene in the Czech Republic. In *Media Freedom and Populism*
  23. Szczepanik, Petr: Localize or Die: Intermediaries in a Small East-Central European On-Demand Market. *Cinéma & Cie*, 2017. ősz, XVII. 29.
  24. Szczepanik, Petr: Post-socialist producer: The production culture of a small-nation media industry. In *Critical Studies in Television*, 13. 2, 207–226.
  25. Europe's Digital Progress Report, European Commission, Digital Single Market, 2017. URL: <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/news/europes-digital-progress-report-2017>
  26. Lásd például Clover, Julian: HBO and Sky in 250 Million Drama Agreement. *Broadband TV News*, 2017. április 20. URL: <https://www.broadbandtvnews.com/2017/04/20/hbo-and-sky-in-250-million-drama-agreement/>
  27. A kelet-európai régióban a cseh közszolgálati televízió valamelyest kivételnek számít azzal, hogy elkötelezte magát a közszolgálati média hagyománya mellett, például a nemzeti közönség számára



- készített új sorozatok készítésével és a nemzeti filmes örökség megőrzésével. Lásd Szczepanik 2017.
28. Štetka, Václav: From Multinationals to Business Tycoons: Media Ownership and Journalistic Autonomy in Central and Eastern Europe. *The International Journal of Press/Politics*, 2012. 17.4. 433-456.
  29. Štetka: i.m. 441-42.
  30. Roxborough, Scott: HBO Europe: The Best TV You've Never Seen. *The Hollywood Reporter*, 2017. november 16. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/hbo-europe-best-tv-youve-never-seen-1048497>.
  31. Stewart Clarke: IDFA: Young Directors at Forefront of HBO Europe's Documentary Slate. *Variety*, 2017. november 17. URL: <http://variety.com/2017/tv/news/idfa-hbo-young-directors-europe-documentary-slate-1202617322/>.
  32. Dziadul, Chris: HBO Starts Polish Productions. *Broadband TV News*, 2016. november 24. URL: <https://www.broadbandtvnews.com/2016/11/24/hbo-starts-polish-productions/>
  33. Cristian Mungiu a producere a Romániai Hackerekéről Szóló ÚJ HBO Sorozatnak. *Filmtett*, 2018. február 17. URL:
  34. Soós Tamás Dénes: *Aranyélet* jobban teljesít. *Filmvilág*, 2016/2. URL: [http://filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=12577](http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=12577).
  35. Soós: i.m.
  36. *European Journal of Communication*, 33.1. 2018. Szerk. Paolo Mancini.
  37. Ferrari, Chiara workshop-előadása. Society for Cinema and Media Studies konferencia, Toronto, 2018. március
  38. McCabe, Janet: Review article of Steven Peacock. In *Swedish Crime Fiction: Novel, Film, Television*, Manchester, Manchester University Press, 2014. és Eva Novrup Redvall: *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013. *Critical Studies in Television*, 2016, 11.1, 119-122.
  39. Lásd Imre, Anikó: i.m.
  40. Williams, Raymond: The Uses of Cultural Theory. *New Left Review*, 1. 1985. 19-31.
  41. Dasgupta, Sudeep: Policing the People: Television Studies and the Problem of 'Quality'. *NECSUS Journal*, 2012. tavasz. URL: [https://necsus-ejms.org/policing-the-people-television-studies-and-the-problem-of-quality-by-sudeep-dasgupta/#\\_edn22](https://necsus-ejms.org/policing-the-people-television-studies-and-the-problem-of-quality-by-sudeep-dasgupta/#_edn22).

## Irodalomjegyzék

- Brunsdon, Charlotte: Problems with quality. *Screen*, 1990, 31. 1. 67-90.
- Caldwell, John: *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, NC, Duke University Press, 2008. <https://doi.org/10.1215/9780822388968>
- Dasgupta, Sudeep: Policing the People: Television Studies and the Problem of 'Quality'. *NECSUS Journal*, 2012. tavasz. URL: [https://necsus-ejms.org/policing-the-people-television-studies-and-the-problem-of-quality-by-sudeep-dasgupta/#\\_edn22](https://necsus-ejms.org/policing-the-people-television-studies-and-the-problem-of-quality-by-sudeep-dasgupta/#_edn22).
- *European Journal of Communication*, 33.1. 2018. Szerk. Paolo Mancini.
- Imre Anikó: *TV Socialism*. Durham, Duke University Press, 2016.
- Kackman, Michael: Quality television, melodrama, and cultural complexity. *Flow*, 2008. október 31. <http://flowtv.org/?p=2101#printview>.
- Klimkiewicz, Beata: Introduction: Harmonizing European Media Policy. Supranational

- Regulatory Trends and National Responses. In Beata Klimkiewicz (szerk.): *Media Freedom and Populism: Media Policy Challenges in the Enlarged Europe*. CEU Press, 2013.
- McCabe, Janet és Akass, Kim(szerk.): *Quality Television: Contemporary American Television and Beyond*. I.B. Tauris, London, 2007.
  - McCabe, Janet: Review article of Steven Peacock. In *Swedish Crime Fiction: Novel, Film, Television*, Manchester, Manchester University Press, 2014.
  - Meinhof, Ulrike: *Worlds in Common? Television Discourse in a Changing Europe*. Routledge, London, 1999.
  - Novrup Redvall, Eva: *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137288417>
  - Roxborough, Scott: HBO Europe: The Best TV You've Never Seen. *The Hollywood Reporter*, 2017. november 16. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/hbo-europe-best-tv-youve-never-seen-1048497>.
  - Soós Tamás Dénes: *Aranyélet* jobban teljesít. *Filmvilág*, 2016/2. URL: [http://filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=12577](http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=12577).
  - Štetka, Václav: From Multinationals to Business Tycoons: Media Ownership and Journalistic Autonomy in Central and Eastern Europe. *The International Journal of Press/Politics*, 2012. 17.4. 433-456.
  - Szczepanik, Petr: Localize or Die: Intermediaries in a Small East-Central European On-Demand Market. *Cinéma & Cie*, 2017. ősz, XVII. 29.
  - Szczepanik, Petr: Post-socialist producer: The production culture of a small-nation media industry. In *Critical Studies in Television*, 13. 2, 207–226.
  - Thompson, Robert J.: *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Continuum, New York, 1996.
  - Williams, Raymond: The Uses of Cultural Theory. *New Left Review*, 1. 1985. 19-31.

## Filmográfia

- *Az árnyak* (Umbre. HBO, 2014-)
- *Blinded by the Lights* (Slepnac od Swiate. 2017-)
- *Gomorra* (Sky Italia, 2014-)
- *Kutyák* (Câini. Bogdan Mirica, 2016)
- *Mammon* (HBO, 2015-)
- *Olthatatlan* (Horici ker. HBO, 2013-)
- *Romanzo Criminale* (Sky Cinema, 2008-2010)
- *Suburra* (Netflix, 2017-)
- *Terápia* (HBO, 2012-)

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.2>

Apertura.hu

Image not found or type unknown