

Tonny Krijnen

Kwaliteitsfictie bekeken en gelezen?

Een generisch verschil voor de morele verbeelding

Het traditionele onderscheid tussen literatuur en televisie – het een draagt bij aan morele verbeelding, het ander is vooral een guilty pleasure – lijkt door de komst van kwaliteitsdrama te vervagen. Mediawetenschapper Tonny Krijnen beargumenteert dat er ondanks deze vervaging van grenzen een noemenswaardig verschil blijft bestaan tussen beide genres. Aan de hand van voorbeelden zoals Breaking Bad, House of Cards en Dexter betoogt ze dat zowel televisie als literatuur aanzetten tot reflectie op zichzelf en het moreel handelen van anderen. Kwaliteitsdrama doet dit ook, maar leidt daarnaast ook nog tot identificatie met de Ander. In haar analyse maakt ze gebruik van de theorie van Martha Nussbaum over het Zelf en de Ander en geeft zo inzicht in de functie van verschillende kwaliteitsdrama's.

Literatuur en het lezen ervan is door de decennia heen, in zowel het publieke als het wetenschappelijke debat, scherp onderscheiden van televisiekijken. Terwijl het lezen van (literaire) boeken wordt aangemoedigd – het verbreedt de horizon, laat empathische vermogens groeien en bevordert een kritisch denkvermogen – wordt het kijken van televisie beschouwd als een tijd verspillende, geestdodende activiteit die zoveel mogelijk ontmoedigd dient te worden. (Hill 2015; Krijnen 2007) Hooguit fungeert televisiekijken als een *guilty pleasure*, iets wat mag zolang men maar ironisch afstand neemt van het plezier dat eraan beleefd wordt. De laatste jaren lijkt er echter een omslag plaats te vinden. Met de komst van zogenaamd kwaliteitsdrama, een term die duidt op televisieseries zoals *House of Cards* (2013-2018), *Breaking Bad* (2008-2013) en *The Sopranos* (1999-2007) lijkt het onderscheid tussen literatuur en televisie te vervagen. Kwaliteitsseries worden, net als literaire werken, besproken in praatprogramma's zoals *De Wereld Draait Door* en zogeheten kwaliteitskranten zoals *de Volkskrant* en *Trouw*. Journalisten reflecteren zich rot op vragen die ingaan op de status van de mensheid, de overlap met de realiteit, en hoe het toch kan dat we als kijker zoveel sympathie opvatten voor personages die we in het 'echte leven' abject zouden vinden: seriemoordenaars (*Dexter* (2006-2013)), maffiosi (*The Sopranos*), straatrovers en bendeleden (*The Wire* (2002-2008)) en corrupte politici (*House of Cards*). Televisiekijken mag, mits het de juiste televisie betreft.

In deze bijdrage zal ik beargumenteren dat met de komst van kwaliteitsdrama het onderscheid tussen literatuur en televisie wel vervaagt, maar er toch betekenisvolle verschillen tussen deze media blijven bestaan. Daartoe worden de beide media vergeleken op het vlak van (visuele) stijl, narratieve complexiteit, morele thematiek en het aangetrokken publiek. Terwijl stijl, narratief en publiek goeddeels overeenkomen, bevindt het grootste en belangrijkste verschil zich op het vlak van de verbeelding van de lezer of kijker. Literaire fictie 'doet' wat anders dan kwaliteitsdrama. Terwijl literatuur bijdraagt aan de morele verbeelding van haar publiek in termen van reflectie op de morele dilemma's, gevoelens en mogelijke morele keuzes verbonden aan dat dilemma (Nussbaum 2001), zou ik willen stellen dat kwaliteitsdrama een reflectie op het Zelf, de eigen identiteit, toevoegt aan deze verbeelding.

Kwaliteitsdrama?

Wat is kwaliteitsdrama nu eigenlijk? Het label kwaliteitsdrama is sociaal geconstrueerd. Net zoals dit geldt voor literatuur, wordt kwaliteitsdrama alleen zo genoemd wanneer diverse

belanghebbenden, zoals critici, wetenschappers en nieuwsmedia, het als zodanig erkennen. (Verboord 2003; Dhoest 2014) Hoewel verschillende wetenschappelijke studies wijzen op een aantal criteria waaraan een serie moet voldoen om het predicaat ‘kwaliteitsserie’ te verdienen, is men het niet eens over deze criteria en gelden ook niet alle criteria voor alle als zodanig geclassificeerde kwaliteitsseries. (Dhoest 2014) Zo stelt televisiewetenschapper Alexander Dhoest dat niet alleen de inhoud van televisiedrama, maar ook de waardering van die inhoud door zowel professionele kritiek als amateurcritici meewegen in het eindoordeel over het programma.¹ Gebruikmakend van inzichten uit verschillende disciplines, zoals de culturele studies, letteren en mediastudies, hebben verschillende auteurs binnen de televisiestudies gepoogd kwaliteitstelevsie te vangen in een definitie. Zo stelde Robert Thompson in 1996 twaalf criteria op waaraan kwaliteitstelevsie zou moeten voldoen: de visuele stijl, beroemde acteurs, een elitepubliek en de rol van de ‘auteur’ vormen belangrijke onderdelen. Andere academici, zoals Christine Geraghty en Robin Nelson, betogen dat de esthetische kant centraal staat omdat juist daarin de politieke relevantie van kwaliteitsdrama besloten zou liggen. Kortom, er is veel discussie binnen de televisiewetenschappen over wat kwaliteitsdrama precies is. De hieronder besproken kenmerken zijn gedestilleerd uit de huidige literatuur over kwaliteitsdrama en betreffen die onderdelen waarover (de meeste) consensus bestaat. De kenmerken worden besproken om de overeenkomsten tussen kwaliteitsdrama en literaire werken te verduidelijken. Hierbij de vraag aan de lezer om de discussie over de (beperkte) geldigheid van deze criteria in gedachten te houden.

Ten eerste moet er sprake zijn van een cineastische stijl. In ‘gewoon drama’ zoals *Grey’s Anatomy* (2005-heden) of *NCIS* (2003-heden) treffen we meestal een vast aantal settings aan, beperkt tot een aantal ruimtes die in elke aflevering terugkeren. (Dhoest 2008; Nelson 2006) Zo zien we in *Grey’s Anatomy* de diverse ruimten in en om het ziekenhuis waar de personages werken en de woningen van de diverse hoofdpersonages. De visuele stijl bestaat uit sneller of langzamer gesneden beelden en de verhaalopbouw kent een vaste structuur waar we als kijker gewend aan zijn geraakt: zo ziet drama er uit. *Criminal Minds* (2005-heden) wordt bijvoorbeeld gekenmerkt door een vaste manier van afsluiten: wanneer de volledige cast zich voor de tweede keer in de aflevering in een vliegtuig bevindt, weten we dat de aflevering ten einde is. Hoewel de stijl per serie verschilt, is deze wel altijd herkenbaar als drama. De visuele stijl in kwaliteitsdrama kenmerkt zich echter door haar filmische kwaliteit, vaak ook een soort handtekening van de producent. Zo herkennen we bijvoorbeeld de hand van filmmaker David Lynch onmiddellijk in *Twin Peaks* (1990-1991; 2017) en wordt in de eerste twintig seconden van *Breaking Bad* al duidelijk dat we geen ‘gewone’ televisieserie kijken.

De zogenaamde filmische stijl van kwaliteitsdrama laat zich kenmerken door de nadruk op het verbeelden van het verhaal in plaats van op het vertellen van het verhaal. Cameragebruik, mise-en-scène en post-productie dragen bij aan deze beeldende manier van vertellen. In de openingsscène van *Breaking Bad* is dat precies wat er gebeurt: de eerste beelden zijn vergezichten waarna een vliegende, beige bandplooibroek tegen een kobaltblauwe lucht zijn intrede doet, vergezeld van een hoge toon. De daaropvolgende minuten zijn een mengeling van close-ups van de hoofdpersonages met beelden van een oude camper die ongelukkig tot stilstand komt. Pas na tweeënhalve minuut wordt er gesproken, maar het duurt nog veel langer voor de kijker weet hoe de getoonde beelden te interpreteren. Met andere woorden: het verhaal wordt verbeeld, niet verteld.

Ook het doorbreken van visuele normen of conventies is karakteristiek voor kwaliteitstelevsie. In *House of Cards* wordt bijvoorbeeld het scherm tussen de kijker en de acteur doorbroken wanneer hoofdpersonage Frank Underwood zich na de eerste minuten van de eerste aflevering tot de kijker wendt en deze direct aanspreekt. Kenmerkend aan

¹ Zie ook Verboord (2003) over hoe eenzelfde mechanisme geldig is voor literaire werken.

kwaliteitsdrama is dat de visuele stijl per serie verschilt en steeds verrassend is: er zijn niet twee kwaliteitsdrama's op eenzelfde manier opgebouwd en gestileerd. Comfortabel wegzakken bij een herkenbaar format is er voor de kijker dus niet bij.

Een volgende eigenschap van kwaliteitsdrama is de narratieve complexiteit. (Mittel 2015) Naast meervoudige plotlijnen en non-lineaire vertelde tijd, refereren de seizoenen van kwaliteitstelevisie ook aan elkaar, een fenomeen dat ook wel het 'serie-geheugen' genoemd wordt. (Mittel 2015) In de serie *Lost* (2004-2010) bijvoorbeeld wordt de betekenis van sommige gebeurtenissen in het ene seizoen pas duidelijk in de daaropvolgende seizoenen. Meerdere complexe en vaak moreel ambigue personages dragen het verhaal. De bendeleden en politie-inspecteurs in *The Wire* lijken gaandeweg de serie steeds meer op elkaar: goede personages blijken vaak ook slecht en vice versa.

Daarnaast is er een hoge mate van symboliek aanwezig in kwaliteitsdrama. Deze symboliek heeft niet altijd direct gevolgen voor het narratief, dat wil zeggen draagt niet bij aan hetgeen er verteld wordt, maar diept de subtekst van het drama uit. In de serie *Lost* bijvoorbeeld, keert in alle seizoenen een cijferreeks (4, 8, 15, 16, 23, 42) terug. De reeks wordt ook wel de Valenzetti-vergelijking genoemd, een fictionele, door de *Lost*-makers verzonnen, wiskundige vergelijking om het einde der mensheid te voorspellen. De cijfers keren in verschillende scènes in de serie terug en vormden een bron van speculatie en discussie onder fans. Desalniettemin is de cijferreeks niet noodzakelijk voor het verloop van het verhaal. De cijferreeks had eenvoudig vervangen kunnen worden door een andere, of zelfs weggelaten kunnen worden. Toch zou *Lost* zonder deze symboliek en de daarmee gepaard gaande subtekst minder interessant zijn, omdat deze minder (cognitief) uitdagend zou zijn.

Tot slot is de thematiek in kwaliteitsdrama van culturele of sociaalkritische aard. (Mittel 2015; Schlütz 2016) 'Gewoon' drama leent zich het best voor thema's als liefde, familie en vriendschap, en diept deze uit op moreel niveau aan de hand van dialoog en beeld. (Krijnen & Verboord 2016) Kwaliteitsdrama daarentegen bevat altijd nog een andere thematiek. Hoewel we in *Breaking Bad* bijvoorbeeld ook de worsteling van hoofdpersonage Walt met zijn vrouw zien, ligt de nadruk meer op een falend sociaal systeem. Walts immorele keuzes zijn in eerste instantie goed te begrijpen vanuit het oogpunt van zijn gezin waarvoor hij de zorg draagt. Een falend zorgsysteem – de behandelingen voor zijn geconstateerde longkanker zijn te duur – en een falend sociaal systeem – de kosten voor zijn gehandicapte zoon zijn zo hoog dat zijn salaris niet toereikend is om zijn huis goed te onderhouden – zorgen ervoor dat zijn eerste stappen op weg naar criminaliteit bijna lovenswaardig te noemen zijn. De serie is dus niet alleen mooi om naar te kijken en cognitief uitdagend, ze voorziet de kijker ook nog van een portie maatschappijkritiek.

Bovengenoemde kenmerken – visuele stijl, narratieve complexiteit en morele thematiek – hebben ook gevolgen voor het soort kijker dat wordt aangetrokken door kwaliteitsdrama. Net als literaire fictie is kwaliteitsdrama geliefd bij het elitepubliek. Op andere vlakken is kwaliteitsdrama eveneens vergelijkbaar met literaire werken: literatuur wordt gekenmerkt door een complex narratief, gedragen door multidimensionale personages en is evengoed rijk aan symboliek en maatschappijkritiek. Daarnaast wordt literatuur gekenmerkt door een stijl die als handtekening van de auteur herkend wordt en werkt een literair werk ook cognitief uitdagend en esthetisch bevredigend. Een laatste overeenkomst tussen literaire fictie en kwaliteitsdrama is dat de definitie van literatuur een onderwerp van discussie is, in zowel het wetenschappelijke als publieke debat. Over het algemeen wordt literatuur gezien als een waardevolle bron voor de ontwikkeling van het empathisch vermogen.

De morele verbeelding verrijkt

Het is dan ook de literatuur die goed bestudeerd en onderzocht is als het gaat om de morele verbeelding van de lezer. Ik baseer mij met name op Martha Nussbaum, die de bijdrage van het

lezen van literatuur in het ontwikkelen van onze morele verbeelding diepgaand onderzocht heeft. Zo stelt zij: ‘the novel (...) is a morally controversial form, expressing in its very shape and style, in its modes of interaction with its readers, a normative sense of life’. (1995: 2) Dit normatieve begrip van het leven, aangeboden door het boek, vormt de basis voor de ontwikkeling van de morele verbeelding. Stijl, vorm en interactie met de lezer dragen bij aan wat die lezer wel en niet ziet en denkt, wel of niet zou moeten en kunnen doen. De literaire verbeelding kan dus begrepen worden als de reikwijdte van de verbeelding van het individu. Wanneer is een situatie eigenlijk van morele kwaliteit? Welke mogelijkheden tot handelen kan een individu zich voorstellen in bepaalde situaties, en welke beslissingen zijn dan moreel verkiesbaar? Hoe spelen consequenties voor het Zelf en de Ander een rol tijdens het beslissingsproces? Literatuur is een bron om deze verbeelding te ontwikkelen. (Nussbaum 2001) We zien niet alleen dat er verschillende opties tot handelen zijn, elk met daaraan verbonden consequenties, we kunnen er ook mee experimenteren en oefenen zonder dat we daarbij de daadwerkelijke consequenties hoeven te ondergaan. (Widdershoven 1993) Juist deze reflectie zorgt ervoor dat onze verbeelding zich uitbreidt. Een interessante noot die hierbij geplaatst moet worden is dat Nussbaum morele deliberatie niet beschouwt als iets zuiver rationeels, maar juist de emotie, het empathische vermogen, een belangrijke rol geeft in samenhang met de ratio. (2001) Dit in tegenstelling tot een in het Westen vrij gangbare, meestal op Kant gebaseerde, splitsing tussen ratio en emotie, wanneer het gaat om morele oordeelsvorming. Emoties worden dan gezien als irrationele leidraad die bij het nemen van morele beslissingen zoveel mogelijk ontweken moet worden.

Kort samengevat leveren literaire verhalen ons drie soorten inzichten. Ten eerste laten zij ons zien wat een morele kwestie eigenlijk inhoudt: wanneer is iets van morele waarde? Meegaand met Nussbaum, kenmerken de aanwezigheid van een complex dilemma en de aanwezigheid van (heftige) emoties een morele kwestie. Deze definiëring laat overigens ruimte voor verschillen in morele waarden: wat voor de één een morele kwestie is, hoeft dat voor een ander niet te zijn. Denk bijvoorbeeld aan twee personen waarvan de een principieel in monogamie gelooft en de ander in polyamorie; wat zij wel en niet als een morele kwestie in de liefde ervaren is verschillend. Ten tweede laten literaire verhalen ons zien welke verschillende perspectieven er mogelijk zijn op de kwestie door ons kennis te laten maken met verschillende personages en hun overwegingen, handelingen en gevoelens daarbij. Tot slot laat het literaire verhaal ons zien wat de achterliggende redenen zijn voor die overwegingen, handelingen en gevoelens. (Boenink 1997)

Televisie kan op dezelfde wijze een bijdrage leveren aan de ontwikkeling van de morele verbeelding. (Krijnen & Meijer 2005) Televisie is bij uitstek een verhalend medium en kan op eenzelfde manier als boeken de drie bovengenoemde inzichten aanreiken. Zelfs de soapopera, een toch wel verguisd genre, gaat diep in op een beperkt aantal thema's waarvan zij de verschillende morele kanten laat zien en bediscussieert. Door haar herhalende structuur (elk thema komt meervoudig aan bod) wordt de morele beslissing uiteindelijk aan de kijker gelaten (soap heeft in die zin een zogenaamd open einde). Zo stelt Maarten Coolen:

[de soapopera] bevat een veelheid van in korte stukjes afgekapte verhaallijnen, waarin steeds een schets wordt gegeven van de verschillende manieren waarop de personages omgaan met de situatie waarin zij zich geplaatst zien. Aan de hand daarvan kan de kijker voor zichzelf nagaan hoe hij zelf in soortgelijke situaties zou handelen. (1997: 111)

Anders gezegd: zelfs soapopera (en andere televisiefictie) kan een bijdrage leveren aan de reflectie op zingevingsvragen. Hiermee wil ik overigens niet beweren dat soapopera gelijk te stellen is aan literatuur, alleen dat het eenzelfde functie kan hebben.

Kwaliteitsdrama lijkt echter ook nog wat anders te doen dan soaps, ‘gewoon’ drama of literatuur. Het morele oordeel wordt, net zoals in een literair werk, ook in kwaliteitsdrama niet

geveld. In tegenstelling tot een literair werk, wordt dat in kwaliteitsdrama echter niet veroorzaakt door een open einde, maar door de overbodigheid van het oordeel. De misdaden van de hoofdpersonages zijn altijd onbetwistbaar van immorele kwaliteit: Tony Soprano blijft een maffioso, Dexter een seriemoordenaar en Walter White een drugschimineel, daarover bestaat ook in de series zelf geen twijfel. Het verwarrende aan kwaliteitsdrama is dat deze slechte personages sympathie opwekken bij de kijker. De visuele stijl levert daar een bijdrage aan wanneer we close-ups zien van gezichten, maar ook de banaliteit van de personages. Zo zien we hoe Walter White een lijstje maakt met voors en tegens in een beslissingsproces om iemand wel of niet te vermoorden. Bij de tegens zien we morele overwegingen, waaronder 'Murder is immoral', bij de voors een consequentie: 'He will kill your entire family'. Wanneer het lijstje af is, zien we dat Walter op het toilet zit terwijl hij zijn lijstje maakt.

Dergelijke banaliteiten zorgen ervoor dat we gaandeweg de series ontdekken dat deze immorele personages niet zo veel van ons verschillen als we zouden willen. Hoofdpersonage Dexter in *Dexter* vormt hier een ander uitstekend voorbeeld van. Dexter wordt in het eerste seizoen gepresenteerd als een persoon met een afwijking: hij heeft een onbedwingbare moordlust gepaard met een onvermogen tot het hebben van gevoelens. Zijn adoptievader, die deze moordlust vanuit zijn expertise als politie-inspecteur herkende, leerde Dexter om alleen te moorden volgens een code: slechteriken tegen wie voldoende hard bewijs kan worden geleverd vallen ten prooi. Als 'bloedspat-analist' bij de politie is het verzamelen van hard bewijs een koud kunstje voor Dexter en hij moordt er dan ook lustig op los. Moordenaars, pedofielen en mensensmokkelaars leggen stuk voor het stuk het loodje. In latere seizoenen zien we Dexters gevoelsleven echter groeien, de zelftwijfel slaat toe en langzamerhand wordt hij herkenbaar voor de kijker. Zijn zelfreflectie is niet alleen herkenbaar maar zorgt er bovendien voor dat identificatie met een seriemoordenaar voor de kijker akelig dichtbij komt, wanneer deze langzamerhand ontdekt dat Dexter meer op haar/hem lijkt dan haar/hem lief is. Terwijl Dexters immorele keuzes langzaam maar zeker verschuiven – zijn moorden worden steeds persoonlijker en minder vigilant – word je als kijker steeds meer tot hem aangetrokken.

Het verbeelde morele Zelf

Met bovengenoemde voorbeelden zou ik willen beargumenteren dat kwaliteitsdrama een betekenisvolle aanvulling vormt voor de morele verbeelding. Een primair, maar vaak vergeten onderdeel van morele beslissingen vormt het Zelf. Morele beslissingen gaan immers niet alleen over anderen, zelf ben je als persoon altijd de betrokkene. Een diepgaande zelfkennis is daarbij onontbeerlijk. (Silverstone 2007; Krijnen 2011) Hier wordt expliciet niet het eigenbelang bedoeld, maar een nauwkeurige reflectie op de eigen positie binnen de situatie die een morele beslissing vergt. Het gaat immers niet alleen om het wegen van de belangen van anderen wanneer we de consequenties van verschillende opties afwegen, maar ook om wie we zelf willen en kunnen zijn. Kwaliteitsdrama dwingt zijn kijkers tot deze zelfreflectie en zelfkennis en biedt daarmee iets aan wat veel andere media en genres niet doen.

De morele verbeelding zoals voorgesteld door Martha Nussbaum en anderen kent namelijk ook tekortkomingen. De voornaamste tekortkoming is dat de morele verbeelding gebaseerd is op een binaire tegenstelling tussen het Zelf en de Ander. Het Zelf, de eigen identiteit, wordt gevormd in oppositie tot de Ander.² (Hall 2013) Heel simpel gesteld is de Ander diegene die niet tot de wij-groep gerekend kan worden; daarmee is de Ander een variabel in te vullen begrip. De ontwikkeling van de verbeelding komt voor een groot deel tot stand door

² Het begrip 'de Ander' is in verschillende disciplines getheoretiseerd, waaronder de linguïstiek (o.a. door Ferdinand de Saussure en op een andere manier door Michail Bachtin), antropologie (o.a. door Mary Douglas en Claude Lévi-Strauss) en de psychoanalyse (o.a. door Sigmund Freud). In deze bijdrage wordt het concept van de Ander begrepen vanuit het perspectief van de *cultural studies* dat door inzichten uit deze drie disciplines wordt geïnformeerd.

identificatie met personages die zich in een andere positie dan de lezer bevinden, maar meestal wel op de lezer lijken. In literatuur en televisiedrama vindt de identificatie meestal plaats met mensen die op onze Zelf lijken, die tot de wij-groep gerekend kunnen worden. We identificeren ons bijvoorbeeld in televisieserie *The Handmaid's Tale* met hoofdpersonage June – slachtoffer van een gewelddadig, misogyn politiek klimaat – in het boek *Guineese Biggetjes* (1970) met die van verteller en het hoofdpersonage Vašek. Maar, zo stelt Boler, deze opvatting van het ontwikkelen van de verbeelding situeert de lezer of kijker op onproblematische wijze als beoordelaar van de Ander, waardoor als het ware de grenzen tussen ‘Wij’ en ‘Zij’, tussen het Zelf en de Ander, worden aangescherpt. (1997: 258) Wanneer we ons identificeren met June kunnen we niet anders dan de handelingen van bevelhebber Waterford verafschuwen. Meestal hebben we het gevoel met hoofdpersonages mee te kunnen leven: ze bevinden zich immers in een penibele, maar herkenbare situatie. Op die manier wordt June een heldin die sterk en goed is (net zoals wij zelf) en bevelhebber Waterford een slechterik voor wie we maar weinig sympathie kunnen opbrengen (helemaal niet zoals wij zelf).

De identiteit, de formatie van het Zelf, zo vervolgt Boler, hangt paradoxaal genoeg juist samen met het bestaan van de Ander. (1997) Door het leren zien van de Ander kunnen we deze gaan ervaren als gelijkwaardig. De morele verbeelding is hierbij gebaat: enkel wanneer we de Ander ervaren als ‘hetzelfde’, met dezelfde gevoelens, gedachten enzovoorts als wijzelf, weegt deze even zwaar mee in onze morele oordeelsvorming. Personages zoals June en Vašek zijn slachtoffer van systemen waar wij als kijker of lezer geen rol in spelen. Onze positie is er een zonder enige verantwoordelijkheid in de morele dan wel immorele daden van de personages in het fictionele werk. De daders, degenen die het systeem vormen, zoals de bevelhebbers in *The Handmaid's Tale*, zijn de daadwerkelijke Ander. Identificatie met deze personages vindt zelden plaats en de bevraging van de grenzen tussen onze Zelf en de Ander wordt dan ook bemoeilijkt. Pas wanneer we bevelhebber Waterford beschouwen als een mens, die net zoals wij gevoelens en redenen tot handelen heeft, verandert hij van de Ander in een ander en wordt hij gelijkwaardig aan ons.

Literatuur en andere fictie laten ons wel de daden van de Ander beoordelen maar bieden ons niet vaak de kans ons te identificeren met die Ander. In plaats daarvan laten we ons meevoeren in sympathie voor het hoofdpersonage, maar zelden worden wij aangezet tot reflectie op onze Zelf, omdat het hoofdpersonage waarmee we ons identificeren al tot onze wij-groep behoort. Het is gemakkelijk om een seriemoordenaar slecht te vinden. We vinden ze ziek of gewoonweg kwaadaardig. Maatschappelijk gezien is iedereen het op dat gebied ook met ons eens (inclusief sommige seriemoordenaars zelf). Zo is het heerlijk griezelen bij Hannibal Lecter in *Silence of the Lambs* (1991), maar identificeren we ons met Clarice. We worden razend van het onrecht dat June moet ondergaan in *The Handmaid's Tale*, maar identificeren ons niet met de daders. Kwaliteitsdrama dwingt ons veel meer dan andere fictie om naar onze Zelf te kijken. Wie zijn wij? Zijn we zelf eigenlijk wel zoveel beter dan de slechteriken? De Ander als hoofdpersonage in kwaliteitsdrama, of het nu Omar in *The Wire* betreft of Tony in *The Sopranos*, dwingt ons om minder mee te gaan met de helden en heldinnen van het ‘gewone’ drama en in plaats daarvan een strenge blik binnenwaarts te werpen. Dat we sympathie opvatten voor de Dexters en Walters op televisie is dan heel begrijpelijk: ze lijken op ons.

Wel is deze confrontatie soms pijnlijk. In plaats van de superioriteit van het moreel oordeel over de Ander, moeten we nu toegeven dat het kwaad wellicht ook in ons schuilt. Wellicht een misantropische kijk op de mensheid, maar wel een nuttige. Wij zijn immers net als Zij. Juist dit inzicht, zo zou ik willen suggereren, is noodzakelijk om tot een heldere morele oordeelsvorming te kunnen komen.

Literatuur

- Boenink, M.**, 'Boeken met een boodschap. Literatuur en normatieve oordeelsvorming'. In: *Krisis. Tijdschrift voor filosofie*, 68 (1997) 3: 13-28.
- Boler, M.**, 'The Risks of Empathy: Interrogating Multiculturalism's Gaze'. In: *Cultural Studies*, 11 (1997) 2: 253-273.
- Coolen, M.**, 'De reflexieve functie van soap'. In: G.A.M. Widdershoven en A. W. M. Mooij (red.), *Hermeneutiek & politiek*, Delft 1997: 123-139.
- Dhoest, A.**, 'It's not HBO, it's TV: The view of critics and producers on Flemish "Quality TV"'. In: *Critical Studies in Television. The International Journal of Television Studies*, 9 (2014) 1: 1-22.
- Geraghty, C.**, 'Aesthetics and Quality in Popular Television Drama'. In: *International Journal of Cultural Studies*, 6 (2003) 1: 25-45.
- Hall, S.**, 'The Spectacle of the "Other"'. In: S. Hall, J. Evans & S. Nixon (eds.), *Representation*, London 2013: 215-286.
- Hill, A.**, *Reality TV*, London/New York 2015.
- Krijnen, T.**, *There Is More(s) In Television. Studying the relationship between television and moral imagination*, Amsterdam 2007.
- Krijnen, T. & I.C. Meijer**, 'The Moral Imagination in Prime Time Television'. In: *International Journal of Cultural Studies*, 8 (2005) 3: 353-374.
- Krijnen, T. & M. Verboord**, 'TV Genres' Moral Value. The moral reflection of segmented TV audiences'. In: *The Social Science Journal*, 53 (2016) 4: 417-426.
- Mittel, J.**, *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*, New York/London 2015.
- Nelson, R.**, "'Quality Television": "The Sopranos is the best television drama ever... in my humble opinion..."'. In: *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 1 (2006) 1: 58-71.
- Nussbaum, M.C.**, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston 1995.
- Nussbaum, M.C.**, *Upheavals of Thought. The intelligence of emotions*, Cambridge 2001.
- Schlütz, D.M.**, 'Contemporary quality TV. The entertainment experience of complex serial narratives.' In: *Annals of the International Communication Association*, 40 (2016) 1: 95- 124.
- Silverstone, J., *Media and Morality. On the Rise of the Mediapolis*, Cambridge 2007.
- Krijnen, T., 'Engaging the Moral Imagination by Watching Television: Different Modes of Moral Reflection'. In: *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, 8 (2011) 2: 52-73.
- Thompson, R.J.**, *Television's second golden age. From Hill Street Blues to ER*, New York 1996.
- Verboord, M.**, 'Classification of authors by literary prestige'. In: *Poetics*, 31 (2003) 3: 259-281.
- Widdershoven, G.A.M.**, 'The Story of Life: Hermeneutic Perspectives on the Relationship Between Narrative and Life History'. In: R. Josselson en A. Lieblich (red.), *The Narrative Study of Lives* (Vol. 1), London 1993: 1-20.