



САВРЕМЕНИ СИТКОМ („COMEDY VÉRITÉ”)

Током већег дела свог постојања, „изглед” ситкома је остао релативно исти. Методе продукције које су се примењивале у већини ситкома подразумевале су снимање уживо пред публиком у студију, што је изискивало концепт позоришног извођења који се прилично разликовао од оне уобичајене врсте глуме у многим другим телевизијским жанровима. Поред тога, већина ситкома се снимала камерама које су служиле као четврти зид, тако да је сва радња била усмерена ка гледаоцима; ово објашњава зашто су ликови у ситкому, за време оброка, често чудно распоређени само са једне стране стола. „Театралност” ситкома се такође огледа у томе што се његов већи део снима на видео-траке и уз јако осветљење, па такве серије изгледају извештачено у поређењу са „реалистичнијом” естетиком коју примењује већина играних серија и филмова. Уопштено говорећи, прилично је лако „уочити” ситком док мењамо канале, будући да има изглед и естетику који га издвајају из других жанрова (за детаљнији приказ видети Copeland, 2007).

Међутим, изглед ситкома је почео да се мења. У Британији, серије као што су *People Like Us* (Људи љоуџ нас; BBC, 1999, 2002), *Marion and Geoff*, *Human Remains* (BBC, 2001) и *The Office* (У канцеларији) не изгледају онако како бисмо можда очекивали. Уместо тога, свака од ових серија преузела је естетику неке друге телевизијске форме; документарног или фактуалног програма. Иако су можда снимане на видео-тракама, њихове боје су тамније, што подрива идеју извештачености која се обично везује за жанр. Такве серије се не снимају пред публиком у студију, тако да постављање камера уме да буде захтевније, а наративни простор испуњенији. Глумци у таквим програмима не морају да наступају уживо пред публиком, па су и наступи много „мањи”. И можда најважније од свега, такве серије немају наснимљен смех који је деценијама служио као најочигледнији подсетник на тежњу ситкома да буде комичан, али и као сигнализирање гледаоцима којима су такви програми намењени. У таквим серијама, дакле, долази до напуштања конвенција које су традиционално обликовале жанр, уз преузимање карактеристика других, обично сасвим засебних, врста програма.

На пример, серија *Marion and Geoff* говори о Киту Барету (Роб Брајдон), таксисти који живи одвојено од своје жене (Марион) и деце након што га је жена оставила због Џефа. Кит је вечити оптимиста, убеђен да ће успети у новим околностима које му је живот наметнуо, иако је прилично јасно да проживљава пакао, а према њему се лоше опходи и породица, колеге и сустанари. Комичност произилази из несклада између Китовог поимања сопственог живота и онога како гледаоци виде његово стварно стање. Иако серија представља „комедију блама” (Billing, 2005, стр. 153), Барет се лако може сместити у галерију истоветно насамарених мушких ликова из британских ситкома, попут Дела Боја из *Only Fools and Horses* (Мућке; BBC, 1983–2003), Рика из *The Young Ones*

и Тонија Хенкока из *Hancock's Half Hour*. Ипак, оно што је битно за ову серију јесте начин на који је снимана. Цела серија је снимљена као Китов видео-дневник, са камером постављеном на контролну таблу његовог таксија, док он вози. Камера никада не излази из таксија (а ни Кит, највећим делом) тако да никада не видимо друге ликове који му стварају неприлике у животу. Избегавајући да прикаже сукоб који се одвија на екрану, серија *Marion and Geoff* значајно се разликује од традиционалног ситкома који се обично ослањао на интеракцију између више ликова зарад постизања комичности. Међутим, оно што је значајније јесте естетика серије која веома успешно дочарава изглед и емоције такве врсте видео-дневника често присутних у популарним ријалити и фактуалним програмима па није искључено да тежње програма да буде комичан промакну онима који можда случајно набасају на епизоду.

Таква естетика „документарне пародије“ (Roscoe и Hight, 2001) присутна је у свим овим серијама: *People Like Us* представља скуп документарца о људима на послу који, током серије, откривају неспособност режисера Роја Маларда (Крис Лангам); *Human Remains* представља антологију документарца о савременим партнерским односима; *The Office* изгледа као документарна сапуница која прати дешавања у фирми за набавку канцеларијског материјала у граду Слау.

Вештачким стварањем естетике фактуалног програма, такве серије представљају одговор на нове појаве унутар документарног филма на британској телевизији током деведесетих година. Процват документарне пародије у том периоду омогућио је фактуалном програму да постане део мејнстрима и показао да велики број гледалаца прати такве програме ако су снимљени на одређен начин. Ипак, питања и критике које се тичу начина продукције таквих серија као и критике на рачун „веродостојности“ „стварности“ која се нудила гледаоцима показале су да се многим такве појаве нису чиниле позитивним. Каснија дешавања, нарочито развој ријалити програма, подстакла су ову дебату, док брисање разлика између „фактуалног“ и „забавног“ програма представља проблем уколико се уз помоћ овог првог удовољава захтевима јавности у погледу емитовања програма.

Заправо, питање је до које мере је телевизија у стању да нам прикаже „истинитост“ света која представља срж таквих комичних серија. Као што је већ споменуто, Китове заблуде о сопственом животу у *Marion and Geoff* пружају јасну слику о различитим начинима поимања живота и приказују како су појединци врло често неспособни да разумеју сопствене животне околности. Нестручност Роја Маларда у *People Like Us* оставља значајне последице на оне које он снима, што показује да неистинитост представља основу документарног пројекта; осим тога, чињеница да *People Like Us* садржи и сцене које би у „обичним“ документарцима вероватно биле изостављене – као што су свађе између Маларда и његових испитаника – пружа нам увид у продукцијске процесе самог снимања фактуалних филмова, разоткривајући на тај начин свима технике снимања. То значи да ови програми нису пуко подражавање естетике документарних сапуница и фактуалног програма; они се свесно користе како би се преиспитала и критиковала наводна објективност и увид који документарци пружају и који их разликује од таквих „фактуалних“ програма као што су ситкоми. То је оно што се називало „comedy vérité“ (Mills, 2004a).

Харис примећује како је „употреба натуралистичке или документарне форме порасла на многим телевизијама, а инсистирање на представљању тих жанрова као засебних категорија које се лако дефинишу упућује једино на ‘предрасуде о чистоти’ већине жанровских теорија” (стр. 195). Савремени ситком представља корисну студију случаја у оваквим дебатама, превасходно јер је ситком жанр за чије карактеристике се претпоставља да су релативно непроменљиве и јасне; чињеница да су, у целисти, гледаоци имали потешкоћа у разумевању те „нове” врсте ситкома упућује на то да универзална непроменљивост можда и није толико очигледна како се често мисли.

Дâ се приметити да Америка тек треба да продуцира мноштво таквих комичних програма са таквом врстом естетике. То не значи да се естетика америчког ситкома није променила, напротив; серије попут *Curb Your Enthusiasm* (*Без огушевљавања*), *The Larry Sanders Show*, *30 Rock* (NBC, 2006–2013) и *Scrubs* (*Сџајусџи*, NBC, 2001–2010) одбацују изглед традиционалног ситкома и изостављају наснимљени смех, што резултира појавом серија са комплекснијим наративним простором и нестанком „извештачености” која је дефинисала ситком у првих неколико деценија његовог постојања. Променљиво, хаотично снимање таквих серија има сличности са „comedy vérité” програмима у Великој Британији. Међутим, оно што је значајно у вези с овим америчким серијама јесте да ниједна серија не поприма изглед документарне пародије, јер се ни у једној од њих ликови не понашају као да знају да их снимају. Најважнија ствар за све британске серије је свест ликова о екипи сниматеља која их окружује и о томе како их виде гледаоци на малим екранима, што говори да комичност настаје у међупростору између „стварних” ликова и онога како они настоје да представе себе гледаоцима. Иако *Curb Your Enthusiasm* на сличан начин подрива несклад између „стварног” и „јавног” ја до крајњих граница комичности, не постоји замишљена публика које је лик Ларија Дејвида свестан. Исто тако, *The Larry Sanders Show* прави разлику између Ларија пред камерама и Ларија када се камере искључе, а дешавања иза сцене добијају на значају само зато што ликови „знају” да их нико не посматра.

Заправо, једини познати ситком који користи формат документарне пародије јесте америчка верзија серије *The Office*, *The Office: An American Workplace* (NBC, 2005–2013). Узимајући у обзир успех који су многе британске серије имале код критике, питамо се зашто амерички ситком није применио исти образац. То се можда може објаснити размимоилажењем англоамеричке телевизије у оквиру које је традиција јавног емитовања британских програма остала доследна у пружању фактуалних, документарних емисија као саставног дела своје продукције (Bignell, 2005, стр. 8–32). Процват документарних сапуница током деведесетих година произишао је сасвим разумљиво из такве традиције, а „comedy vérité” представља неминовну реакцију продуцентата комедија на врсту програма који је доминирао британском програмском шемом. Иако су ријалити програми били врло популарни у Америци, нису остварили исти успех као документарне сапунице у Британији, што је значило да би пародија и манипулација такве естетике у ситкому била бесмислена. То показује како жанрови утичу један на други, јер нове појаве у британском ситкому воде порекло из модификација унутар других, прилично засебних врста програма; недостатак сличних садржаја у Америци не даје подстицај продуцентима ситкома да се ангажују.

Остаје питање како ће се ситком даље развијати. Чини се да су програми који не користе традиционалну естетику постали део мејнстрима као што то показује успех емисија *Peep Show* (С4, 2003–2015), *Ideal* (BBC, 2005–2011), *Nighty Night* (BBC, 2004–2005) и *Gavin & Stacey* (BBC, 2007–2010). Ипак, било би исувише једноставно рећи да се ситком заувек променио. *My Family* (BBC, 2000–2011) је најуспешнији, врло гледан и дуго приказиван ситком у Британији, који је по свом породичном окружењу, начину извођења, продукцијској пракси и наснимљеном смеху идентичан оним врстама програма које су се снимале деценијама. Исто тако, у Америци, серије попут *Two and a Half Men* (*Два и њо мушкарца*; CBS, 2003–2015) потпуно су „традиционалне“. Коегзистенција различитих врста ситкома приказује способност жанрова да се прилагоде и преживе, уз разноврсну понуду садржаја, удружени у својој тежњи ка комичности упркос различитим естетикама. Отписати традиционални ситком као „мртав“ било би наивно и преурањено.

Препоручена литература:

- John Caldwell, „Prime-Time Fiction Theorizes the Docu-Real“, у: *Reality Squared: Television Discourses on the Real*, James Friedman [ур.], New Brunswick, New Jersey и London: Rutgers University Press, 2002.
- Brett Mills, „Comedy Vérité: Contemporary Sitcom Form“, у: *Screen*, књ. 45, св. 1, 2004а, стр. 63–78.
- Brett Mills, *Television Sitcom*, London: BFI, 2005.
- Jane Roscoe и Craig Hight, *Faking It: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester: Manchester University Press, 2001.

(С енглеској превела **Јелена Манџић**)