



## SAVREMENI SITKOM („COMEDY VÉRITÉ”)

Tokom većeg dela svog postojanja, „izgled“ sitkoma je ostao relativno isti. Metode produkcije koje su se primenjivale u većini sitkoma podrazumevale su snimanje uživo pred publikom u studiju, što je iziskivalo koncept pozorišnog izvođenja koji se prilično razlikovao od one uobičajene vrste glume u mnogim drugim televizijskim žanrovima. Pored toga, većina sitkoma se snimala kamerama koje su služile kao četvrti zid, tako da je sva radnja bila usmerena ka gledaocima; ovo objašnjava zašto su likovi u sitkomu, za vreme obroka, često čudno raspoređeni samo sa jedne strane stola. „Teatralnost“ sitkoma se takođe ogleda u tome što se njegov veći deo snima na video-trake i uz jako osvetljenje, pa takve serije izgledaju izveštaceno u poređenju sa „realističnjom“ estetikom koju primenjuje većina igranih serija i filmova. Uopšteno govoreći, prilično je lako „uočiti“ sitkom dok menjamo kanale, budući da ima izgled i estetiku koji ga izdvajaju iz drugih žanrova (za detaljniji prikaz videti Copeland, 2007).

Međutim, izgled sitkoma je počeo da se menja. U Britaniji, serije kao što su *People Like Us* (Ljudi poput nas; BBC, 1999, 2002), *Marion and Geoff*, *Human Remains* (BBC, 2001) i *The Office* (U kancelariji) ne izgledaju onako kako bismo možda očekivali. Umesto toga, svaka od ovih serija preuzela je estetiku neke druge televizijske forme; dokumentarnog ili fakturnog programa. Lako su možda snimane na video-trakama, njihove boje su tamnije, što podriva ideju izveštacenosti koja se obično vezuje za žanr. Takve serije se ne snimaju pred publikom u studiju, tako da postavljanje kamera ume da bude zahtevnije, a narativni prostor ispunjeniji. Glumci u takvim programima ne moraju da nastupaju uživo pred publikom, pa su i nastupi mnogo „manji“. I možda najvažnije od svega, takve serije nemaju nasnimljen smeh koji je decenijama služio kao najočigledniji podsetnik na težnju sitkoma da bude komičan, ali i kao signaliziranje gledaocima kojima su takvi programi namenjeni. U takvim serijama, dakle, dolazi do napuštanja konvencija koje su tradicionalno oblikovale žanr, uz preuzimanje karakteristika drugih, obično sasvim zasebnih, vrsta programa.

Na primer, serija *Marion and Geoff* govori o Kitu Baretu (Rob Brajdon), taksisti koji živi odvojeno od svoje žene (Marion) i dece nakon što ga je žena ostavila zbog Džefa. Kit je večiti optimista, ubeđen da će uspeti u novim okolnostima koje mu je život nametnuo, iako je prilično jasno da proživjava pakao, a prema njemu se loše ophodi i porodica, kolege i sustanari. Komičnost proizilazi iz nesklada između Kitovog poimanja sopstvenog života i onoga kako gledaoci vide njegovo stvarno stanje. Lako serija predstavlja „komediju blama“ (Billing, 2005, str. 153), Baret se lako može smestiti u galeriju istovetno nasamarenih muških likova iz britanskih sitkoma, poput Dela Boja iz *Only Fools and Horses* (Mućke; BBC, 1983–2003), Rika iz *The Young Ones* i Tonija Henkoka iz *Hancock's Half Hour*. Ipak, ono što je

bitno za ovu seriju jeste način na koji je snimana. Cela serija je snimljena kao Kitov video-dnevnik, sa kamerom postavljenom na kontrolnu tablu njegovog taksija, dok on vozi. Kamera nikada ne izlazi iz taksija (a ni Kit, najvećim delom) tako da nikada ne vidimo druge likove koji mu stvaraju neprilike u životu. Izbegavajući da prikaže sukob koji se odvija na ekranu, serija *Marion and Geoff* značajno se razlikuje od tradicionalnog sitkoma koji se obično oslanjao na interakciju između više likova zarad postizanja komičnosti. Međutim, ono što je značajnije jeste estetika serije koja veoma uspešno dočarava izgled i emocije takve vrste video-dnevnikâ često prisutnih u popularnim rijaliti i faktualnim programima pa nije isključeno da težnje programa da bude komičan promaknu onima koji možda slučajno nabasaju na epizodu.

Takva estetika „dokumentarne parodije“ (Roscoe i Hight, 2001) prisutna je u svim ovim serijama: *People Like Us* predstavlja skup dokumentaraca o ljudima na poslu koji, tokom serije, otkrivaju nesposobnost režisera Roja Malarda (Kris Langam); *Human Remains* predstavlja antologiju dokumentaraca o savremenim partnerskim odnosima; *The Office* izgleda kao dokumentarna sapunica koja prati dešavanja u firmi za nabavku kancelarijskog materijala u gradu Slau.

Veštačkim stvaranjem estetike faktualnog programa, takve serije predstavljaju odgovor na nove pojave unutar dokumentarnog filma na britanskoj televiziji tokom devedesetih godina. Procvat dokumentarne parodije u tom periodu omogućio je faktualnom programu da postane deo mejnstrima i pokazao da veliki broj gledalaca prati takve programe ako su snimljeni na određen način. Ipak, pitanja i kritike koje se tiču načina produkcije takvih serija kao i kritike na račun „verodostojnosti“ „stvarnosti“ koja se nudila gledaocima pokazale su da se mnogima takve pojave nisu činile pozitivnim. Kasnija dešavanja, naročito razvoj rijaliti programa, podstakla su ovu debatu, dok brisanje razlika između „faktualnog“ i „zabavnog“ programa predstavlja problem ukoliko se uz pomoć ovog prvog udovoljava zahtevima javnosti u pogledu emitovanja programa.

Zapravo, pitanje je do koje mere je televizija u stanju da nam prikaže „istinitost“ sveta koja predstavlja srž takvih komičnih serija. Kao što je već spomenuto, Kitove zablude o sopstvenom životu u *Marion and Geoff* pružaju jasnú sliku o različitim načinima poimanja života i prikazuju kako su pojedinci vrlo često nesposobni da razumeju sopstvene životne okolnosti. Nestručnost Roja Malarda u *People Like Us* ostavlja značajne posledice na one koje on snima, što pokazuje da neistinitost predstavlja osnovu dokumentarnog projekta; osim toga, činjenica da *People Like Us* sadrži i scene koje bi u „običnim“ dokumentarcima verovatno bile izostavljene – kao što su svađe između Malarda i njegovih ispitanika – pruža nam uvid u produkcijske procese samog snimanja faktualnih filmova, razotkrivajući na taj način svima tehnike snimanja. To znači da ovi programi nisu puko podražavanje estetike dokumentarnih sapunica i faktualnog programa; oni se svesno koriste kako bi se preispitala i kritikovala navodna objektivnost i uvid koji dokumentarci pružaju i koji ih razlikuje od takvih „faktualnih“ programa kao što su sitkomi. To je ono što se nazivalo „comedy vérité“ (Mills, 2004a).

Haris primećuje kako je „upotreba naturalističke ili dokumentarne forme porasla na mnogim televizijama, a insistiranje na predstavljanju tih žanrova kao zasebnih kategorija koje se lako definišu upućuje jedino na ‘predrasude o čistoti’ većine žanrovske teorije” (str. 195). Savremeni sitkom predstavlja korisnu studiju slučaja u ovakvim debatama, prevašodno jer je sitkom žanr za čije karakteristike se prepostavlja da su relativno nepromenljive i jasne; činjenica da su, u celosti, gledaoci imali poteškoća u razumevanju te „nove“ vrste sitkoma upućuje na to da univerzalna nepromenljivost možda i nije toliko očigledna kako se često misli.

Dâ se primetiti da Amerika tek treba da producira mnoštvo takvih komičnih programa sa takvom vrstom estetike. To ne znači da se estetika američkog sitkoma nije promenila, naprotiv; serije poput *Curb Your Enthusiasm* (Bez oduševljanja), *The Larry Sanders Show*, *30 Rock* (NBC, 2006–2013) i *Scrubs* (Stažisti, NBC, 2001–2010) odbacuju izgled tradicionalnog sitkoma i izostavljaju nasnimljeni smeh, što rezultira pojmom serija sa kompleksnijim narrativnim prostorom i nestankom „izveštačenosti“ koja je definisala sitkom u prvih nekoliko decenija njegovog postojanja. Promenljivo, haotično snimanje takvih serija ima sličnosti sa „comedy vérité“ programima u Velikoj Britaniji. Međutim, ono što je značajno u vezi s ovim američkim serijama jeste da nijedna serija ne poprima izgled dokumentarne parodije, jer se ni u jednoj od njih likovi ne ponašaju kao da znaju da ih snimaju. Najvažnija stvar za sve britanske serije je svest likova o ekipi snimatelja koja ih okružuje i o tome kako ih vide gledaoci na malim ekranima, što govori da komičnost nastaje u međuprostoru između „stvarnih“ likova i onoga kako oni nastoje da predstave sebe gledaocima. Iako *Curb Your Enthusiasm* na sličan način podriva nesklad između „stvarnog“ i „javnog“ ja do krajnjih granica komičnosti, ne postoji zamišljena publika koje je lik Larija Dejvida svestan. Isto tako, *The Larry Sanders Show* pravi razliku između Larija pred kamerama i Larija kada se kamere isključe, a dešavanja iza scene dobijaju na značaju samo zato što likovi „znaju“ da ih niko ne posmatra.

Zapravo, jedini poznati sitkom koji koristi format dokumentarne parodije jeste američka verzija serije *The Office*, *The Office: An American Workplace* (NBC, 2005–2013). Uzimajući u obzir uspeh koji su mnoge britanske serije imale kod kritike, pitamo se zašto američki sitkom nije primenio isti obrazac. To se možda može objasniti razmimoilaženjem angloameričke televizije u okviru koje je tradicija javnog emitovanja britanskih programa ostala dosledna u pružanju faktualnih, dokumentarnih emisija kao sastavnog dela svoje proizvodnje (Bignell, 2005, str. 8–32). Procvat dokumentarnih sapunica tokom devedesetih godina proizišao je sasvim razumljivo iz takve tradicije, a „comedy vérité“ predstavlja neminovnu reakciju producenata komedija na vrstu programa koji je dominirao britanskom programskom šemom. Iako su rijaliti programi bili vrlo popularni u Americi, nisu ostvarili isti uspeh kao dokumentarne sapunice u Britaniji, što je značilo da bi parodija i manipulacija takve estetike u sitkomu bila besmislena. To pokazuje kako žanrovi utiču jedan na drugi, jer nove pojave u britanskom sitkomu vode poreklo iz modifikacija unutar drugih, prilično zasebnih vrsta programa; nedostatak sličnih sadržaja u Americi ne daje podsticaj producentima sitkoma da se angažuju.

Ostaje pitanje kako će se sitkom dalje razvijati. Čini se da su programi koji ne koriste tradicionalnu estetiku postali deo mejnstrima kao što to pokazuje uspeh emisija *Peep Show* (C4, 2003–2015), *Ideal* (BBC, 2005–2011), *Nighty Night* (BBC, 2004–2005) i *Gavin & Stacey* (BBC, 2007–2010). Ipak, bilo bi isuviše jednostavno reći da se sitkom zauvek promenio. *My Family* (BBC, 2000–2011) je najuspešniji, vrlo gledan i dugo prikazivan sitkom u Britaniji, koji je po svom porodičnom okruženju, načinu izvođenja, produksijskoj praksi i nasnimljenom smeru identičan onim vrstama programa koje su se snimale decenijama. Isto tako, u Americi, serije poput *Two and a Half Men* (*Dva i po muškarca*; CBS, 2003–2015) potpuno su „tradicionalne“. Koegzistencija različitih vrsta sitkoma prikazuje sposobnost žanrova da se prilagođe i prežive, uz raznovrsnu ponudu sadržaja, udruženi u svojoj težnji ka komičnosti uprkos različitim estetikama. Otpisati tradicionalni sitkom kao „mrtav“ bilo bi naivno i preuranjeno.

### **Preporučena literatura:**

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

(*S engleskog prevela Jelena Mandić*)