

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Matjaž Juren

Od nuklearne družine do dveh mož in pol

Reprezentacija družine v situacijski komediji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Matjaž Juren
Mentor: doc. dr. Dejan Jontes

Od nuklearne družine do dveh mož in pol

Reprezentacija družine v situacijski komediji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2013

Od nuklearne družine do dveh mož in pol, reprezentacija družine v situacijski komediji

Kljub vedno hitreje spreminjajoči se programski strukturi znotraj televizijskega medija, splošna priljubljenost žanra situacijske komedije ostaja eno od bistvenih dejstev sodobne televizije. Ta ogromna, preko popularne medijske zgodovine vztrajno vzpenjajoča se žanrska institucija, se je že od svojih golih začetkov najraje posvečala reprezentaciji družine. Spričo nizkega statusa situacijske komedije se je, zlasti v akademskih krogih, dolga leta prezrlo množico sporočil, pravzaprav kar celoten aspekt ideologije, ki je ves čas vrela iz brezštevilnih naslovov družinske situacijske komedije. Vsaj v zadnjem času pa je postalo jasno, da nam ta gnetljivi žanr, v katerega je mogoče vkodirati obilico kompleksnih sporočil, ne želi zgolj prikazati družin kakršne so, ampak predvsem kakšne naj bi bile, oziroma kakršne ne bi smele biti. Na videz je situacijska komedija od časov, v katerih je bila edina pravilna, celo edina možna reprezentacija družine samo tista nuklearnega tipa, prehodila veliko pot. Znotraj žanra so se začele pojavljati raznotere oblike družinske skupnosti, kar bi spričo njegove formalne odprtosti lahko dopuščalo vdor marsičesa – tudi prostora kritike tradicionalnega pojmovanja »edine prave«, nuklearne družine. V nalogi bom tako kritično pregledal zlasti tiste naslove družinske situacijske komedije, ki veljajo za nekakšne evucijske korake pri reprezentaciji družine, nato pa bom na študiji primera *Dveh mož in pol*, enega najbolj priljubljenih žanrskih predstavnikov nove dobe, ugotavljal kako progresiven je ta, na prvi pogled izrazito subverzivni prikaz tradicionalne družinske skupnosti.

Ključne besede: situacijska komedija, Dva moža in pol, nuklearna družina, žanrska evolucija, reprezentacija.

From the nuclear family to two men and a half: representations of family in the situational comedy

Despite the ever faster dynamic of content change within contemporary television, one simple fact remains constant – the immense popularity of situational comedy. This gigantic genre institution has, since its beginnings, focused primarily on creation and dissemination of images, or rather, representations of family. However, due to the lowbrow status of sitcoms, particularly in the academia, the messages and the images, basically the whole specter of ideology oozing out situational comedy, has mostly been ignored. Nevertheless in recent years, it has become clear that this stretchable genre which can be encoded with an abundance of complex messages, doesn't just present the viewers with the images of families as they are, but also with the images of families as they should be, and moreover with the images of families as they shouldn't be. Seemingly, family sitcoms have come a long way since the "ancient" times where the only possible family representation was that of a happy nuclear one. Over decades, a variety of different types and settings of family units started to appear, leading much room for speculation and interpretation, including the possibility of intentional encoding of critique of the "one and only" nuclear family. In the first part of my thesis I will therefore analytically examine those sitcom titles that have gained the status of "stepping stones" within the genre of family sitcom. The second part will be a case study of *Two and a half men*, one of the most popular family sitcoms of the new era, where I will tinker under its hood, entertaining the possibility of true progressiveness regarding the representation of this seemingly liberal family type.

Keywords: situational comedy, Two men and a half, nuclear family, genre evolution, representation.

KAZALO

1 UVOD	5
2 ŽANR: SITUACIJSKA KOMEDIJA	8
3 PET DESETLETIJ DRUŽINE V SITUACIJSKI KOMEDIJI.....	11
3.1 OD NACIONALNIH HEROJEV DO MEDIJSKIH ZGUB.....	12
3.2 KRATKOTRAJNI ČASI DRUGAČNOSTI.....	13
3.3 ODPRAVA RASIZMA ZA CENO RAZREDNEGA MOLKA?.....	16
3.4 NUKLEARNA DRUŽINE SREDI HOMOSEKSUALNE SKUPNOSTI	18
3.5 OBRNJENA DINAMIKA SPOLOV.....	19
4 ŠTUDIJA PRIMERA <i>Dveh mož in pol</i>	23
4.1 KARAKTERIZACIJA	23
4.2 EPIZODA 1 - Pilot.....	24
4.3 DVA MOŽA IN POL SANJATA O NUKLEARNI DRUŽINI – ANALIZA Pilota ...	25
4.4 EPIZODA 2 – Veliki plahutajoči pankrti.....	28
4.5 SKORAJ KOMPLEMENTAREN ODNOS DVEH MOŽ – Analiza druge epizode	28
5 SKLEP	31
5.1 ŠE BESEDA O SPECIFIČNO NESPECIFIČNI DOMAČI GRUDI	32
6 LITERATURA	35

1 UVOD

Dejstvo, ki že dolgo ne preseneča nikogar več - da je situacijska komedija televizijski žanr, ki je postal sinonim za igrani televizijski program, je v smislu samonanašalnosti gotovo tudi samo del tega, zdaj že trdno zasidranega prepričanja. Pa vendar bi bilo najmanj ignorantsko trditi, da prepričanje o neprenehni dominaciji žanra situacijske komedije na televizijskih kanalih temelji zgolj na nekem skupku subjektivnih izkušenj teh ali onih televizijskih občinstev ali na t.i učinku zadnjega vagona (eng. Bandwagon effect¹). Prej nasprotno. Situacijska komedija je žanr, ki ima na ameriški televiziji (s tem pa tudi na številnih drugih) dolgo, stalno in koherentno prisotnost, da o priljubljenosti, ki to prisotnost dosledno drži na površju najodmevnejšega termina (t.i. »prime-time), sploh ne govorimo.

Ali kot v svoji longitudinalni študiji situacijske komike in njene reprezentacije posameznih socialnih razredov, zapiše Richard Butsch: »Od serije *I love Lucy* naprej je situacijska komika predstavljala kruh in mleko prime-time televizije. Situacijska komedija je najbolj dolgoživ med vsemi žanri: v najboljšem televizijskem terminu se je do zdaj zvrstilo že okrog štiristo situacijskih komedij« (Butsch 2005, 111). Del odgovora na vprašanje, kako je situacijski komediji skozi dobrih petdeset let uspelo ne samo preživeti, ampak hkrati konstantno ostajati na vrhu priljubljenosti, ima vsaj dva dela. Enega od obeh predstavljajo relativno nizki produkcijski stroški, kjer največkrat ni potrebno drugega kot skupine »hišnih« scenaristov in televizijski studio (Hartley 2002, 65). Drugi del se skriva v enostavni narativni situacijske komedije, ki se skozi čas ni bistveno spreminjala, s tem pa je omogočila tako široko žanrsko prepoznavnost kot tudi množico potencialnih tem.

Vseeno pa je se je situacijska komika daleč najbolj udobno in simbiotično udomačila z nenehnimi reprezentacijami zlasti ene človeške institucije – družine. »Od posnetih štiristotih situacijskih komedij jih je tristo prikazovalo družine (Butsch 2005, 111). Kakor je situacijska komedija kruh in mleko ameriške televizije, tako je družina kruh in mleko situacijske komedije. Toda kljub temu, da so studii in producenti že zelo zgodaj, pravzaprav ob samem rojstvu žanra ugotovili, kako dobičkonosen in hvaležen teren je družina ter njena dinamika, in so njeno upovedovanje prilagodili preprosti, zabavljaški formi žanra, so se medijski raziskovalci na drugi strani spričo statusa »nizke« popularne kulture situacijske komedije

¹ »Bandwagon effect« je O'Gormanova raziskovalna paradigma, preko katere vednost o določenem javnem mnenju ključno vpliva na individualna mnenja posameznikov.

dolgo časa upirali preučevanju žanra. »Populistična debata«², torej mnenje, »da tovrstna, popularna zabava apelira na prvinske okuse in želje občinstva (z edinim namenom obdržati zeleni del oglaševalske pogače), oziroma vprašanje ali ti programi občinstvo sploh lahko založijo s čim drugim kot le s standardizirano in formulaično navlako,« (Miller 2002, 76) pa ni moglo dolgo preprečevati študij in analiz tekstov, za katere se je kmalu izkazalo, da kljub populistični »ubeseditvi« niso zgolj skupek benignih komercialnih sporočil. Daleč od tega. Pomeni, ki jih v globalne sprejemnike po vsem svetu prinaša eden od temeljnih žanrov televizije, niso ne benigni ne enostavni. In ker se velika večina situacijske komedije suče okoli reprezentacije družine, preprosto ne moremo mimo tega, kaj nam hoče o njej povedati. Na družinsko situacijsko komedijo že vsled njene trdožive plodnosti ne moremo gledati kot na eno od oblik ali vrst eskapistične zabave, implicitno vedoč, da je veliko več kot zgolj to: »Družinska situacijska komedija je bila tisto, na čemer smo odraščali, hkrati pa nas je na zabaven način učila dveh sposobnosti: tega kako gledati televizijo, torej medijske pismenosti, in tega, kako s toleranco živeti v družinah in probleme reševati preko pogovorov, ne nasilja« (Hartley 2002, 66). In kar je še pomembneje – družinska situacijska komedija je svoje gledalstvo od nekdaj obveščala o tem, kaj konstituira dobro in kaj slabo družino, kakšen je družinski ideal, o tem kakšne oblike in vrste družin poznamo, ter se nasploh ubadala z velikim (nad)vprašanjem – kaj družina sploh je? Je njena ciljna in družbeno najbolj zelena oblika še vedno tista klasična povojna, t.i. nuklearna družina, z dvema raznospolnima staršema in dvema ali tremi otroki, kakor so jo slavili preštevilni naslovi situacijskih komedij petdesetih in šestdesetih (*Leave it to Beaver, I love Lucy, Father knows Best, ...*) ?

Ali pa situacijska komedija v sodobni postmoderni dobi pravzaprav odpira področje ideološkega boja nad konceptom družine in ponuja kritiko tradicionalnega razumevanja te elementarne institucije? Preko na videz epohalnih vsebinskih premikov znotraj podžanra družinske situacijske komedije v zadnjih letih, ki so rezultirali v uspešnih naslovih, katerih protagonisti so živeli v »odstopajočih« partnerskih ali družinskih skupnostih, bi bilo na prvi pogled moč sklepati, da je družina lahko kakršnakoli, malodane poljubna skupnost in da situacijska komedija blagoslavlja vse oblike družin, ki jih je nenazadnje tudi sama pomagala pripeljati v kolektivno družbeno zavest.

V tem oziru bi na določene »prelomne« naslove v evoluciji situacijske komedije, ki so (vsaj dozdevno) bodisi odpravljali raso (*The Cosby Show 1984*) bodisi razredno (*Roseanne 1988*)

² Več o populistični debati glej v Miller (2001, 76).

stereotipizacijo pripadnikov tovrstnih družin ali pa so sprevrnili tradicionalno dinamiko spolov, konec devetdesetih pa se lotili celo gejevskih in lezbičnih skupnosti (*Will & Grace 1998; Ellen 1994*) lahko gledali kot na progresivne medijske pojave, ki so nenazadnje pripeljali do odprave cele vrste diskriminatornih reprezentacij, in do liberalizacije koncepta družine, ki v televizijskem svetu ni več odvisna ne od rasne, spolne ali razredne (ne)pripadnosti svojih članov.

Nenazadnje najbolj priljubljena klasična situacijska komedija novega tisočletja *Dva moža in pol* (*Two and a half men 2003*) prikazuje povsem atipično družino, sestavljeno iz dveh, na različnih sferah disfunkcionalnih »očetov« in enega odraščajočega fanta.

Pa vendar – ali je v deželi družinske situacijske komedije res prostora samo še za napredek in za dobrohotno sprejemanje vsakršne družinske pojavnosti, ali pa je mogoče, da se pod bleščečim površjem navidezne raznolikosti morebiti skriva reakcionarno ideološko jedro, ki želi za vsako ceno ohraniti stari družinski status quo? Je torej mogoče, da sta *Dva moža in pol* evlucijski vrh žanra, da gre pri omenjenem naslovu za kritiko rigidnih, preteklih, »nuklearnih« razumevanj institucije, za nič manj kot širitev področja boja za pomene?

V nalogi bomo tako po definiciji žanra situacijske komedije in njenega družinskega podžanra najprej posvetili kratkemu razvojnemu pregledu družinske situacijske komedije skozi čas, pri čemer se bomo v nadaljevanju še posebej osredotočili na tiste naslove serij, ki veljajo za evolucijske stopnice žanra. Skozi drobnogled bomo poizkusili dognati, kaj se v teh serijah dogaja pod njihovim površjem, kakšne pomene vzpostavljajo v svojem jedru in kako, če sploh, so uspele razširiti polje razumevanja družine.

Te ugotovitve bomo v drugem delu naloge primerjali z izsledki tekstualne analize *Dveh mož in pol*, ene najbolj priljubljenih in dolgotrajnih sodobnih situacijskih komedij (trenutno se v ZDA, konstantno v vrhu gledanosti, predvaja že njena deseta sezona) s čimer bomo nazadnje lahko podali končen sklep o tem, ali gre pri seriji za zametke subverzivne kritike tradicionalne, nuklearne družine, za ideološko rahljanje njenega tradicionalnega pojmovanja, ali zgolj za prozaičen izdelek zabavne industrije, ki trobi v isti rog z dominantno (družinsko) ideologijo.

2 ŽANR: SITUACIJSKA KOMEDIJA

Situacijska komedija je žanr, ki svojih, malodane dogmatičnih pravil dramske oziroma narativne strukture v šestih desetletjih predvajanja ni kaj dosti spremenil. V komparativnem smislu gre za žanr, ki se na televizijskem rodoslovnem deblu umešča »med komedijo skeča na eni in situacijsko dramo v obliki nadaljevanj in epizodičnih serij, na drugi strani« (Hartley 2002, 65). Humor, iz katerega črpa posamezna epizoda, ki se je iz nekdanjih tridesetih minut v zadnjem desetletju skrčila na komercialno bolj ugodnih dvaindvajset, je vedno posledica določenega zapleta oziroma problema. »Situacijska komedija je zgrajena okoli humorne 'situacije' znotraj katere se v roku pol ure ustvari in nato razreši določena napetost oziroma konflikt. V vsaki naslednji epizodi je situacija re-artikulirana znova in znova« (Butsch 2005, 111).

Drobovje te enostavne, perpetualno reciklirane forme, ki se je iz radijskih zvočnikov v celoti preselila na televizijske ekrane, je na secirni enoti posamezne epizode sestavljeno iz štirih linearno in kronološko sledečih si dramaturških korakov: družinska idila → ritualno napravljena zmota → ritualno naučena lekcija → družinska idila (Marc 1989, 190–191). Na omenjeni okvir situacijske komedije je zato povsem enostavno navešati tako raznorazne kontekste kot humorne situacije in zabavne like. In ravno zaradi te izjemne prilagodljivosti, izhajajoče iz zasnovne enostavnosti njegove strukture (problem/rešitev), izhaja prepričanje posameznih raziskovalcev, da je lahko situacijska komedija tudi prizorišče ideološkega konflikta. A več o tem kasneje.

Pomemben aspekt vsake situacijske komedije so njeni liki in igralci za njimi. Nekateri imajo status medijske zvezde že pred snemanjem serije (Charlie Sheen v *Dveh možeh in pol*) druge kot zvezde ustoliči serija, če je le uspešna (Bill Cosby v *Cosbyjevem šovu*). V vsakem primeru je komik (ali več njih) tako personifikacija »biti« določenega naslova in njegove rdeče niti, kot tudi propulzivni marketinški vzgib, nenazadnje pa tudi pomemben del iluzije zabave same, ki gledalcem prinaša užitek. Sut Jhally in Justin Lewis sta v svoji raziskovalni študiji o (ne)prisotnosti rasizma v *Cosbyjevem šovu* preko številnih globinskih intervjujev z rednimi gledalci ugotovila, da ti pogosto in namenoma zamenjujejo lik z igralcem in slednjemu pripisujejo karakterne lastnosti in celo življenjsko pot prvega (Jhally in Lewis 1992). Komiki oziroma liki, ki jih ti igrajo pa seveda niso relevantni zgolj zaradi svojega komercialnega in marketinškega potenciala, ampak predstavljajo inherentni del narativne arhitekture situacijske komedije same. V mnogih situacijskih komedijah, še posebno v tistih,

v katerih nastopa znan komik, so komične situacije utelešene v liku, ki se vedno znova znajde v težavah. »Že David Grote je komične like situacijskih komedij razdelil v naslednje tri kategorije: nedolžnež, bebec in malopridnež« (Butsch 2005, 111).

Preko teh treh tipov karakterizacij se v situacijski komediji podeljujejo bodisi višji bodisi nižji statusi – tako je lik bebeca vedno lik z nižjim statusom, iz katerega se ostali liki oziroma člani družine norčujejo in mu tako skozi vsako novo epizodo ponovno določijo njegovo (nizko) hierarhično pozicijo.

Drugi način podeljevanja statusov, ki se je situacijska komedija izdatno poslužuje, je stereotipizacija; negativna, ki se vrši nad tistimi z nizkim statusom in so jim podeljene slabe lastnosti in obratno. Skupno delovanje oziroma stapljanje karakternih likov in stereotipizacije nazadnje pripelje do »skladiščnih podob – do neumne blondinke ali vaškega bebeca. To so kode, ki jih občinstva prepoznajo in ki učinkovito služijo dramatičnim namenom, brez da bi jih bilo potrebno gledalcem obširneje razlagati« (Butsch 2005, 112). Spričo dolgoživosti žanra in vztrajne uporabe (slabšalnih) kodov, ki so često označevali celotno družbeno skupino (manjšino), so se tovrstne, med seboj zvezane pomenske dvojice (npr. pripadnik delavnega razreda-bebec) v ameriški javni sferi povsem naturalizirale in ustoličile kot naravne. Kar se je, kot so pokazala nekatera raziskovanja občinstev in konstantno reproduciranje teh istih »mitov« izkazalo za, milo rečeno, najmanj problematično.

In še beseda o »podžanru« **družinske** situacijske komedije. Čeprav gre za absolutno prevladujočo zvrst situacijske komedije, obstaja še en, sicer manj reprezentiran, a vseeno popularen podžanr - t.i. situacijska komedija delovnega mesta (ang. Workplace sitcom), ki se od družinske razlikuje predvsem po tem, da se odvija na delovnem mestu in se namesto družinske dinamike osredotoča na razmerja med sodelavci, pogosto s seksualnimi podtoni. Vseeno pa mnogi analitiki menijo, da se oba podžanra, kar se elementarne substance tiče, drug od drugega ne razlikujeta bistveno. Kolegi v situacijski komediji delovnega mesta so nadomestek tiste prave družine, ki čaka doma in je gledalci ne vidimo. Jane Feuer gre v primerjavi obeh podžanrov še korak dlje - meni, da gre pravzaprav za isto stvar. Prijatelji oziroma sodelavci v situacijski komediji delovnega mesta predstavljajo čisti substitut sorodstvene družine: »Na nek način je tako termin 'družinska situacijska komedija' prav gotovo redundanten, saj vsaka situacijska komedija vključuje nekakšno vrsto 'domače' enote« (Feuer 2002, 69).

Na koncu poglavja pa velja besedo nameniti tudi specifičnemu tehničnemu aspektu, ki v produkciji in recepciji situacijske komedije igra vedno bolj ključno vlogo – gre za dihotomijo med eno in večkamerno produkcijo. Večkamerna produkcija, relikv gledaliških časov, je bila do nedavnega malodane edini povsem standardizirani tip produkcije situacijske komedije. Snemanje s postavljenim studiem, fiksnimi kamerami in prisotnim občinstvom je imelo v obrtniškem smislu vse od svojega rojstva dalje številne prednosti. »*Rad imam Lucy* je vpeljala vizualni stil večkamernega sitkoma, ki je preživel do danes. Scenska luč je široka in enakomerna, da pokrije vse igralce na posamezni sceni. Premikanje kamere je brzđano na minimum. Vsakršna akcija mora biti zaradi občinstva omejena na predpisano število setov. Vsi seti so del istega odra in morajo biti vidni občinstvu« (Butler 2002, 198).

Ravno statični, večkamerni način produkcije (in s tem povezani nizki stroški vis a vis filmu) je bil skupaj z ogromno popularnostjo eden glavnih razlogov, da se je situacijska komedija, tako znotraj javne, kot akademske sfere, vztrajno odpravljala kot del nizke, pogošne kulture. »Zelo mikavno je sklepati, da je multikamerni način produkcije zaradi dejstva, da je v smislu produkcije cenejši in hitrejši kot enokamerni način, samo njegova cenena imitacija. Slednje je del estetske hierarhije stila, ki jo televizijski producenti, kritiki, pa tudi gledalci v svoji obravnavi praviloma privzemajo« (Butler 2002, 163).

V pričetku novega tisočletja pa se je samoumevna žanrska hegemonija večkamerne tehnike v situacijski komediji začela bližati svojemu koncu. 'Filmska' enokamerna tehnika z gibljivo kamero in brez občinstva je z vstopom holivudskih studiev na televizijsko tržišče poskrbela za stilistične in celo žanrske mutacije (*Comedy verité*). poprej estetsko strogo ograjene situacijske komedije.

Na tem mestu je potrebno dodati, da se v nalogi, kljub naraščajoči pomembnosti enokamerne tehnike, ki grozi z detronizacijo klasične situacijske komedije, ne bomo podrobneje ukvarjali. *Dva moža in pol* še pripadata, zdaj že 'stari,' večkamerni šoli, kar pa ju ni nikoli oviralo pri pohodu na vrh lestvic gledanja.

Precej mamljivo bi bilo reči, da *Dva moža in pol* simbolizirata nekakšen labodji spev poslavljajoče se večkamerne produkcije, vendar pa hiter pregled aktualnih naslovov ameriške situacijske komedije, kljub brbotajočemu žanrskemu podmladku, še vedno priča o veliki (čeprav rahlo oslabljeni) priljubljenosti klasične situacijske komedije.

3 PET DESETLETIJ DRUŽINE V SITUACIJSKI KOMEDIJI

Družina televizijske situacijske komedije je svoje televizijsko rojstvo pričela na jasnih ideoloških temeljih, ki jih je zaznamovala družbena klima Hladne vojne: »Družina je postala varen, potrošniški, konformistični jez pred komunizmom« (Kutulas 2005, 51). Iz svojih predtelevizijskih, radijskih časov, kjer so se (pogosto etnične) serije, kot so bile *The Goldbergs*, *Amos n' Andy* in *I Remember Mama*, še ukvarjale s tegobami vsakodnevnega življenja in konflikti med zakoncema, ali pa med starši in otroci, je tranzicija na televizijske ekrane prinesla jasno sliko idealne ameriške družine, ki je bila bele polti, srednjega razreda in dveh ali treh otrok. Takšna je bila ikonična družina Cleavers iz serije *Leave it to Beaver* (1957) ali pa Nelsoni iz *The Adventures of Ozzie and Harriet* (1952). Ta premik iz medvojne, pozicijske družinske dinamike, kjer je bil oče patriarh, se je v tem času prevesil v »personalni« tip družine, ki je bil bolj demokratičen, zloščen, prijazen in veliko manj avtoritaren (Skolnick, 2008). Družina televizijske situacijske komedije si ni več prizadevala za to, da bi odražala realne razmere ameriškega vsakdana in njegove družinske dinamike, ampak je v domove po državi projicirala ideal družinske skupnosti – poleg zabave je situacijska komedija tistega časa učila in predpisovala norme družinskih vlog. Toda med realnostjo ameriških družin in tistih s televizije je zijala globoka vrzel. Televizijski oče je bil venomer na voljo, tako ženi kot otrokom, redno je pomival posodo in odnašal smeti, pomagal pri vzgoji in svojim otrokom postavljaj očetovski zgled. »V resnici pa se je očetovska osrednja pozicija v družini počasi krčila, obratno sorazmerno s transformacijo celotne družine, ki je postajala predvsem komercialna entiteta in je oče skladno s to novo korporativno politiko vedno več časa preživel v službi, doma pa je bil vedno bolj odsoten (Kimmel v Kutulas 2005, 51).

Toda na televiziji se je zdelo, da je oče venomer doma. Po vseh stvarnih indikatorjih je bil oče malodane nezaposlen – nikoli ni bil v službi ali se doma ukvarjal s poslovnimi zadevami, pa vendar je svoji družini z lahkoto omogočal udobje srednjega razreda. Magična beseda petdesetih in šestdesetih je bila »stabilnost« in družina ni mogla biti stabilna z manjkajočim očetom. Družinske vloge so bile idealno komplementarne, vsak od družinskih članov je natanko vedel, kaj se od njega pričakuje – »Oče je vse najboljše vedel, mama je razumela in otroci so ubogali« (Kutulas 2005, 52).

3.1 OD NACIONALNIH HEROJEV DO MEDIJSKIH ZGUB

Širši družbeni podstat televizijske družine se je, prav tako kakor dinamika odnosov in vlog znotraj nje, po drugi svetovni vojni občutno spremenil. Medvojna propaganda je pod Roosveltovo administracijo slavila prispevke fizičnega dela »na katerega se je narod občutno zanašal med nacionalno rekonstrukcijo po veliki Depresiji, še bolj pa med vojno« (Butsch 2005, 113). Toda kmalu po koncu vojne, ki je bil hkrati tudi začetek zmagoslavnega pohoda televizijskega medija, se je kulturni diskurz, ki je do tedaj slavil moč dela, hitro obrnil k apoteozi srednjega razreda. Delavski razred je izgubil pravico do pozitivne reprezentacije. »Fizično delo je začelo predstavljati neuspeh in neumnost, bilo je edina alternativa za tiste može, ki niso bili dovolj pametni ali izobraženi, da bi si lahko zagotovili delo v sektorju 'mentalnega' dela« (Butsch 2005, 113). Novi, k nebrzadnemu potrošništvu usmerjeni, dominantni ideologiji so z navdušenjem sledili ustvarjalci situacijske komedije, ki so zaslutili komercialno priložnost in kupno moč novega, »prevladujočega« srednjega razreda. Ta si je lahko privoščil boljši hladilnik, novejši sesalec, dražjo televizijo - vse nove produkte, katerih imetje je posameznika po novem, a vztrajnem pričevanju televizije umeščalo v določen družbeni razred, razredu samemu pa zagotavljalo legitimiteto gonilne sile v državi.

To je bilo stvarno rojstvo »Ameriških sanj«³ neprekinjene ameriške etike, po kateri svoboda in enake začetne možnosti vsem članom družbe omogočajo, da preko lastnih sposobnosti in dela dosežejo željeno stopnjo materialne prosperitete ter ugodja. Situacijska komedija, kot eden najbolj gnetljivih žanrov, je hlastno pograbila to nacionalno prevrednotenje razredne umestitve in iz pripadnikov nižjih slojev začela delati bedake in nesposobneže. Družinske situacijske komedije, ki so pretežno prikazovale renesanso srednjega razreda in njegovih zmagovitih vrednot, so v tem času kakopak pokukale tudi za vrata družin delavskega razreda. Od tam se je na ameriških ekranih skozi serije kot sta bili *The Life of Riley* (1953) in *The Honeymooners* (1957), ali pa celo risani *The Flintstones* (1960), zrcalila podoba nefunkcionalnega doma, v katerem je bil izvir težav oče, navadno ubeseden kot lik bebca, ki svoji družini ni sposoben nuditi materialnih pogojev, ki si jih ti želijo in zaslužijo. Oče, katerega življenjski kredo je bila njegova bolestna želja preriniti se v srednji razred, si je v ta namen izmišljal brezštevne, navadno precej neumne načrte, kako bi na hitro obogatel. Lik

³ Besedno zvezo je v svoji knjigi (*Epic of America*, 1931) skoval zgodovinar James Truslow Adams, ki je ob tem zapisal, da gre za »upanje o boljšem in bogatejšem življenju za vse mase ponižnih in delavnih ljudi, ki sestavljajo ameriško ljudstvo.«

očeta delavskega razreda je bil tako ukodiran ne samo kot nesposoben in neumen, temveč tudi kot len in nemaren. Kontrast so predstavljali nedolžni otroci in pametna žena, ki mu je navadno pomagala iz zagat, v katere se je bil spravil.

Ta dispozicija likov in karakterizacij, je bila diametralno nasprotna tisti družin srednjega razreda, kjer je poslovno uspešen oče, ki je bil inteligenčen, razumen in artikuliran, skupaj s svojo čustveno ustrezno odzivno ženo, otroke vodil do rešitve problema, ki so ga ustvarili, pri tem pa jim priskrbel še občo moralno lekcijo (Butsch 2005). Če so v družini srednjega razreda komične situacije skozi nerazumevanje sveta ali skozi neposrečeno, kvarno ravnanje povzročili otroci, kar je predstavljal normalen »red stvari«, so bili to v družinah delavskega razreda očetje, ki so bili po svojih mentalnih lastnosti pravzaprav tudi sami otroci, kar je predstavljalo sprevrnjeno dinamiko družinskih odnosov.

Kakor je v svoji študiji reprezentacij posameznih razredov v zgodovini družinske situacijske komedije dognal Butsch, se je lik bebastega očeta kot pripadnika nižjega socialnega razreda skozi konsistentno reprodukcijo, ki se je začela v petdesetih, na televiziji in v ameriški kolektivni zavesti nepremično zasedel in tam ostal vse do danes. Kot obče prepoznaven »kulturni tip« (Butsch 2005) je kljub družbenim spremembam v svojem jedru ostal malodane enak.

Kar nas takoj postavi pred naslednje sistemsko vprašanje – je funkcija razreda v situacijski komediji tista meta-ingerenca oziroma dodeljevalka pomenov iz ozadja, ki skrbi za optimizacijo družine in za raznotere (ne)ustrezne oblike njene pojavnosti?

3.2 KRATKOTRAJNI ČASI DRUGAČNOSTI

Na tej časovni točki bi le težka brezpogojno zatrdili kaj takšnega. Še posebno spričo dejstva, da je v razvoju večinske situacijske komedije, torej tiste v kateri so nastopali pripadniki srednjega razreda, že v sedemdesetih letih prišlo do vidnih evolucijskih skokov.

Tradicija »superstaršev«, termina, ki sta ga za vsemogočne televizijske starše srednjega razreda uporabila Glennon in Butsch, se je nekoliko zamajala. »Skozi sedemdeseta in osemdeseta so televizijski starši srednjega razreda postali zmotljivi, delali so napake in se včasih tudi ujezili« (Butsch 2005, 122). Hkrati so v serijah tistega časa, sicer na »mehak« pripovedni način uvedli tudi občutljivejše teme kot so revščina, splav in spolnost. Vseeno pa se je to obdobje »dvoma« v absolutno avtoriteto institucije družine srednjega razreda, ki se je začelo v sedemdesetih, sredi osemdesetih z vrnitvijo k principu »superstarševstva«, tudi

končalo. Starši so na svoj ljubezniv, miren in preudaren način vajeti zopet prevzeli v svoje roke - posledica so bila le nekoliko spremenjena razmerja moči med očetom in mamo, pri čemer je prvi nekoliko nazadoval, mama pa je nekoliko napredovala.

Druga polovica osemdesetih pa ni prinesla zgolj obrata k ponovni vladavini konzervativne forme in vsebine, temveč je poskrbela tudi za dva prelomna naslova; *Cosbyjev šov (1984)*, ki je sicer predstavljal enega od zastavonoš povratka k popolnemu starševstvu, hkrati pa je pometel z dotedanjsimi televizijskimi stereotipi o afro-ameriški skupnosti, ter *Roseanne (1988)* tisto situacijsko komedijo, ki se je v veliki meri odpovedala plehkosti prejšnjih televizijskih podob delavske družine, in jo nadomestila z večjim realizmom, črnim humorjem, sarkazmom in ironijo - z vsebinskimi prijemi, ki si jih prejšnje situacijske komedije niso upale vpeljati. In kar je še bolj presenetljivo, *Roseanne* je bila prva situacijska komedija v kateri si nosilca družine, Roseanne in Dan Conner nista na vse kriplje prizadevala, da bi se prerinila v višji razred, niti se nista opravičevala, ker se njun okus, vidna reprezentacija njunega kulturnega kapitala, ni ujema s tistim srednjega razreda. *Roseanne* ostaja serija, ki je za večino sodobnih raziskovalcev inovativna in nekonvencionalna tudi v luči današnjih žanrskih konvencij.

Judy Kutulas v svoji teoretski propoziciji ponuja zanimivo gledišče na razvoj, zlasti pa na omenjeni tematski obrat, ki se je zgodil v osemdesetih in se k starim tirnicam zopet vrnil konec devetdesetih. Njena teza temelji na cikličnem »antagonizmu generacij«, ki so idealno družino videle vsaka po svoje in so jo tudi na televiziji upovedale vsaka po svoje. Povojna generacija »baby boomerjev« se je upirala zloščeni podobi nuklearne družine, kakršno so predstavljali Cleaversi, generacija X, ki so jo predstavljali njeni nasledniki, pa se je zopet obrnila proč od negotovosti bolj poljubno skonstruiranih družin, nazaj k »varnemu« objemu klasične nuklearne družine. Senčna roka Cleaverjev se je tako stegnila tudi v moderno dobo, s tem pa se je, po mnenju Kutulasove, tudi ustoličila na prestolu kulturnega ideala »družine kot bi morala obstajati« v ameriški družbi (Kutulas 2005).

Teoretska postavka Kutulusove je zanimiva in gotovo doprinese svoj košček sestavljanke, toda njena vrednost se zdi večja predvsem pri tistih naslovih, ki so predstavljali viden obrat proč od biološkega nuklearnega tipa družine in tistih nekaj, ki so ga preusmerili nazaj k njemu. Za vse ostale, torej za večino, ki je še naprej stavila na kontinuiteto narative, je Butscheva prizma razreda veliko bolj povedna, v perspektivi širšega pogleda pa tudi bolj celostna.

V devetdesetih in v novem tisočletju se je spričo drobljenja trga, spremenjenih zahtev občinstev in iskanja tržnih niš, hkrati pa tudi pojava novih tehnologij, kot sta videorekorder in DVD predvajalnik, vsaj na povrhnjici pluralizirala tudi družina znotraj situacijske komedije. *Murphy Brown (1991)* je sredi svoje tretje sezone postala mati samohranilka. Pojavili sta se dve seriji z gejevskima partnerskima skupnostima (*Will & Grace, Ellen*) in dve družini hispaničnega porekla (*The George Lopez Show, The Brothers Garcia*). Zelo popularni so postali tisti naslovi, kjer se je inteligentna, izobražena, atraktivna in lepa žena poročila z moškim, ki se po nobenem od navedenih kriterijev ni mogel primerjati s svojo ženo in je postal tarča posmeha celotni družini (*According to Jim 2001; The King Of Queens 1998*). Ob dejstvu, da je bila večina teh mož pripadnikov srednjega razreda in poklicnih profesionalcev je šlo torej za popoln obrat od formule iz petdesetih in šestdesetih let, ko je »oče vse vedel najbolje.« Vendar Butsch na koncu svoje študije opozarja, da se narava likov srednjega razreda, kljub nekaterim očitnim spremembam v vsem tem času vseeno ni bistveno spremenila. »Kljub temu, da pripadniki družin srednjega razreda niso bili več popolni, ampak so bili pogosto celo čustveno zmedeni in otročji, so bili to še vedno dobro izobraženi profesionalci, obilica njihovih reprezentacij pa je poskrbela za to, da jih ni doletela stereotipizacija, ki je še vedno spremljala družine nižjega razreda« (Butsch 2005).

Serijska *Dva moža in pol (2003)*, ki jo je *New York Times* oklical za največjo humoristično serijo desetletja, s svojo družinsko konfiguracijo dveh neodgovornih oziroma nevrotičnih odraslih mož in otroka zaenkrat, vsaj na površju, označuje vrh razvejane prehojene poti, ki jo je družina prehodila od nuklearnih petdesetih let do danes. In ta pot se zdi zares dolga, razvejana, mestoma celo progresivna. Toda kaj nam sporoča pod svojim bleščečim površjem? Kaj se je v deželi družinske situacijske komedije v resnici spremenilo? Kaj nam o družini povedo nekateri prelomni, sodobni naslovi družinskih situacijskih komedij?

Za razliko od zgornjega, longitudinalnega pregleda, se moramo za to, da bi lahko karkoli sklepali o resničnem, pomenskem razvoju situacijske komedije, o »napotkih« in ideologiji, ki se skriva pod njeno kožo, obrniti k analizam tekstov samih. Kaj nam le-te torej pravijo?

V tem oziru morajo biti seveda najbolj povedne analize tistih serij, ki so se v zgodovino žanra zapisale kot atipične, kot tiste, ki so spremenile njen predvidljivi, ritualizirani potek - nekakšne razvojne stopničke torej.

3.3 ODPRAVA RASIZMA ZA CENO RAZREDNEGA MOLKA?

Eden od tovrstnih naslovov je prav gotovo *Cosbyjev šov*, serija, ki naj bi po prepričanju mnogih odpravila neprikriti rasizem, ki je vladal v 'manjšinski' situacijski komediji. Za razliko od prejšnjih Afro-ameriških televizijskih družin, so bili Huxtablovi premožna družina višjega srednjega razreda, z uspešno odvetnico za mamó in z očetom (takrat že znanim komikom Billom Cosbyjem), ki je bil zdravnik – šlo je za situacijo, ki je občinstva, vajena ravno obratnega kulturnega tipa, še niso poznala. »The Cosby Show ima v žanru situacijske komedije posebno mesto. Razvil je stil, ki je bil bolj kredibilen kot trapast. Skozenj raziskuje komični potencial vsakodnevnih situacij, očiščen klovnaštva in abotnosti« (Jhally in Lewis 1992, 23–24). Pripadniki afro-ameriške skupnosti so bili na televiziji do tedaj povečini revni, glasni in zaprti v svoje neprepustne skupnosti (npr. *Good Times* 1974). Huxtablovi pa so bili drugačni. Otroci se niso pečali z drogami ali tolpami. Njihova predestinirana prihodnost je ležala v dobri izobrazbi. Starša sta jim s permisivnim tipom vzgoje pustila, da napačna ravnanja in posledice takih ravnanj odkrijejo sami. Družina Huxtablovih je delovala po demokratičnih načelih, kjer sta starša poskusila izobraževati in svetovati, le redko pa sta ostro začrtala meje⁴ (Kutulas 2005).

Tipična epizoda *Cosbyjevega šova* se je sukala okoli ljubezenskih težav otrok, slabih ocen ali neškodljivih očetovih šal. Clair in Bill Huxtable sta bila »superstarša«, prav nič podobna stereotipizirani podobi nespametnih črnskih staršev.

Kljub začetnim skepsam producentov, kako bodo občinstva sprejela takšno »sinkretično« podobo črnske družine, je serija kmalu postala ena najpopularnejših situacijskih komedij devetdesetih, mnogi pa so jo proslavili kot rešiteljico iz brezna stereotipiziranja črnske skupnosti (Jhally in Lewis 1992). Kakor pa sta v svoji obširni raziskavi namenjeni Cosbyjevim ugotovila omenjena avtorja, pa je bilo ekstatično veselje preuranjeno. *Cosbyjev šov* je do določene mere zares pretrgal s preteklostjo, predvsem kar se tiče plehke utesnjenosti kulturnih tipov. Toda njegova »notranjost« je odkrila pravo Pandorino skrinjico potencialnih problemov. Najvidnejši od njih, je bilo, presenetljivo, tlakovanje poti novi vrste rasizma, ki sta ga vsled pretkanega, dvostopenjskega mehanizma, preko katerega se vzpostavlja,

⁴ Ta vzgojni tip je ameriška sociologinja Arlene Skolnick poimenovala »personalni, demokratični« stil starševstva, v katerem poudarek na avtonomiji kot končnemu cilju zamenja staro vrednó poslušnosti. (Skolnick, 2008)

poimenovala »razsvetljeni rasizem« (Jhally in Lewis 1992, 93). Njuna študija temelji tako na tekstualni analizi kakor na intervjujih z rednimi gledalci *Cosbyjevega šova*.

Raziskovalca sta odkrila, da je motor, ki gledalce potiska k temu novemu pomenskemu klasificiranju obča odsotnost kakršnihkoli razprav o socialnem razredu. Te neizrečene, potlačene razprave o razredni umeščenosti se spričo intenzivnega tabuiziranja transformirajo v razprave, ki so dovoljene – tiste o odnosih med spoloma ali tiste o rasi. Kar pomeni, da se v slednjih začnejo porajati neizrečena izhodišča in predpostavke o razredu ter razredni mobilnosti, ki so temelj novih predsodkov. Njihov podstat, pomenska baza, ki deluje kot opora, je prav tisti brezrazredni mit ameriške družbe, etos »ameriških sanj« - izkristalizirane ideologija ameriške televizije, vse od rojstva situacijske komedije na televiziji (glej Juren 2013, 6). Televizija razreda ne predstavlja kot serije nepremostljivih barikad, ampak kot zaporedje tekaških ovir, ki jih lahko preskoči vsak (Jhally in Lewis 1992). *Cosby Show* igra s tem, ko postavi črnsko družino na vlak ameriških sanj (družina visokega srednjega razreda), pomembno vlogo v omenjenem ideološkem procesu – simbolizira pravičnost danega sistema. »Dejstvo, da so Huxtablovi afro-ameriška družina, je v tem procesu ključnega pomena: njihov uspeh nam zagotavlja, da lahko v Združenih državah vsakdo, ne glede na raso ali veroizpoved, uspe doseči materialno blagostanje« (Jhally in Lewis 1992, 73). Zanimivo je dodati ugotovitev obeh avtorjev v luči nekaterih odgovorov respondentov, ki so v zvezi z vsečnostjo Huxleyjevih oziroma vrednotami srednjega razreda, ki jih le-ti izkazujejo, dejali, da so podobni belski družini. V luči neobstoječega medijskega (posledično torej vsakršnega javnega) diskurza o razredu, je respondentom preprosto zmanjkalo »terminologije« za izražanje misli o razrednem sistemu, s čimer so se zatekli k preprostejšemu rasnemu diskurzu tipa: bel – bogat, črn – reven. Točno to pa je bistvo razsvetljenega rasizma, hkrati pa v veliki meri tudi konec pravljice o osvobodilni, (r)evolucionalni sili *Cosbyjevega šova*. »Cosbyjev šov je v tem smislu lažen. Družbo prikazuje takšno, kakršno si mnogi želijo, da bi bila, ne takšno, kakršna je v resnici« (Jhally in Lewis 1992, 87). Huxtablovi so bili do določene mere sicer sposobni preoblikovati kulturni tip, ki je do tedaj določal družbeno skupino Afro-američanov, vendar pa je bila ta sprememba mogoča le ob nedotakljivosti esencialne ideologije ameriške brezrazrednosti. Oziroma – Huxtablovi bi najbrž le težka uspeli z odpravo črnske stereotipizacije, če bi bili pripadniki delavskega razreda.

V luči ugotovitev obeh raziskovalcev se zdi, da je družina situacijske komedije sposobna prenesti modifikacije do mere, dokler ne trči ob podtalno ideološko jedro. Za tovrsten premik bi gotovo lahko šteli delno homoseksualno partnersko skupnost, interno grožnjo biološki

nuklearni družini šestdesetih let, kakršno je na televizijske ekrane katapultirala serija *Will & Grace*.

3.4 NUKLEARNA DRUŽINE SREDI HOMOSEKSUALNE SKUPNOSTI

Will Truman je homoseksualen moški srednjih let, ki za svojo »dušo dvojčico« prepozna Grace Adler, samsko njujorško Judinjo, ki si na vse kriplje prizadeva za to, da bi našla pravega partnerja in si z njim ustvarila družino. Približno tak je grobi sinopsis humoristične serije iz leta 1998, ki še danes velja za najbolj popularno situacijsko komedijo z gejevskimi liki.

Stopnica, na katero je splezala serija, se zdi osupljiva, še posebno v luči (pod)žanra, ki od svojega nastanka dalje išče široko podporo oziroma privrženost gledalcev, z uvedbo likov drugačne spolne usmeritve pa tvega ne samo izgubo precejšnjega dela občinstva, temveč se hkrati podaja na spolzek vsebinski teren. Toda odziv občinstev po splovitvi serije je bil nepričakovano dober in *Will in Grace* sta si zagotovila mesto v zgodovini situacijske komedije.

Karin Quimby, ki se je posvetila vprašanju, kako se je situacijski komediji z gejevsko tematiko uspelo uvrstiti v televizijski 'prime-time' in tam tudi ostati, priznava, da izhodiščna narativa serije *Will in Grace* (torej odnos med homoseksualnim moškim in heteroseksualno žensko) s svojo premiso kritizira norme heteroseksualnega zakona oziroma konvencionalnih partnerskih razmerij nasploh. Toda pri tem dodaja, da je omenjeni, televizijsko progresivni odnos med protagonistoma, možno brati (tudi) na konvencionalen način. Kar počne večina njegovih (heteroseksualnih) gledalcev. »Kakor pravi John Fiske – da bi bili televizijski teksti dandanes popularni, morajo biti tako polisemični kot fleksibilni, se pravi, da se morajo privilegati okusu več kakor zgolj enemu segmentu gledalstva« (Quimby 2005, 716).

In čeprav so tudi teksti situacijske komedije, kot vsi drugi teksti, področje boja za pomene, jim njihova skozi desetletja utrjevana, rigidna narativna struktura (glej Juren 2013, 8) omogoča, da »pobegle« pomene skozi razrešen konflikt oziroma ritualno naučeno lekcijo na koncu posamezne epizode nedvoumno pozapre, ali pa jih (kakor Quimbyjeva utemeljuje na primeru *Will in Grace*) razreši s pomočjo »konsenza«. (Quimby 2005) V konkretnem primeru to pomeni, da je odnos med Willom in Grace konstantno prežet s heteroseksualnimi simboli, ki blažijo oziroma konsenzualizirajo sicer nekonvencionalno partnerstvo med

homoseksualnim moškimi in heteroseksualno žensko. Gledalci se preko spodbude in dvoumnih signalov odločimo, da bomo do določene mere spregledali odstopanje od norme, torej od »biološko upravičene« nuklearne družine. Ta pogajalski princip za pomene je podoben konceptu »razsvetljenega rasizma«, pri katerem prav tako pride do nekakšnega miselnega povratka k prvotni »...referenčni točki kulturnega ideala ameriške družbe – k družini Cleaver« (Kutulas 2005, 59).

In enako kakor pri *Cosby Show*-u tudi analiza *Will & Grace* dokazuje, da situacijska komedija v televizijski program sicer lahko lansira progresivnejše teme in na videz izpogaja nove oblike družinskih skupnosti, pa vendar ta liberalizacija teme nikoli ni dokončna, še več – večkrat služi celo naknadni regresiji.

Zopet je zelo povedna tudi razredna umestitev protagonistov. Tako kot v *Cosby Show*-u tudi Will in Grace pripadata višjemu srednjemu razredu in sta poklicna profesionalca (odvetnik in opremljevalka notranjih prostorov) in čeprav Quimbyjeva tega v svoji študiji ne izpostavlja, bi bil skok v situacijsko komedijo z (delno) gejevsko tematiko verjetno le stežka zamisljiv, če bi bili njegovi liki pripadniki nižjega razreda. Povsem enako kakor dobrih deset let prej ni bil zamisljiv nov, manj klovnovski, nestereotipiziran prikaz Afro-Ameriške družine, ki si tovrstnega preskoka (razen v obliki karikature) ne bi mogla privoščiti, če bi prihajala iz delavskega razreda.

3.5 OBRNJENA DINAMIKA SPOLOV

V poglavju 'Pet desetletij družine v situacijski komediji' smo omenili vrsto sodobnih situacijskih komedij, v katerih pride do obratne dinamike med očetom in mamo – drugačne od starega modela iz petdesetih, ko je imel oče vse odgovore, mama pa je nevsiljivo in iz ozadja zagotavljala čustveno oporo. Sodobni časi in omenjena sveža dinamika so očitno dokončno opravili s televizijskim patriarhatom hladne vojne, družina je dobila novo vodstvo.. Po šestdesetih so očetje z vsakim novim desetletjem začeli izgubljati svoj patriarhalni primat. V situacijski komediji to pomeni, da so postajali vedno bolj smešni, seveda v tem smislu, da je bilo na njihov račun povedanih vedno več šal. »Očetje so bili z vsakim novim desetletjem prikazani kot večji bebčki« (Pehlke in drugi 2009, 118).

Mame nove dobe so se nenadoma rešile preteklih grobih, »diskriminatornih portretiranj« (Signorelli, Bauce in drugi v Pehlke in drugi 2009, 114) in so v situacijskih komedijah nove dobe vajeti prevzele v svoje roke. In res, na prvi pogled so naslovi kot sta *According to Jim*

(2001) ali *The King of Queens* (1998), obe uspešni, dolgoživi seriji, pravi braniki neofeminizma. Jim in Doug, moža in očeta, sta v obeh serijah neatraktivna, neinteligentna in egoistična moška, poročena z ženskama, ki sta »izven njune lige« (Walsh 2008) in ki ju, tako po sposobnostih, kot po videzu, daleč presegata. Številne epizode oba moška prikazujejo kot »odrasla otroka« (Pehlke in drugi 2009), ki se tako tudi obnašata. Spomnimo, da je tovrstna karakterizacija moškega protagonista po Butschu (glej Juren 2013, 11) sicer rezervirana za očete delavskega razreda – Doug iz Domačega kraljestva (*King of Queens*) je kot voznik kombija tudi v resnici pripadnik nižjega razreda, medtem ko je Jim iz Jimove družine (*According to Jim*) uspešen lastnik gradbenega podjetja, njegova žena Cheryl je zaradi donosnosti njegovega podjetja lahko gospodinja in v prostorni, predmestni hiši skrbi za otroke. Jimovo nezrelo obnašanje je torej lažje tolerirano in odpuščeno, saj je sposoben skrbeti za svojo družino in jim nuditi udobje srednjega razreda. Doug in njegova žena nimata otrok, poleg tega je Carrie za razliko od Cheryl tudi sama zaposlena, pri čemer je v seriji večkrat nakazano, da zasluži precej več kot njen mož.

S tem se tudi v sodobni dobi nadaljuje trend demaskulizacije delavskih moških, pri katerih, za razliko od njihovih sodobnikov iz srednjega razreda, njihova nezrelost ne more ostati nekaznovana (Butsch 2005). Očitno brezčasno trdovratnost okostenele televizijske razredne determiniranosti potrjujejo tudi novejšje študije očetov znotraj situacijske družine: »Očetje delavskih družin so, v primerjavi z očeti iz srednjega razreda, še vedno pogosteje prikazani kot nesposobni, neumni in 'blebetajoči'« (Pehlke in drugi 2009, 135).

Kakorkoli že, pri obeh naslovih je hitro vzpostavljen močan kontrast med obema moškima in njunima superiornima ženama. Rdeča nit posameznih epizod je skoraj vedno napletena okoli obeh moških, ki želita iz gole trme ali moškega ponosa stvari »delati po svoje« in obratno od tega, kakor jima to priporočata pametnejši ženi. Komična situacija, ki nastane kot posledica njunega nespametnega ravnanja se vedno reši s posredovanjem ene od žena. Družinska idila je po dramatični strukturi situacijske komedije (glej Juren 2013, 7) ob koncu epizode tako zopet povrnjena. Ob tem je potrebno dodati Butschevo ugotovitev, da se novodobne situacijske komedije vedno bolj odrekajo naraciji moralnih pravljic z naukom, ki so ga v serijah stare dobe navadno izrekli očetje (Butsch 2005).

Kar seveda ne pomeni, da se je kakorkoli spremenilo ogrodje ali struktura sama – konflikt in situacija sta v sodobni situacijski komediji v zabavo gledalcem razrešena tako ali drugače, le da ob tem ni »moralnih zmagovalcev«. Torej žensk. Nauk zgodbe, ki bi se lahko izkristaliziral v misli, da je očetovo početje napačno, se preko razrešitve, ki je posledica

blagohotnega ženinega posredovanja, ne vzpostavi, vsaj ne v omenjenem, klasičnem smislu. Ritualno naučena lekcija postane zgolj »ritualna«, zgolj sprostitev dramatične napetosti zaradi nje same, kar implicitno pomeni, da je očetu vsakič odpuščeno brez večjih posledic in brez tega, da bi izgubil svojo pozicijo znotraj družine. Ob tem mame kljub očitni premoči vsakič znova izgubijo na veljavi, saj njihova »moralna« superiornost, pogoj, da so uspešno posredovale ostane brez realnega brez odmeva, družinska idila je znova vzpostavljena. Kljub temu pa mama ne dobi priznanja niti povišanega statusa znotraj družine. Dejstvo, da so očetje tarča njihovih šal, da je njihov lik pravzaprav lik bebca, njihove višje hierarhične umeščenosti znotraj družine ne skali, ampak priča o tem, da: »...humor na njihov račun ni postal emancipatorna sila z močjo spodkopavanja seksizma. Namesto tega je komedija tukaj uporabljena za to, da zmehča patriarhijo in trivializira vsakodnevne momente feministične prevlade« (Walsh 2008, 131). Subverzivni potencial humorja tako zbledi še preden je bila vzpostavljen njegov morebitni vpliv.

Ravno nasprotno od površinskega vtisa, ki ga daje njegova narativa, je ta novi »Lepotica in zver« (Walsh 2008) podžanr situacijske komedije prej bližnji sorodnik stare patriarhalne družinske dinamike, kot pa njen progresivni nasprotnik. Nič čudnega torej, da je ustaljeni frazeologem za protagonistke, ki so se znašle v tej družinski konfiguraciji, postal »bivanje v postfeministični pasti« (Walsh 2008, 131).

Vsak izmed podrobnejših postankov v razvoju družinske situacijske komedije nas je vedno bolj potiskal proti sklepu, da se površinska pomenskost teh, na prvi pogled drznejših, progresivnejših naslovov, močno razlikuje od njenega drobovja. Vsaka izmed 'prelomnih' serij, ki naj bi družino ameriške 'prime time' televizije preoblikovala skladno z družbeno klimo, oziroma potisnila stran od klasičnega nuklearnega tipa petdesetih in šestdesetih, s tem pa širila in legitimirala drugačne oblike družinskih skupnosti, je ideološko jedro »ameriške brezrazrednosti« pustila nedotaknjeno, obenem pa tudi v na videz popolnoma modernih partnerskih konfiguracijah (*Will in Grace*) ohranila in z implicitnim upom na »pravi konec« celo negovala tip branja, ki spodbuja k povratku nazaj, ko je bila družina varna, naravna in trdna institucija. Ob presenetljivi sistemski nemoči žanra spričo ugotovitve, da v svoji šestdesetletni (ne)evoluciji ni bil sposoben odpraviti niti rasizma, ne da bi ga ob tem nadomestil z novim (»razsvetljeni rasizem«, *Cosbyjev šov*) ali pa ženam in materam z drugačno družinsko dinamiko nameniti manj seksistično upodobitev (podžanr »Lepotica in zver«) ne da bi jih ob tem zaprl nazaj v kletko, se zdi njegova »ideološka fleksibilnost«

(Feuer 2002) ali kakršnakoli možnost kritike konzervativnega pojmovanja družine, najmanj malo verjetna tudi v prihodnosti.

Poleg konsistentnosti v obliki neumrljivega, potrošniškega ideala nuklearne družine, ki jo tudi v svojih razvojnih stopnicah neutrudno izkazuje žanr, pa je ob tem konsistentna tudi sorodna ideološka postavka razreda. In kako tudi ne bi bila? »Ameriške sanje niso nedolžna ideološka propozicija. Da bi vzdržala privoljenje za tržno ekonomijo, zgrajeno na ogromnih razlikah v prihodkih in imetju, je ljudi potrebno prepričati naj ne dvomijo, temveč trošijo. Ljudje morajo biti ne glede na okoliščine njihovega bivanja prepričani, da je sistem v osnovi pravičen« (Jhally in Lewis 1992, 74). In pravičen je lahko le z delavskim razredom, ki je zaslužno tam, kjer je.

Edini pozitivni zgled, ki je bil pri tem uspešno postavljen in delavske družine ni osmišljal skozi pejorativno stereotipiziranje in očitno očetovo nesposobnost, pri tem pa je uspel z bolj realističnim upovedovanjem načeti tudi zahtevnejše teme, kot sta revščina in zakonski problemi, ostaja *Roseanne*. »Kar dela *Roseanne* še posebej izjemno, je občasen prikaz razrednih ovir, postavljenih pred družine delavskega razreda, kakršna so Connorjevi. V določenih epizodah je pred gledalstvo postavljena ideja, da je življenje za ljudi nižjega razreda ne samo težje, ampak da je ustroj celotnega ameriškega družbenega sistema neenak in nepravičen« (Jhally in Lewis 1992, 75). Pa vendar gre skozi širšo perspektivo za osamljeno izjemo, v poplavi sodobne situacijske komedija in njenih trendov pa za oddaljen odmev. Zaskrbljujoče je tudi cena, ki jo *Roseanne* plačuje za svojo žanrsko nekonformnost, saj je bil v raziskavi med osmimi situacijskimi komedijami, katerih družinske modele so dali na ocenjevanje respondentom, tip družine iz *Roseanne* označen kot najmanj zaželen (Douglas v Pehlke in drugi 2009).

A preden družinsko situacijsko komedijo dokončno opredelimo kot (pod)žanr, v katerem se družina ni sposobna zares ločiti od svoje stare nuklearne ideološke esence in stereotipnega razrednega determiniranja (vsaj kar se tiče nižjih slojev), bomo opravili še tekstualno analizo najbolj popularne humoristične serije novega tisočletja, *Dveh mož in pol* (2003), serije, za katero se iz daljave resnično zdi, da s svojim družinskim modelom izraža kritiko tradicionalne družine in v tem oziru, vsaj od daleč, predstavlja razvojni vrh družinske situacijske komedije.

4 ŠTUDIJA PRIMERA *Dveh mož in pol*

4.1 KARAKTERIZACIJA

Družinska konfiguracija Dveh mož in pol, torej dveh očetov z otrokom, brez prisotne matere pravzaprav ni dramaturška poglobitev novega tisočletja. S podobnim narativnim »obratom«, v katerem je poslovno uspešen, zagrizen samec nepričakovano soočen s starševsko odgovornostjo, je gledalce že konec šestdesetih zabavala serija *Family Affair* (1966), kjer je bogatemu inženirju z vzgojo pomagal njegov angleški služabnik.

V tem smislu sta Dva moža in pol le posodobljena verzija stare formule (Butsch 2005). Toda ta posodobitev je zelo očitno precej več kot le moderni, kozmetični popravek. Protagonist serije je večni samec Charlie Harper, štiridesetletni hedonistični pisec pesmi za oglase, lastnik novega Jaguarja in velike hiše na Malibuju. Charlie je velik ženskar, poleg tega pa tudi brezsraven alkoholik. Njegovo nasprotje je brat Alan, oče desetletnega fanta, sicer pa negotov, neroden in nevrotičen kiropraktik, katerega zakon razpade zaradi ženine ugotovitve, da jo je skupno življenje z nesposobnim Alanom spremenilo v lezbijko. Kontrast med Charlijem in Alanom je očiten in za situacijsko komedijo primerno polariziran: Charlie je pravi, nebrzdani možki in to do mere, da mu pretirana moškost, ponazorjena s prekomerno spolno aktivnostjo, pitjem in neodgovornim obnašanjem, mestoma škodi. Vseeno pa je ta škoda navadno omejena na to, da Charlie izgubi trenutno dekle (ki ga v novi epizodi seveda z lahkoto nadomesti) ali nekaj malega ponosa, njegovi ekscesi pa ga nikoli ne privijejo h kakšni koreniti spremembi življenjskega stila niti k vpraševanju lastne odgovornosti. Po karakterizaciji Davida Grota (glej Juren 2013, 8) je Charlie (simpatični) malopridnež. Po drugi strani je brat Alan po isti karakterizaciji (predvsem) bebec. In kakor je v tradiciji situacijske komedije pogosto (to še posebno drži za reprezentacijo moških delavskega razreda), je Alan močno poženščen lik. Je socialno nespreten, neuspešen pri ženskah in čustveno razrvan. Sicer ima svojo kiropraktiško ordinacijo, toda po zaslužku in poslovnem uspehu se s svojim, sicer precej lenim bratom, ne more meriti. Skozi to enostavno, a povedno karakterizacijo je jasno, da sta oba protagonista disfunkcionalna vsak po svoje, toda nikakor primerna za starševstvo in seveda svetlobne milje oddaljena od televizijskih »superstaršev« osemdesetih let (glej Juren 2013, 11).

Ko se Alanu tako sfiži zakon, se nima obrniti na nikogar drugega kot na svojega neodgovornega brata, h kateremu pride živet s svojim sinom Jakeom. Nezdravo življenjsko

okolje »odraslega adolescenta« Charlieja (Butsch 2005) tako postane dom odraščajočega desetletnika.

Za podrobnejšo analizo teksta bomo si bomo najprej izbrali prvi del prve sezone, ki je bila na ameriških ekranih prvič predvajana 22. septembra leta 2003.

Prvo sezono smo si izbrali zato, ker po Jane Feuer »Ameriške situacijske komedije svoje ideološke okvirje v prvi sezoni navadno razkrijejo veliko bolj jasno, kot v vseh naslednjih sezonah« (Feuer 2002, 70). Prvi del pa smo si izbrali zato, ker so v njem najbolj jasno zajete vse vsebinske postavke, ki serijo poganjajo od začetka do konca. Pa vendar bi bilo zaradi svojevrstne, prototipne narave pilotne epizode (ki je posneta brez vednosti ali bo serija zaživela v dejanskem televizijskem programu) potrebno analizirati vsaj še eno, »regularno« epizodo – v našem primeru bo to druga epizoda prve sezone (*Veliki plahutajoči pankrti*), ki je bila prvič predvajana 29. septembra leta 2003.

4.2 EPIZODA 1 - Pilot

Na začetku epizode Charlie dobi klic od svojega brata Alana, ki mu razloži, da ga je pustila žena in da izgublja voljo do življenja. Charlie svojemu bratu dovoli, da pride začasno k njemu. Par sekund zatem Alan odpre vrata s telefonom v roki in Charlija ter njegovo dekle zmoti med poljubljanjem.

Alan Charliju pove, da je s seboj prinesel svoje rjuhe, ob čemer se Charlie zgrozi, saj se zave, da misli Alan s svojim sinom pri njem ostati dlje časa.

Naslednje jutro zmačkanega Charlija zbudi desetletni Jake. Medtem se v dnevni sobi Alan in njegova žena Judy pogovarjata o svojem propadlem zakonu. Charlie in Jake odideta v supermarket, kjer Charliju godi pozornost žensk, ki mu jo te namenjajo misleč, da je oče malega Jake-a. Ko iz supermarketa prideta domov, ju tam poleg Alana pričaka Charlijeva in Alanova mati Evelyn, urejena in dominantna gospa, očitno nekakšna ameriška »aristokratinja«, ki od Alana zahteva, naj pri priči zakrpa svoj zakon in se z Jakeom preseli k njej, ker sama živi v ogromnem stanovanju.

Alan se isti večer s svojo ženo dobi na večerji, kjer mu Judy pove, da je lesbijka in da za njun zakon ni rešitve. Ob istem času ima Charlie doma večer pokra s prijatelji in ko ugotovi, da ima nečak za igro talent, ga posadi za mizo in mu naroči naj zanj priigra čim več denarja. Ko se Alan iz ponesrečene večerje vrne domov, se zgrozi nad prizorom in se odloči, da se bosta z

Jakeom naslednji dan preselila k babici Evelyn. Ko Charlie ponoči igra na klavir se mali Jake zbudi in mu pride povedati, da ga ima rad.

Naslednji dan Charlie obišče Alana in Jake-a, ki sta sedaj že pri Evelyn. Charlie pod vplivom prejšnje noči in nečakove »izpovedi« Alanu ponudi, naj prideta z Jakeom živet nazaj k njemu, sicer ju bo njuna mati uničila.

V zadnjem prizoru se Charlie, Alan in Jake sprehajajo po supermarketu, ko se ob njih ustavi postavna mladenka, ki na Charlijevo grozo predpostavlja, da sta Charlie in Alana homoseksualni par s posvojenim otrokom.

4.3 DVA MOŽA IN POL SANJATA O NUKLEARNI DRUŽINI – ANALIZA *Pilota*

Povzetek prve epizode jasno ilustrira, da pri Dveh možeh in pol ne gre za situacijsko komedijo, iz katere bi zaradi njene zapletene povedne strukture le težka izluščili podkožno ideologijo. Serija Dva moža in pol občinstvu zelo plastično dopoveduje, kaj je v danem trenutku oziroma situaciji smešno in kaj ne.

Zelo smešna je na primer antagonistična sila med obema moškima, ki v *Pilotu* privede do trka dveh moškosti – tiste »prave«, ki jo poseblja Charlie in je sicer nekoliko neodgovorna, a je to pri njej treba vzeti v zakup, in tiste poženščene, ki jo poseblja Alan, na čigar račun leti večina šal. Alan je tudi tisti, ki s svojo »nemoškostjo« sprevrže svoj zakon do te mere, da se njegova žena odloči za lezbištvo. Obenem Alan deluje kot da s svojim sinom nima pravega, pristnega stika. Iz *Pilota* torej nedvomno izvemo, da je boljša očetovska figura med obema moškima presenetljivo Charlie, kljub temu, da je alkoholik in ženskar. Charlie je namreč tisti, ki je prvič, v dani situaciji najbolj sposoben materialno poskrbeti za vse tri družinske člane, drugič, dečku posredovati prave moške vrednote in tretjič, upreti se kvarnemu vplivu avtoritarne matere/babice. Alan kljub dobrim namenom s svojim prevelikim trudom in čustveno nestabilnostjo, ki je posledica njegove feminilne narave (za katero lahko sklepamo, da je posledica prevelikega in dominantnega materinega vpliva) preprosto ne more biti dober oče. Ali mož.

Na tem mestu bi veljalo poudariti, da se do takšna in drugačna pomenska konstrukcija v Dveh možeh in pol ne gradi skozi dvostopenjski mehanizem kot je »razsvetljeni rasizem« (glej Juren 2013, 16). Pilot Dveh mož in pol tako kot večina situacijski komedij stavi na enostavno, »dualistično strukturo, tako značilno za družinsko situacijsko komedijo« (Feuer 2002, 70). Delovanje le-te je morda najlažje pojasniti z »Informacijsko procesno teorijo«, ki

postulira, da »gledalci vse informacije, ki jih pridobijo, ko gledajo televizijski program, organizirajo s pomočjo kognitivnih map. Najpogosteje so 'nove' informacije prirejene tako, da se prilegajo (konsenzualizirajo! op.a.) v staro kognitivno mapo, branje postane potrjevanje dominantne ideologije. V drugih primerih, ko gre za bolj prominentne informacije pa se preoblikuje kognitivna mapa.« Ta stopnja v procesu vnosa informacij se imenuje situacijska modifikacija (Pehlke in drugi 2009, 115). Dva moža in pol oddajata, največkrat binarne pomene, ki so jih pred njima utrjevale cele generacije situacijskih komedij.

Skladno s tem se v *Pilotu* izkristalizira tudi povednost razreda. Charlie (in Alan v drugem planu) sta za otroka v končni fazi sposobna skrbeti, ker mu za to nudita ustrezno materialno okolje - Charlie v *Pilotu* sam pove, da »za malo dela zasluži ogromno denarja«, gledalci vidimo, da živi v veliki hiši, mama očitno pripada višjemu srednjemu razredu, itd. Dejstvo, da je to okolje vsaj nenavadno, v resnici prepredeno s slabimi vzgledi, je potisnjeno vstran. Ko v *Pilotu* otrok sam izpove, da se v tem okolju počuti dobro, je jasno, da je okolje sicer lahko nezrelo in celo nezdravo, vendar sposobno nuditi ljubezen, kar je v končni fazi pravzaprav tisto, kar »zares šteje« (Butsch 2005). Prav tako nam je jasno, da ima Charlijeva poslovna uspešnost kaj opraviti s tem, da je tak ženskar in da mu ženske zanimanje vračajo.

Pilot je brez dvoma seksističen v svojem prikazovanju žensk, ki so bodisi Charlijev plen (njegova dekleta), bodisi kvaren vpliv (mama Evelyn), ali pa preprosto slabe mame, ki so vsled lastnega egoizma pripravljene zapustiti otroka (Judy).

Večina humorja je prežetega z seksualnimi podtoni ali pa se neposredno dotika spolnosti. Tipična, reprezentativna seksualna šala, ki nakazuje slog humorja, nas pričaka že v uvodnem dialogu, ko med zapeljevanjem (trenutno) dekle Charliju reče, da se gre v kopalnico preobleč:

LAURA: Tole je za naju oba (*pokaže na spalno haljo*). Zato nikamor ne odidi.

CHARLIE: Ne skrbi. V nogah imam premalo krvi, da bi se sploh lahko premaknil.

Tovrsten »enovrstični« humor sicer na prvi pogled res stavi na določeno mero drznosti in neposrednosti, toda oboje nam servira v klišejski obliki. V *Pilotu* ni seksualnost Dveh mož nikoli zastavljena kritično, temveč vedno kot dana, neproblemsko zastavljena socialna

kategorija. Zdi se, da njen zabavljaški in lahkotni ton služi predvsem kot »zajezitev« (Feuer 2002) potencialne ženske grožnje⁵.

A vrnimo se nazaj k ogrodju, ki dokazuje, da vsaj pilot serije *Dva moža in pol*, kljub na videz popolnoma neprimernem, nezdravem okolju, ki ga vzpostavlja kot dom odraščajočemu fantu, ni kritika nuklearnega tipa družine.

Za to je zelo uporaben princip »konsenzualiziranja« oziroma prilagajanja novih informacij naši stari kognitivni mapi, ki nas je v situacijskih komedijah skozi desetletja utrjevala v prepričanju, da je nuklearni model družine najboljši. Skozi celotnega *Pilota* se, kljub neverjetno »divji« naravi protagonista, niti ne preveč subtilno, gradi pričakovanje, da bo Charlie opustil svoje način življenja, si poiskal ženo in ustvaril »pravo« družino. To upanje ni plod domiselno grajene in stopnjevane dramaturgije, temveč njen inherentni del. Po sceni, ko mali Jake Charlieju pove, da ga ima rad, se obnašanje le-tega občutno »otopli«. Naslednji dan svoje dekle celo vpraša, ali si kdaj želi imeti otroka (nakar mu ona v grozi odvrne, da ne). Hkrati tudi za Alana, kljub njegovi imanentno nerodni naravi pričakujemo, da bo nazadnje postal »bolj moški«, se vrnil k svoji ženi ali pa si poiskal novo. Ad hoc družinsko okolje, ki je gonilo *Dveh mož in pol*, zato večino časa deluje le kot začasna, zabavna in prehodna epizoda v življenju obeh mož (in njune polovice), ki bo vzdržala toliko časa, dokler se oba ne bosta spametovala in se ustalila v nuklearnem tipu družine.

Analiza pilota tako začrta naslednje postulate: prvič, da humor *Dveh mož in pol*, ki je v pilotu največkrat sestavljen iz bolj ali manj direktnega namigovanja na spolnost, sam na sebi ne vsebuje nikakršne ideološke kritike občin družbenih razmer, niti kritike razmerij znotraj klasične družinske ureditve. Njegov naboj izhaja iz večje robotosti, iz stila, ki se v primerjavi z ostalimi družinskimi situacijskimi komedijami v bolj neposredni maniri napaja pri »vodnjaku« seksualnega referenciranja.

S tem je tesno povezan drugi sklep in sicer ta, da so ženske v *Dveh možeh in pol* izgnane v eksistenco margine – največkrat ravno skozi zgoraj omenjeni, t.i. 'superiorni' tip humorja⁶, »v katerem smeh utrjuje pozicije moči in je torej definiran kot negativni socialni fenomen«.

⁵ Zajezitev »neposlušne ženske« je koncept, k naj bi po raziskovalki Patricii Mellencamp izviral iz defenzivne zunanje politike Združenih držav v petdesetih, znotraj družin pa naj bi ta mehanizem skozi socialno silo poroke in formiranja družine napredne ženske izključil iz javne sfere in jih priklenil za štedilnike. (Mellencamp, 1996)

⁶ Poleg superiornega, teorija humorja navaja še inkongruentni in olajševalni tip humorja. Prvi naj bi se sprožil kot posledica trka dveh različnih, nekompatibilnih diskurzov. Olajševalni tip pa ima korenine v Freudu, deloval pa naj bi kot sproščujoči psihološki ventil potlačenih vsebin. Več o teoriji humorja glej *Humor Theory* (Mills 2001, 63)

(Mills 2001, 63) Odkrito objektiviziranje žensk skozi oči protagonista in (sicer neuspešno) posnemanje protagonistovega »bebčkastega« brata odkrivata pomensko shemo v kateri, znotraj te prehodne družine, ni prostora za ženske like, ki bi služili čemu drugemu kot uprizarjanju objektov spolnega poželenja (v primeru Charlijevih deklet) ali kot odkriti sovražni sili upravičeni moški hegemoniji (Mati Evelyn, bivša žena Judy).

In tretjič, kot ugotovljeno, je osnovno dramaturško gonilo serije prav pričakovanje in računanje na gledalčevo konsenzualiziranje, posejano skozi raznotere pomenljive indice o prihodnosti, da Dva moža in pol na koncu tunela čaka bleščeča luč odrešenjske moči nuklearnega tipa družinske ureditve, najbolj hvaležnega, pravzaprav celičnega humusa za upovedovanje ideologije ameriške 'brezrazredne družbe.'

S čimer je kakršnakoli, še tako majhna možnost kritike oziroma poskus legitimiziranja alternativnih družinskih oblik, ki smo ga v Dveh možeh in pol kot povsem možnega predpostavljali na začetku, onemogočena že v njenem jedru. Ali pač? Je torej mogoče, da se specifičnost pilotne epizode pomensko vendarle odstopa od vsebinske glavnine serije?

4.4 EPIZODA 2 – Veliki plahutajoči pankrti

Alan zaradi slabega vedenja kaznuje Jake-a in Charliju zabiča naj, medtem ko njega ne bo, vzpostavlja starševsko avtoriteto in se drži sankcij, ki jih je določil za Jakea. Kmalu se izkaže, da Alan kljub ločitvi od žene, še vedno redno hodi k njej in ji pomaga s popravili okoli hiše.

Charlie mu zabiča naj se začne obnašati kot moški in jo dokončno zapusti, hkrati pa sam ne uspe disciplinirati nečaka, katerega majčkena nesreča, posledica malomarnosti, v stanovanje zvabi jato galebov, ki se jih jezni Charlie nato poskuša za vsako ceno znebiti.

4.5 SKORAJ KOMPLEMENTAREN ODNOS DVEH MOŽ – Analiza druge epizode

V drugi epizodi se dokaj hitro vzpostavi kontinuiteta humorja s prvo epizodo, kjer se tipična šala izkristalizira »skozi doseženo pozicijo 'nenadne slave'« (Mills 2001, 63) oziroma potrjevanja poprejšnje pozicije moči, ki v tem primeru pripada Charliju, kot »pravemu moškemu«. Tovrstna šala, ki je hkrati pomenljiva tudi v smislu Charlijeve moške nepopolnosti glede odnosa do žensk in njihove splošne nezaželjenosti znotraj njegovih

štirih sten, je prikazana v sceni, ko Charlie Alanu razloži, kako se misli znebiti galebov, ki so se naselili v njegovi hiši:

CHARLIE: Vabo v vedru bom vrgel skozi okno in ptiče tako zvabil ven.

ALAN: Hm, precej premeteno.

CHARLIE: Gre zgolj za variacijo istega scenarija, samo, da ga pri ženskah izvedem z zapestnicami.

Drugi plat kovanca seveda zopet ponazarja »poženščeni« Alan, tudi v *Velikih plahutajočih pankrtih*, večna tarča šal svojega brata. Alanova demaskularizirana, večno odvisna pojava je razvidna iz naslednje šale, ki je uprizorjena med prizorom v katerem Charlie izve, da njegov brat še vedno obiskuje svojo bivšo ženo:

CHARLIE: Alan, žena te je zabrisala ven iz hiše.

ALAN: Ja, ampak to še ne pomeni, da ne potrebuje moje pomoči.

CHARLIE: Pravzaprav pomeni točno to.

Njeno nadaljevanje pokaže na dejstvo, da se Alan tudi sam zaveda svoje kronične karakterne pomanjkljivosti, s tem pa tudi upravičeno inferiornega statusa v družinskem in občem okolju, kjer je delovanje izven strogih, konzervativnih spolnih ločnic navadno »kaznovano« ravno z degradacijo, kar pomeni, da je lik primeren za to, da si drugi, »pravilneje« usmerjeni liki (navadno protagonist-i) z njim oziroma preko nad njim vršenim superiornim humorjem, ohranjajo ali zvišujejo svojo pozicijo moči.

CHARLIE: Kako pa dvigneš kanto za smeti, glede na to, da si brez hrbtenice?

ALAN: Oh, na koleščkih so.

Zgornja šala in v njej izkazano 'meta' zavedanje karakterjev o lastnem vrednostnem deficitu, ki ga v *Dveh možeh in pol* sicer z Alanom navadno delijo tudi prehodni ženski liki, je skladno s širšim zavedanjem celotnega, vedno prisotnega 'družinskega deficita' trenutne družinske konfiguracije, kjer je en oče preveč in ena mama premalo. Zadnje se precej pomenljiva

konsenzualizira tudi v drugi epizodi – s tem, ko Alan za nasvet v zvezi z nadaljnjim postopanjem z bivšo ženo povpraša Charlija, kljub temu da le-ta kot nepopoljšljivi ženskar več kot očitno ni pravi naslov za partnerska vprašanja, še bolj pa s tem, ko Alan njegov nasvet (da naj ženo zapusti) tudi upošteva, mu priznava avtoriteto na področju »moškosti«. Kakor v prvi navedeni tipični šali, je Charlie pristojen tudi za interpretacijo ženskih dejanj, ki jih njegov brat sam ni zmožen dojeti.

In obratno – s tem, ko Charlie ne uspe v starševskem discipliniranju svojega nečaka, ki mu je bil za kratek čas ponovno zaupan (kakor v *Pilotu*), se znova pokaže, da tudi sam ne more stati kot samozadostna družinska enota in da, vsaj pri vzgoji, potrebuje Alanovo pomoč. V tem smislu bi v *Dveh možeh in pol* morda lahko zaznali tudi kritiko enostarševskih družin, a ta aspekt bi bil potreben posebne obravnave.

Kakorkoli že, v *Velikih plahutajočih pankrtih* je še bolj kot v *Pilotu* prisotna sicer prisrčna polomljenost provizorične družine, ki za silo in začasno zmore delovati prvič zato, ker oba moška starša skozi svoji nasprotni karakterizaciji (Charlie kot pravi moški, Alan kot »ženska«) uspeta znotraj družine delovati komplementarno in drugič, ker uspeta kot uspešna pripadnika srednjega razreda (še posebno Charlie) otroku nuditi materialno ugodne pogoje. Zadnje je v epizodi nakazano precej direktno s tem, ko Charlie v sklepni sceni svojemu nečaku nakupi cel pehar videoigric in veliko konzolo zanje.

V drugi epizodi je morda še ostreje začrtana vsebinska rdeča nit serije, ki pravzaprav svojo celotno esenco polaga v naročje ljubke in simpatične, a neprave in začasne družinske konstalacije, katere primanjkljaji izvirajo ravno iz njene dispozicije, so vir večine njenih humornih težav, hkrati pa vsled načrtno grajenega pričakovanja, da se bo na koncu vse razpletlo v prid pravilnemu tipu družine, nikoli dovolj ogrožujoči, da bi jo lahko resneje načeli.

Skozi analizo druge, kontrolne epizode so tako potrjeni vsi trije sklepi h katerim nas je napeljala analiza prve, s tem, da je v *Velikih plahutajočih pankrtih* še poseben poudarek namenjen prikazu določene slučajne komplementarnosti obeh očetov, ki ju prinaša enostavna dualistična dramaturška shema, ki smo jo omenili v analizi pilota in je vsled njunega nepravega spola, nujno tudi napačna, čakajoč dne, ko bo s pravičniško »deus ex machina« intervencijo popravljena v prihodnosti.

5 SKLEP

Butscheve, sicer izposojene besede, k jih je na koncu svoje študije namenil razvoju reprezentacije družin delavskega razreda v situacijski komediji, si lahko na tem mestu tudi sami brez zadržkov izposodimo – *plus ça change, plus c'est le meme chose* (Bolj, ko se stvari spreminjajo, bolj ostajajo enake).

Skozi šest desetletij situacijske komedije je nuklearna družina na ameriški televiziji pod svojim površjem, ki se prilagaja predvsem spreminjajočim zahtevam oglaševalske »mašinerije«, ohranila absolutni primat, ki ga še naprej nedotaknjeno poganja mitologija 'ameriških sanj.' Pregled mejnih naslovov, ki so od petdesetih let naprej vsak po svoje na gladini razširili konzervativno razumevanje televizijske družine, so pod površjem preko takšnih ali drugačnih mehanizmov bodisi udušili pomene, ki bi lahko zares omogočili tovrstna, razširitvena branja ali pa so jih pripeljali nazaj, v zaenkrat navidezno večni objem nuklearne družine. Ob tem velja opozoriti na dognanje raziskovalcev, da žanr obenem ni bil sposoben opraviti niti z rasističnimi reprezentacijami manjšinskih skupnosti (ne da bi jih ujel v drugačne vrste rasizem), še zlasti pa ni bil sposoben opraviti s stereotipnim prikazom delavskega razreda, ki razen ene same izjeme (*Roseanne*) ostaja žanrsko izgnan.

Kljub predpostavljani začetni možnosti, da bomo v najbolj popularni seriji zadnjega desetletja skozi njeno specifično družinsko konfiguracijo morda uzrli sledi rahljanja primeža nuklearne družine ali celo kritične drže do konzervativne zapuščine žanra, so se ob tekstualni analizi hitro pokazale razpoke domnevne družinske progresivnosti. Pri analizi pilotne epizode se je kmalu kar sam ponudil sklep, da *Dva moža in pol* ne koristita zapletene strukture nekaterih mejnih naslovov, ki so z njimi od popolnih *Cleaverjev* naprej ohranjali kontinuiteto z nuklearno družino – primeri enostavnega, superiornega tipa humorja, še bolj pa prizma informacijsko procesne teorije branja, ki pojasnjuje, kako se sicer atipična televizijska družina preko raznoterih pomenskih sistemov pri gledalstvu konsenzualizira v staro, učvrščeno kognitivno mapo, v kateri se nove informacije vključijo v karakterne pomenske dvojice in stereotipe, v Butscheve skladiščne podobe, nenazadnje v trdno zasidrano nuklearno družino, ki so jo gradila desetletja njene konsistentne vladavine v situacijski komediji.

Kakopak je odveč poudariti, da *Dva moža in pol* sama izdatno spodbujata tovrstno branje, najprej skozi omenjeni suhi, nekompleksni humor, ki praviloma ne dopušča odprtega branja, poleg tega pa tudi s klasično tipizacijo, ravno s humorjem konstantno vzpostavljajočo

hierarhijo likov. O kakršnikoli »ideološki fleksibilnosti« (Feuer 2002, 70), katero smo kot možnost predočili na začetku naloge (glej Juren 2013, 7) ali celo ideološkem konfliktu v obeh analiziranih epizodah spričo njune jasne zavezanosti dominantni ideologiji ni ne duha ne sluha. S tem sicer ne bi mogli popolnoma zavreči možnosti, da je žanr v splošnem nesposoben alternativne politične advokacije (kar dokazuje primer *Roseanne*), prav gotovo pa to lahko trdimo za serijo *Dva moža in pol*, katere analiza nas je privedla k sklepom, ki serijo, nasprotno od pričakovanj in površne ocene, ustoličijo kot dostojno naslednico verne šestdesetletne reprezentacije dominantne družinske ideologije, hkrati pa zakoličijo meje družbenega razreda, ki ostajajo meje žanra.

Se pravi, da se naša končna misel močno približa tisti od Laure Linder, ki je v svoji komparativni študiji primerjala televizijski družini Nelsonov (*The Adventures of Ozzie and Harriet 1952*) in Osbournov (*The Osbournes 2002*). Slednja žanrsko ni spadala v format situacijske komedije (šlo je za žanr resničnostne televizije), kljub temu pa je družina Osbournov, tako kot Nelsoni (In Cleaversi) pred njo močno zaznamovala ameriško medijsko krajino. Sklepna ugotovitev Linderjeve je pomenljivo ironična: »Študija teh dveh oddaj je pokazala, da so spremembe bolj površinske kot vsebinske...Nekatere stvari se pač ne razvijejo onkraj prepoznanja, toda mar ni to tudi tolažilno?« (Linder 2005, 71)

Dva moža in pol tako v končni fazi ne korakata nikamor drugam, kakor poti rahlo postanemu soncu svojih slavnih in starih prednikov, ki se neizvirno stapljajo v eno veliko, srečno nuklearno družino.

5.1 ŠE BESEDA O SPECIFIČNO NESPECIFIČNI DOMAČI GRUDI

V nalogi smo se detajlni obravnavi domače produkcijske krajine situacijske komedije izognili iz dveh razlogov: prvi se skriva v dejstvu, da so slovenske komercialne televizije že v osnovi nekakšni ekstrakti ameriških mrež, kar v praksi pomeni, da se iste vsebine kot čez lužo, z zamikom predvajajo tudi na domačih zaslonih. Slednje (s poudarkom velja) tudi za naslove ameriške situacijske komedije, ki poleg južnoameriških žajfnic najbolj vestno in že kar tradicionalno polni domače popoldanske termine. Rečeno lapidarno – v kvalitativnem smislu ameriška produkcija z lahkoto nadvladuje relativno redke (a dokaj popularne) domače poizkuse.

Drugi razlog je vsebinske narave, toda temu bi se, kljub znakovni omejitvi, vseeno splačalo nameniti nekaj besed, ki utegnejo biti precej povedne.

Kakor v svoji analizi 'outsajderskih' likov v dveh najbolj uspešnih slovenskih situacijskih komedijah (*Naša mala klinika* 2004 in *TV Dober dan* 1999, obe klasični, večkamerni produkciji) ugotavlja Dejan Jontes, so tudi v domači televizijski produkciji globoko zasidrane specifične 'skladiščne podobe,' ki se najbolj plastično utelešajo v mejnih protagonistih. V čistilkah in vratarjih z Juga. »V Sloveniji je podoba bošnjaške čistilke tako globoko vkoreninjena, da deluje kot povsem naravna danost« (Jontes 2009, 185). Slovenska situacijska komedija svojo identifikacijo primarno vzpostavlja skozi nacionalistično agendo: »Humor v dveh najpopularnejših slovenskih sitkomih je kristalno jasen primer nacionalističnega in seksističnega humorja« (Jontes 2009, 190). Smejemo se drugemu, tujcu. Na prvi pogled to z ugotovitvami naše analize (razen omenjenih skladiščnih podob) nima neposredne zveze. Na drugi pogled pa ideološka avtocesta, ki povezuje tako geografsko ločeni žanrski produkciji deluje brez zastojev.

Najprej je tu aspekt humorja, ki je v slovenski situacijski komediji a priori neposreden, usmerjen proti drugemu in se nasploh poslužuje številnih mehanizmov, ki smo jih izpostavili v analizi *Dveh mož in pol* (superiorni tip humorja, itd.). Še bolj presenetljivo je dejstvo, kako učinkovito je postavka razreda tukaj, izven polja strogega ameriškega kulturnega diskurza vkodirana v domače kulturne tipe. Varnostnik Veso in čistilka Fata (!) kot inferiorna lika ne moreta obstajati drugačna kot neizobražena in revna, kot domača reprezentacija »working class-a«.

»Kakor Fata, tudi Veso nima nobene izobrazbe, prikazan je kot len in oportunističen.« (Jontes 2009, 187) Veso tudi sicer spominja na like ameriških očetov delavskega razreda, v njem se zrcalijo povsem enake »kvalitete« in duševne dispozicije (predvsem konstantna nekritična pripravljenost na hiter zaslužek).

Dalje se migracija ideologije znotraj situacijske komedije prvovrstno izrazi tudi v homoseksualnem liku, ki ga Jontes kot enega od 'outsajderjev' prav tako vzame v precep. Zanimiva je ugotovitev, da Luka izhaja iz premožne družine (enako kakor protagonista Will iz serije *Will in Grace*), kar pa je tudi njegova edina kvaliteta. Gre za popolnoma groteskno in do skrajnosti stereotipizirano upodobitev homoseksualnega protagonista, ki je konstantna tarča šal - kot nepravilni moški je v svoji inferiorni poziciji izenačen z bošnjaškimi čistilkami in vratarji.

In kje je tukaj kakšna reprezentacija družine, bi lahko na tem mestu upravičeno terjali? Pri obeh naslovih, ki ju je analiziral Jontes, gre za podžanr situacijske komedije delovnega mesta (t.i. 'Workplace sitcom').

V odgovor bi takoj lahko servirali tezo Feuerjeve, ki smo jo omenili že v začetku: »Na nek način je tako termin 'družinska situacijska komedija' prav gotovo redundanten, saj vsaka situacijska komedija vključuje nekakšno vrsto 'domače' enote« (Feuer 2002, 69). Kakršna je televizijska družina v službi, takšna bo tudi televizijska družina doma.

Ideološko sorodnost, malodane identičnost, ki jo je moč potegniti z Jontesovih ugotovitev in se v veliki meri ujemajo s sklepi naše analize *Dveh mož in pol*, bi lahko z veliko verjetnostjo predpostavili ideološko tendenco, ki si jo v domači grudi nesebično delita oba podžanra. Tudi hiter, neanalitični pregled pravovernih domačih družinskih komedij (eklatanten primer je ena novejših humorističnih serij *Danes dol, Jutri gor* 2010, posvečena prav odnosom med Slovenci in Južnjaki) potrjuje omenjeno sporočilno sorodnost.

Karakterizacija, superiorni tip humorja, obrnjenega navzen, vršenega nad ustaljenimi kulturnimi tipi, kričeča stereotipizacija in razredna zacementiranost nakazujejo, da v teh naslovih ne gre za nikakršen kritičen družbeni angažma, prej za golo posnemanje dominantne družinske ideologije s televizijskih kanalov Zahoda. Razlika, ki je očitna, ne leži v kulturnih specifikah, te so zanemarljive – kar je najbolj presunljivo je to, da slovenska situacijska komedija za razliko od *Dveh mož in pol* (in ostalih pregledanih mejnih naslovov) niti na površini ne širi družinskih pojavnih oblik, zato ji niti ni treba delovati preko kompleksnejših mehanizmov 'razsvetljenega rasizma' ali konsenzualiziranja *Dveh mož in pol*. Za to preprosto ni potrebe. Če bi bili z eno besedo prisiljeni staviti o ideologiji v slovenski družinski situacijski komediji bi bila ta gotovo - regresija.

Sklep zaenkrat sicer stoji na trhlih raziskovalnih temeljih in se morda zdi ambiciozno totalitaren, vendar nas ta kratek pregled nikakor ne more napeljati o naprednjaškem jedru domače humoristične produkcije. V Sloveniji pač nimamo niti dveh mož brez (manjkajoče) polovice.

Vsekakor si družina slovenske situacijske komedije zasluži podrobnejšo obravnavo, ta naloga lahko služi zgolj kot izhodišče.

6 LITERATURA

- Adams Truslow, James. 2012. *The Epic of America*. New Jersey: Transaction publishers.
- Butler, Jeremy G. 2002. *Television: Critical Methods and Applications*. Mahwah, London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Butsch, Richard. 2005. Fived decades and three hundred sitcoms about class and gender. V *Thinking outside the box: a contemporary television genre reader*, ur. Gary R. Edgerton in Brian G. Rose, 111–136. Baltimore: University Press of Kentucky.
- Carter, Bill. 2011. Production of 'Two and a Half Men' Halted After Sheen Assails Creator. *New York Times*, 24. februar. Dostopno prek: <http://mediadecoder.blogs.nytimes.com/sheen-assails-creator-of-two-and-half-men/> (21. januar 2013).
- Dearing, James in Everett Rogers. 1996. *Agenda Setting*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Feuer, Jane. 2002. Situation Comedy, part 2. V *The Television Genre Book*, ur. Glen Creeber, 67–70. London: British Film Institute.
- Hartley, John. 2002. Situation Comedy, part 1. V *The Television Genre Book*, ur. Glen Creeber, 65-67. London: British Film Institute.
- Jhally, Sut in Justin Lewis. 1992. *The Cosby Show, Audiences, and the Myth of the American Dream*. Colorado: Westview Press.
- Jontes, Dejan. 2009. Negotiating (National) Identity Throught Popular Culture: A Case of Slovenian Sitcom. V *Media Landscapes in Transition: Changes in Media Systems, Popular culture and Rhetoric of Post-Communist Era*, ur. Andrej Škerlep, Dejan Jontes, Ilja Tomanić Trivundža in Maja Turnšek Hančič, 181–191. Ljubljana: Slovensko komunikološko društvo.
- Kutulas, Judy. 2005. Who Rules the Roost? Sitcom Family Dynamics from the Cleavers to the Osbournes. V *The Sitcom Reader*, ur. Mary M. Dalton in Laura L. Linder, 63–77. New York: State University of New York Press.
- Linder R., Laura. 2005. From Ozzie to Ozzy. The Reassuring Nonevolution of the Sitcom Family. V *The Sitcom Reader*, ur. Mary M. Dalton in Laura L. Linder, 77–91. New York: State University of New York Press.

- Mellencamp, Patricia. 1996. *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism (Cluture And The Moving Image)*. Philadelphia: Temple University Press.
- Miller, Toby. 2002. The Populist Debate. V *The Television Genre Book*, ur. Glen Creeber, 159–162. London: British Film Institute.
- O'Leary John in Rick Worland. 2005. *Against the Organization Man. The Andy Griffith Show and the Small-Town Family Ideal*. New York: State University of New York Press.
- Pehlke II, Allen, Timothy Hennon, Charles Radina Elise in Katherine Kuvalanka. 2009. Does Father Still Know Best? An Inductive Thematic Analysis of Popular TV Sitcoms. *Fathering* 7 (2): 114–139.
- Quimby, Karin. 2005. Will & Grace: Negotiating (Gay) Marriage on Prime-Time Television. *The Journal of Popular Culture* 38 (4): 713–728.
- Skolnick, Arlene. 2008. *Family in Transition (15th edition)*. Boston: Allyn & Bacon.
- *Epguides*. 1995. Dostopno prek: <http://epguides.com/> (21. januar 2013).
- Walsh, Kimberly, Elfriede Furisch in Bonnie Jefferson. 2008. Beauty and the Patriarchal Beast: Gender Role Portrayals in Sticoms Featuring Mismatched Couples. *Journal of Popular Film & Television* 36 (3): 123–132.