

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Alja Novak

# **Zaton situacijske komedije?**

Produksijska in narativna razlika med enokamernimi in  
večkamernimi situacijskimi komedijami

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Alja Novak

Mentor: doc. dr. Dejan Jontes

# **Zaton situacijske komedije?**

Produksijska in narativna razlika med enokamernimi in  
večkamernimi situacijskimi komedijami

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

## **Zaton situacijske komedije? Produktijska in narativna razlika med enokamernimi in večkamernimi situacijskimi komedijami**

Konec prejšnjega stoletja so televizijski analitiki poimenovali zlata doba situacijskih komedij, saj so kot samostojni žanr dominirale na najvišjih mestih gledanosti svetovnih televizijskih hiš. Tudi v Sloveniji je bila sprejetost situacijskih komedij pri občinstvu izjemno visoka. V začetku novega stoletja pa je priljubljenost situacijskih komedij počasi začela upadati. Kritiki so jo pripisovali predvsem enoličnosti in konstantnosti prevladujoče večkamerne produkcije, ki naj bi vključevala preprost, konzervativen in poceni humor ter kreirala rasne, seksistične in razredne stereotipe. V času zatona večkamernih situacijskih komedij pa je pomembno veljavo dobil preskok na enokamerni način produkcije, ki naj bi prinesel bolj radikalen in subverziven preobrat. V diplomski nalogi bom poskušala razložiti, zakaj je prišlo do zatona večkamerne produkcije in katere so bile tiste spremembe, ki so enokamernim situacijskim komedijam prinesle ponovno veljavo med televizijskimi žanri. Analizo bom poskušala prenesti tudi v slovenski televizijski prostor, čeprav pri nas še vedno dominira večkamerne produkcija. Poskušala bom ugotoviti, ali se situacijski komediji zares bliža konec ali gre zgolj za valovna nihanja v televizijski produkciji.

**Ključne besede:** situacijska komedija, enokamerna produkcija, večkamerne produkcija, naracija, slovenski prostor.

## **The wane of a situation comedy? The productional and narrative difference between the single-camera and multiple-camera situation comedies**

Situation comedies, as an independent genre, dominated the highest ratings of the world television networks at the end of 20th century. Consequently, the television analysts called that period of time the golden age of situation comedies. In Slovenia, also, the acceptance of situation comedies by the audience was extremely high. At the beginning of the new century the popularity of situation comedies slowly started to decline. Critics ascribed that decline to the monotony and constancy of a multi-camera production. Their opinion was that the multi-camera production included simple, conservative and cheap humour and created racial, sexist and class stereotypes. At the time of the decline of the multiple-camera production, a single-camera production got an important value. That production should have brought the more radical and subversive turnabout. In my thesis I will try to explain why the decline of situation comedies occurred and which were the changes that brought back the single-camera situation comedies their value in television genres again. Then I will try to transfer the analysis to the Slovenian television space where the multiple-camera production still dominates. I will try to find out, if a situation comedy is truly drawing to an end or if there are just some undulating oscillations in a television production.

**Keywords:** situation comedy, single-camera production, multiple-camera production, narration (narrative), Slovenian space.

# KAZALO

1	UVOD.....	5
2	ZNAČILNOSTI SITUACIJSKE KOMEDIJE.....	6
2.1	RAZVOJ SITUACIJSKE KOMEDIJE.....	6
2.2	SITUACIJSKA KOMEDIJA KOT TELEVIZIJSKI ŽANR.....	7
2.3	NAČINI PRODUKCIJE SITUACIJSKIH KOMEDIJ.....	8
2.3.1	RAZLIKE MED PRODUKCIJAMI.....	8
2.3.2	VEČKAMERNI NAČIN PRODUKCIJE.....	9
2.3.3	ENOKAMERNI NAČIN PRODUKCIJE.....	11
3	SLOVENSKA SITUACIJSKA KOMEDIJA.....	12
3.1	RAZVOJ SLOVENSKE SITUACIJSKE KOMEDIJE IN PRIMERJAVA S TUJINO.....	12
3.2	RAZMISLEK O ENOKAMERNEM NAČINU SNEMANJA.....	14
4	ANALIZA.....	16
4.1	MLADI ZDRAVNIKI.....	17
4.2	SODOBNA DRUŽINA.....	23
4.3	DVA MOŽA IN POL.....	28
4.4	NAŠA MALA KLINIKA.....	31
5	SKLEP.....	35
6	LITERATURA.....	37

## 1 UVOD

Situacijske komedije so že nekaj let velika uspešnica svetovnih televizijskih postaj. Dokaz za to je dejstvo, da jih mnoge uspešne televizijske hiše predvajajo v času največje gledanosti televizijskega programa (t.i. prime time). Situacijske komedije so tako postale velik del mainstream popularne kulture. Na priljubljenost tega žanra pa kažejo tudi visoke ocene gledanosti. Kljub temu pa je bilo mnogo debat, ki so kritično ocenjevale življenjsko dobo tega specifičnega televizijskega žanra. Larry Gelbart, pisec in producent svetovno znane serije M\*A\*S\*H (predvajane od leta 1972–83) je izjavil, da je prišel konec za situacijske komedije (Butler 2010, 173). Kako je lahko nek žanr priljubljen pri gledalcih, hkrati pa je v zatonu? To neskladje me je pripeljalo do teme diplomske naloge. Zanimalo me je namreč, kaj je glavni razlog, da kritiki pripisujejo situacijskim komedijam konec, in kaj je razlog, da so le-te še vedno popularne pri gledalcih. Kritiki so situacijske komedije označili za enolične in plitke. Vendar pa je prišel nov val situacijskih komedij, ki so bile popolnoma drugačne. In prav ta razlog, ki je privedel do ponovnega vzpona situacijskih komedij, je tudi glavna tema moje diplomske naloge – načini snemanja oziroma produkcije situacijskih komedij.

V času zatona situacijskih komedij so prevladovale večkamerne situacijske komedije, ki so jim kritiki pripisali konvencionalnost, dolgočasnost, celo konzervativnost in produciranje stereotipov. Kot protiutež »po istem kopitu« snemanim večkamernim situacijskim komedijam pa smo v zadnjih letih priča preskoku na enokamerni način snemanja, ki naj bi prinesel bolj radikalen, kompleksen in subverziven pogled. Obstajata torej dva poglobitna načina snemanja situacijskih komedij. Kot sem že omenila, sta to enokamerni in večkamerni način snemanja. Za večkamerni način snemanja je značilno, da je vsak filmski posnetek hkrati posnet z več različnimi kamerami, ki so postavljene na različnih zornih kotih. Pri enokamernem načinu snemanja pa so vsi posnetki snemani z isto kamero, kar pomeni, da je vsaka scena posneta večkrat, vendar iz različnih zornih kotov. Ta specifična razlika v načinu snemanja pa posledično vpliva tudi na druge razlike, ki se odražajo tako v načinu snemanja in produkcije, kot tudi v načinu pripovedovanja zgodbe.

V svoji diplomski nalogi bom torej poskušala razložiti in analizirati, kakšne so glavne razlike med enokamernim in večkamernim načinom produkcije in kakšen je vpliv teh razlik na sam način pripovedovanja zgodbe. Zanimalo me bo predvsem razmerje, ki se razvije med obliko produkcije in načinom pripovedovanja. Kritično bom poskušala razložiti, zakaj je večkamerni

način snemanja v svetovnem merilu v zatonu oziroma zakaj je slabše sprejet in kaj je privedlo do vzpona enokamernega načina snemanja situacijskih komedij. Pomagala si bom predvsem z razlikami med enim in drugim načinom produkcije, ki se odraža tako v načinu snemanja kot tudi v načinu pripovedovanja. V analitskem delu diplomske naloge pa si bom izbrala štiri situacijske komedije, od katerih bosta dve enokamerni in dve večkamerni (ena tuja in ena domača) situacijski komediji, ter na praktičnem primeru analizirala, kako se glavne razlike snemalnih tehnik odražajo na televizijskem ekranu. Poleg tega pa bom poskušala glavne ugotovitve prenesti tudi v slovenski prostor. Pri nas še vedno dominira večkamerni način snemanja situacijskih komedij, zato me bo zanimalo, ali ima enokamerni način produkcije situacijskih komedij v Sloveniji sploh možnost uspeha. Enokamerni situacijski komediji, ki ju bom analizirala, sta Mladi zdravniki [Scrubs] in Sodobna družina [Modern family], večkamerni situacijski komediji pa sta Dva moža in pol [Two and a half men] ter Naša mala klinika.

## 2 ZNAČILNOSTI SITUACIJSKE KOMEDIJE

### 2.1 RAZVOJ SITUACIJSKE KOMEDIJE

Situacijska komedija se je razvila iz radijskih serij, za katere je bilo značilno, da so bile sestavljene iz več ponavljajočih se epizod, v katerih so nastopali določeni karakterji. Svoje korenine pa ima situacijska komedija tudi na gledaliških odrih, kjer so gledališke igre igrali v živo pred občinstvom. S prenosom iz gledaliških odrov na televizijske ekrane pa se je prilagodil tudi način produkcije oziroma način snemanja. Najbolj »klasično« obliko snemanja situacijskih komedij je najlažje predstaviti kot »troglavo pošast«, ki jo je prvi razvil Karl Freund za situacijsko komedijo z naslovom Ljubim Lucy [I love Lucy] (Mills 2009, 39). To pomeni, da so za snemanje uporabili tri različne kamere, ki so hkrati snemale dogajanje. S tem je Freund omogočil, da sta bili dve kameri osredotočeni zgolj na reakcije posameznih igralcev in tako s pomočjo montaže dosegel samostojen posnetek reakcije. Zakaj je to pomembno? Mills piše, da »medtem, ko je posnetek smešnega obnašanja pri občinstvu izzval smeh, je sledeči posnetek reakcije na to obnašanje izzval ponoven smeh, kar pomeni, da je program izzval dva smeha iz ene šale« (Mills 2009, 39). Reakcijski posnetek pa je pomemben tudi zato, ker da poseben pomen besedilu. Ko gledalci vidijo reakcijo igralca na določeno obnašanje, jih pravzaprav njegova presenečena reakcija popelje do spoznanja, da je bilo to obnašanje nenormalno in posledično tudi smešno (Mills 2009, 39). Karl Freund je tako razvil

najbolj osnovno obliko večkamernega načina snemanja situacijskih komedij. Kasneje pa je svoj prispevek k razvoju večkamernega načina snemanja vložil tudi Garry Marshall s situacijsko komedijo *Mork in Mindy* [Mork & Mindy]. Marshall je k Freundovi troglavi pošati dodal še četrto »glavo« oziroma kamero, danes poznano kot »X« ali »D kamero«, ki jo mnogi producenti še vedno uporabljajo pri večkammernem načinu snemanja situacijskih komedij. Ključni dejavnik za Marshallovo nadgradnjo je bil hiperaktivni igralec Robin Williams, ki se ni mogel držati oznak, znotraj katerih so kamere snemale dogajanje na sceni. »Ampak Robin je potreboval svobodo gibanja. (...) Zato sem se potrudil, da bi prilagodil situacijo in iz nje pridobil najboljše rezultate. Rešitev: dodal sem četrto kamero, da bi lahko sledila Robinu,« (Marshall in Marshall 1995, 166) je v svoji avtobiografiji zapisal Garry Marshall. Kot je še dodal, mu je večkammerni format snemanja omogočal tudi, da je lahko izpostavljal in tvegaj pri določenih komičnih vložkih, še posebej pri fizičnem humorju. Fizični humor je redko smešen, tudi ko ga snemaš drugič ali tretjič, zato je bilo pomembno, da ga je že prvič ujela vsaj ena izmed kamer (Marshall in Marshall 1995, 165–166). Kot lahko razberemo, je torej ena izmed pomembnejših značilnosti situacijske komedije kot samostojnega žanra zabavati ljudi in jim predstaviti zgodbo na način, da ga razumejo oziroma dojemajo kot smešnega. V nadaljevanju bom poskušala razložiti, kakšne so najpomembnejše značilnosti tega žanra in kako se odražajo v sami produkciji situacijskih komedij.

## 2.2 SITUACIJSKA KOMEDIJA KOT TELEVIZIJSKI ŽANR

Mintz pravi, da je ena izmed pomembnejših značilnosti situacijskih komedij tudi sposobnost cikličnega pripovedovanja zgodbe, ki se ne glede na grožnje po spremembi ponavadi vedno konča s srečnim koncem in vrnitvijo v prejšnje stanje. Z uporabo zvočnega posnetka smeha pa da gledalcu vedeti, da gleda predstavo oziroma igro, ki vsebuje komične elemente (Mintz v Mills 2009, 28). To pa nas pripelje tudi do same definicije, kaj situacijska komedija pravzaprav sploh je. Mintz jo je opredelil kot »polurno serijo, osredotočeno na epizode, ki vključujejo ponavljajoče se karakterje v isti premisi. To pomeni, da vsak teden srečamo iste ljudi v istem okolju. Epizode so končne; kar se je zgodilo v določeni epizodi, je ponavadi zaključeno, razloženo, usklajeno, razjasnjeno na koncu pol ure (...)« (Mintz v Mills 2009, 28).

Mnogi kritiki situacijskih komedij so mnenja, da je situacijska komedija kot žanr hibrid več različnih žanrov, vendar pa je eden izmed pomembnejših elementov, ki jo zaznamujejo kot samostojni žanr, komičnost. Tudi Mills se strinja, da »situacijsko komedijo lahko definiramo

kot žanr po njeni komični gonilni sili, saj je le-ta komični vidik tisti, na katerega (...) se opirajo vsi tekstualni elementi« (Mills 2009, 25). Ta potreba po komičnosti pa ni izražena le skozi tekstualno oziroma narativno komponento, temveč tudi skozi produkcijsko komponento. Kot sem že omenila, je reakcijski posnetek postal eden izmed pomembnejših karakteristik snemalne tehnike, značilne za situacijsko komedijo. Na njen komični vložek pa nakazujejo tudi druge karakteristike, ki pogosto definirajo tradicionalno situacijsko komedijo: od posnetka smeha, nastopanja do načina zasnove zgodbe, vse to nakazuje na specifičnost humorja, ki pa mora biti po mnenju Millsa precej enostaven in signaliziran kot smešen (Mills 2009, 48).

Situacijska komedija naj bi bila torej enostavna, nekomPLICIRANA in lahko razumljiva. Mills je mnenja, da »[d]ebate o naravi humorja konstantno poudarjajo njegovo preprostost, neposrednost in omejenost do te mere, da se predpostavlja, da so načini, na katere komedija deluje, zaradi tega prav tako precej preprosti« (Mills 2005, 7). Tu pa se mi poraja misel, da je morda ravno ta preprostost, razumljivost oziroma predvidljivost tako humorja kot zgodbe same tista, ki je pripeljala do zatona situacijske komedije. Morda so se ljudje naveličali tega preprostega in nezahtevnega humorja in si želijo kompleksnejšega ter radikalnejšega humorja.

## 2.3 NAČINI PRODUKCIJE SITUACIJSKIH KOMEDIJ

### 2.3.1 RAZLIKE MED PRODUKCIJAMI

Kot sem že omenila, se situacijske komedije med seboj razlikujejo tudi v načinu produkcije. Ena izmed osnovnejših delitev situacijskih komedij je na enokamerne in večkamerne situacijske komedije. Sicer delitev situacijskih komedij na podlagi števila kamer nakazuje na delitev glede na način snemanja, vendar pa bom v svoji diplomski nalogi to delitev razširila tudi na širšo produkcijsko razliko. Produkcijska komponenta ni pomembna le zato, da narekuje in uokvirja tekst v posamezni žanr, temveč daje pomen in poudarke tudi sami zgodbi. »Nekatere produkcijske tehnike so skozi konvencije ali skladnosti postale tako domače, da bi bilo zelo neortodoksno, če bi jih predstavili na kakršen koli drugačen način (...). Določeni pristopi so postali tako stereotipni, da že vstopajo v domeno klišejev; rutinske metode za rutinske situacije« (Millerson 1990, 368). Mnogo situacijskih komedij je postalo rutinskih. Kritiki so, še posebej večkamernim situacijskim komedijam, pripisovali, da so producirane na enak način. Millerson pravi, da z analizo takšnih množičnih in rutinskih



produkcij lahko ugotovimo, da se je večina rutinskih stilov razvijala na takšen način predvsem zaradi zanesljivosti, učinkovitosti in ekonomičnosti, ki so jo prinesli z upravljanjem svojih subjektov (Millerson 1990, 368). S tega vidika so spremembe, ki jih prinašajo različne produkcijske tehnike, še kako dobrodošle. Čeprav ni neke pravilne in napačne metode oziroma tehnike produciranja situacijskih komedij, pa morajo biti le-te še vedno skladne z žanrsko pripadnostjo. »Režiserji so skozi leta preizkusili že vrsto pristopov. Vsekakor pa če izbereš neprimerno tehniko, boš verjetno odkril, da je tvoje občinstvo postalo zbegano, zmedeno, zamerljivo ... ali pa je preprosto izgubilo interes« (Millerson 1990, 367).

Jeremy Butler analizira razlike med enokamernim in večkamernim načinom produkcije situacijskih komedij na petih glavnih področjih. To so kinematografija, mizanscena, montaža, zvok in drugo [miscellaneous] (Butler 2010, 196). V svoje razlikovanje je Butler tako vključil najbolj osnovne tehnike produkcije, kot so postavitve kadra, kamere, osvetljave in scene, uporaba posnetkov od daleč ali blizu, gibanje po prostoru, kot tudi tiste elemente, ki zadevajo kompleksnejši pristop. Od naknadne obdelave posnetkov in uporabe različnih hitrosti posnetkov do dodajanja naknadnega pripovedovalca ali zvočnega posnetka smeha. Le-te razlike pa ne vplivajo zgolj na produkcijski vidik situacijskih komedij, temveč pripomorejo tudi k narativnemu razlikovanju. Produkcija podpira pripovedovalno tehniko. Več o tem pa bom poskušala predstaviti v analitskem delu diplomske naloge.

### 2.3.2 VEČKAMERNI NAČIN PRODUKCIJE

Situacijska komedija je s prehodom iz gledališkega odra na televizijske ekrane ohranila določene elemente, ki so zanjo značilni še danes. Odražajo pa se predvsem v produkciji večkamernih situacijskih komedij. Najbolj opazen in pomemben element, ki se je ohranil še iz časa gledaliških predstav in narekuje celo vrsto naknadnih produkcijskih prilagoditev, je scenska postavitve. Za večkamerne situacijske komedije je namreč značilno, da so ohranile odrsko scensko postavitve, kar pomeni, da je scena precej nepremična in ima postavljene zgolj tri stene ter je večinoma brez stropa. »Veliko studijskih odrov nima stropov iz preprostega tehnološkega/estetskega razloga, saj je narejena stropna osvetljava (...). Luči visijo na mrežah, kjer bi bil običajno strop« (Butler 2002, 94). K stropni osvetljavi pa pripelje tudi dejstvo, da je dogajanje na sceni hkrati snemano z več različnimi kamerami, ki so postavljene na različnih zornih kotih. Ker je snemanje sočasno, je pomembno, da je osvetljava ves čas enakomerna. S tem se prostor za osvetljavo in ozvočenje zoža. Za večkamerno produkcijo je ključnega pomena tudi, da s simultanim snemanjem kamer na različnih koncih v

snemalno polje ene kamere ne ujamemo drugih kamer. Posledica tega je, da je gibanje kamer močno omejeno. Gibanje tako poteka predvsem na osi x ali tako imenovani horizontalni osi. Kamere večinoma stojijo na višini oči in le redko se zorni kot kamere spremeni. To pomeni, da je za večkamerno produkcijo manj značilna uporaba visokega ali nizkega zornega kota kamere. Z nizkim zornim kotom bi namreč razkrili manjkajoči strop. V nekaterih primerih režiserji sicer uporabljajo določene nadomestke za manjkajoči del stropa, »[v]endar, če strop ni pazljivo omejen, lahko onemogoča osvetljavo in ustvarja zamolklo kvaliteto zvoka« (Millerson 1990, 248). Naslednji dejavnik, ki je del večkamerne produkcije, je tudi bližina oziroma oddaljenost posnetkov dogajanja. Večkamerni način snemanja temelji predvsem na dolgih sredinskih in sredinskih posnetkih od blizu, kar pomeni, da ne uporablja ekstremno dolgih posnetkov ali ekstremnih posnetkov od blizu. »Kot dodatek k relativno oddaljenemu kadriranju tudi odrska 'omejenost' v večkamernih situacijskih komedijah otežuje kameram, da bi prišle bližje v sceno, da bi se približale osi dogajanja oziroma da bi dosegle subjektivne posnetke, ki so dani z igralčevimi položaji« (Butler 2010, 193). Situacijske komedije, ki so producirane z večkamernim načinom snemanja, pa imajo še eno lastnost, ki jih povezuje z njihovo gledališko preteklostjo. To je snemanje pred občinstvom. Večina večkamernih situacijskih komedij je snemana v studiu pred občinstvom, zato lahko na posnetkih slišimo smeh in reakcije občinstva. Ker se na njih sliši več kot le smeh iz občinstva, Butler to poimenuje kar »zvočni posnetek občinstva«, saj posnetek poleg smeha »vsebuje aplavz, lovljenje sape, vzdihne, celo žvižge« (Butler 2010, 194). Z vključitvijo zvočnega posnetka smeha oziroma občinstva v končni produkt pa postane le-ta del samega teksta, del naracije. Njegovi učinki pa so po mnenju Millsa dvojni: »prvič, ne signalizirajo situacijske komedije zgolj kot smešne, temveč tudi kje konkretno so specifične šale in kako naj na njih reagira občinstvo doma; drugič, ustvarjajo skupno, gledališko izkušnjo za to domače občinstvo, saj naj bi se domnevno ljudje več smejali in bi se jim zdele stvari bolj smešne, če slišijo tudi druge, kako se smejejo« (Mills 2004, 101). Še ena pomembna razlika med enokamernim in večkamernim načinom produkcije pa je v končni obdelavi posnetkov. Scenariji za večkamerno produkcijo situacijskih komedij so manj usmerjeni na samo sliko oziroma kader in se bolj posvečajo dialogu med karakterji. »Besede so na prvem mestu; slike so narejene tako, da se jim prilagajajo« (Butler 2002, 164). Zaradi tega je končna obdelava posnetkov hitrejša. Hitrejša in enostavnejša pa je tudi zaradi dejstva, da je ista scena posneta z več različnimi kamerami, kar pomeni, da ima režiser več posnetkov iste scene, ki jih na koncu le zlepi skupaj v neko zaključeno enoto. »Urednik mora izbrati najboljšo verzijo vsakega posameznega posnetka, ko sestavlja končno epizodo. Tako je lahko posnetek ena iz prvega

poizkusa in posnetek dve iz drugega ali tretjega« (Butler 2002, 167). Pri tem pa lahko izbira med različnimi zornimi koti kamer. Posledično lahko posnetke tudi skrajša ali pa za malenkost podaljša, da doseže želen čas trajanja posameznega kadra oziroma posnetka, ki ustreza ritmu komedije (Butler 2010, 195). S tem mislim predvsem pavze, ki so namenjene občinstvu v studiu, da se nasmeji dogajanju ali reakciji dogajanja na odru. V končni obdelavi posnetkov pa lahko urednik dodaja tudi glasbo ali pa že vnaprej posnet reakcijski zvočni posnetek občinstva, če le-to v takratni akciji ni bilo dovolj glasno.

### 2.3.3 ENOKAMERNI NAČIN PRODUKCIJE

Za razliko od odrske postavitve pri večkamerni produkciji situacijskih komedij pa temelji enokamerna produkcija predvsem na filmski scenski postavitvi. To pomeni, da celotno dogajanje na sceni snema zgolj ena kamera, ki ni več soodvisna od ostalih, vendar jo lahko prosto premikamo po sceni. Temu primerno lahko spreminjamo tudi ostale produkcijske elemente, kot so osvetljava, ozvočenje in raznoliki koti kamere. Ker se vsak posnetek posname posebej, ga lahko posnamemo z več različnih zornih kotov. Zato je za enokamerno produkcijo značilno, da teži k uporabi različnih dolžin posnetkov in različnih kotov. »Ena kamera se giba naokoli do novih zornih kotov, sledi nastopajočim, prilagaja velikost posnetka, kot ga zahteva posamezna situacija. Če je dobro narejeno, je lahko rezultat močan subjektivni vtis, v katerem predstavlja kamera nemoten pogled občinstva« (Millerson 1990, 373). Ključnega pomena pri enokamerni produkciji je torej široka paleta različnih posnetkov, ki jih lahko vključimo v končni produkt. Ker je osvetljava prilagojena vsakemu posnetku posebej, imajo lahko scene v enokamerni produkciji vse štiri stene in strop. Tako omogoča enokamerni način produkcije gibanje tudi po y ali vertikalni osi. Z nizkimi ali visokimi koti kamere pa lahko razbijemo monotonost večkamerne produkcije, ki bazira predvsem na snemanju v višini oči. S posnetki iz žabje in ptičje perspektive pa se odpira nov prostor tudi za razširitev narativne komponente. »Še bolj pomembna pa je sposobnost enokamerne produkcije, da prebije sprednji del odra in pomakne kamero na sam oder« (Butler 2010, 206). To privede tudi do uporabe različnih dolžin posnetkov, od ekstremnih posnetkov od blizu vse do ekstremno oddaljenih posnetkov. Enokamerna produkcija torej omogoča večjo raznolikost. Poleg gibanja po osi x in y pa nam ta način produkcije omogoča tudi gibanje na osi z ali globinski osi, kakršnega ne moremo doseči v večkamernem načinu produkcije. Z blokiranjem osi z »posnetki predstavljajo posebno narativno informacijo o ospredju in ozadju« (Butler 2010, 198). Globinski posnetki, kot jih vidimo v večkamerni produkciji, pa večinoma služijo le prihodu ali odhodu posameznih karakterjev na sceno ali iz nje. V primerjavi z večkamerno

produkcijo pa je pomemben razlikovalni dejavnik tudi samo zaporedje snemanja. Enokamerni način snemanja ne sledi samemu poteku zgodbe, zato je tudi snemanje pred občinstvom nemogoče. »[P]osnetki niso narejeni v nekem zaporedju«, zato je »snemanje nepovezano in polno ustavljanj in začetkov« (Butler 2002, 145). Brez nekega logičnega zaporedja posnetkov, je nesmiselno, da bi enokamerne situacijske komedije snemali pred občinstvom. Ker pa na samem snemanju ni občinstva, tudi končna produkcija ne teži k uporabi zvočnega posnetka smeha. »Odstranitev zvočnega posnetka smeha pa je pomenila, da bi se morali programi bolj zanesti na vizualnost, da bi pritegnili gledalčevo pozornost« (Butler 2010, 211). Za razliko od tega pa producenti enokamernih situacijskih komedij veliko bolj stremijo k uporabi naknadnega pripovedovalca, ki gledalcu odpre vrata v nov svet naracije. »Najpogosteje so to ustvarjeni pripovedovalci – karakterji, ki ponujajo svoje misli o dogodkih, ki so se zgodili (...). Ko se ti naknadni pripovedovalci ozrejo nazaj in postanejo samorefleksivni, vstopijo v televizijsko sfero« (Butler 2010, 211). Drugačna pa je tudi zadnja obdelava posnetkov oziroma montaža končnega produkta. Kot sem že omenila, pri večkamernem načinu produkcije je končna obdelava posnetkov veliko hitrejša in enostavnejša od enokamerne. Pri enokamerni produkciji je namreč glavna »[n]aloga tehnikov v post-produkciji, da oblikujejo nepovezane drobce v združeno celoto. V najboljšem primeru se bodo delci ujemali tako dobro, da sploh ne bomo opazili šivov, ki jih povezujejo med seboj« (Butler 2002, 147). Ker pa so posnetki veliko bolj raznoliki in si ne sledijo po nekem logičnem zaporedju, je post-produkcija kompleksnejša in zahteva več časa.

### 3 SLOVENSKA SITUACIJSKA KOMEDIJA

#### 3.1 RAZVOJ SLOVENSKE SITUACIJSKE KOMEDIJE IN PRIMERJAVA S TUJINO

S pojavom komercialne televizije se je v letu 1990 začel razvoj situacijske komedije tudi v Sloveniji. Hitro so postale eden izmed pomembnejših žanrov popularne televizijske kulture (Jontes 2009, 181). Na popularnost situacijskih komedij pa ne nakazuje zgolj razširjena produkcija samega televizijskega žanra, temveč tudi visoka gledanost situacijskih komedij. Jontes omenja dve priljubljeni situacijski komediji, ki sta »dosegli rekordno gledanost in sta komercialno gledano najuspešnejše producirani situacijski komediji v Sloveniji« (Jontes 2009, 185). To sta TV Dober dan in Naša mala klinika. Slednjo sem si izbrala tudi kot predmet analize v svoji diplomski nalogi. Tukaj pa se mi poraja vprašanje, ali sploh lahko med seboj primerjamo slovensko situacijsko komedijo s tujo. Lahko med seboj primerjamo

recimo slovensko in ameriško situacijsko komedijo? Gre namreč za dva popolnoma različna trga. Ne le v velikosti samega trga, temveč tudi v ekonomskem smislu in lokalnih specifikah humorja. Znano je, da je humor paradoksalen. Billig ugotavlja, da je humor hkrati univerzalen in individualen. »Humor je lahko univerzalen, vendar se ljudem ne zdijo iste stvari smešne. Obstajajo kulturne in zgodovinske razlike« (Billig 2005, 185). To lahko razložimo z antropološkega vidika osvajanja tujih ozemelj. Osvajalci so pisali, da so naleteli na domačine brez humorja, vendar pa je James Sully opozoril na dejstvo, da se včasih domačini niso hoteli smejati šalam svojih osvajalcev, saj so se raje smejali njim za njihovimi hrbti (Billig 2005, 185). Iz tega lahko sklepamo, da je humor univerzalen in ga najdemo povsod po svetu, vendar pa se od kulture do kulture, od človeka do človeka spreminja. Billig je še povzel, da je humor »vsečloveški, saj niso odkrili kulture brez humorja« (Billig 2005, 185). Podobno je s slovensko situacijsko komedijo. V slovenski situacijski komediji lahko tako zaznamo elemente humorja, ki so specifični za naše okolje in jih mi prepoznamo kot humorne. Že Critchley je zapisal, da je šaljenje pomembna, a specifična praksa, ki jo mora tako pripovedovalec šale kot tudi njegovo občinstvo razumeti kot takšno, saj obstaja namreč neka tiha družbena pogodba oziroma sporazum o svetu, v katerem živimo in kjer delujemo kot implicitno ozadje šalam. »Obstajati mora neko tiho soglasje ali implicitno deljeno razumevanje, kaj določa šaljenje 'za nas' kot tudi katere jezikovne ali vizualne rutine prepoznamo kot šaljenje« (Critchley 2002, 3–4). Prav zaradi teh lokalnih specifik humorja se slovenska situacijska komedija najbolj razlikuje od tujih, kajti poleg lokalnih razlik jo zaznamujejo tudi številni zgodovinski dogodki. Čeprav v Sloveniji nimamo vzgojenih scenaristov oziroma piscev situacijskih komedij, ki bi se profesionalno ukvarjali le s pisanjem scenarijev zanje, pa Gorazd Slak pravi, da bo domač produkt kljub temu še vedno gledan (Slak 2012). Na vprašanje, ali bo morda tudi pri nas začela prevladovati ameriška situacijska komedija nad domačo, mi je odgovoril, da vedno prihaja do menjavanja generacij. Morda današnja mladina raje spremlja ameriške situacijske komedije in starejši domače, a se bo ta tok generacije nekoč spremenil, zato ni bojazni, da bi domača produkcija izginila (Slak 2012). Mislim, da se razlog skriva tudi v lokalnem humorju, ki je zgodovinsko in kulturno izoblikoval domač humor. Critchley pravi, da je večina humorja, ki ga lahko najdemo v komedijah, humor oziroma komedija identifikacije (Critchley 2002, 11). Z domačim humorjem se vedno lažje poistovetimo kot s tujim. V tem primeru so nam določeni stereotipi, ki jih domače situacijske komedije izpostavljajo, veliko bližji in lažje razumljivi kot tuji. »Tak humor ne želi spreminjati situacije, ampak se preprosto igra z obstoječimi družbenimi hierarhijami na očarljiv, ampak precej benignen način (...) Še bolj razvpito, večina humorja

išče potrditev statusa quo, bodisi z očrnitvijo določenega družbenega sektorja, podobno kot pri seksističnem humorju, ali s šaljenjem na račun domnevne neumnosti družbenega outsiderja« (Critchley 2002, 11–12). Tudi Jontes ugotavlja, da je situacijska komedija kot žanr sicer »zelo konzervativna oblika, ponavljanje skupne formule, zato je eno glavnih vprašanj, čemu (ali komu) se smejimo. To je pomembno, ker situacijske komedije težijo k stereotipiziranju rasnih, razrednih, seksualnih in regionalnih razlik, ki se odražajo v kreiranju 'insiderjev' in 'outsiderjev'« (Jontes 2009, 181). Tako TV Dober dan kot tudi Naša mala klinika upodabljata humorne situacije na stereotipiziran način, »obe se odvijata na delovnem mestu in najpomembneje, obe gradita svoj humor na posmehovanju in stereotipični upodobitvi outsiderjev, kot so Bosanci in homoseksualci« (Jontes 2009, 185). Domači humor, ki se je izoblikoval skozi leta in je podrejen tako kulturnim kot zgodovinskim faktorjem, lahko postavlja slovensko situacijsko komedijo ob bok tujim (še posebej ameriškim, ki dominirajo na svetovnem trgu). Vendar pa ne smemo pozabiti, da domač humor na nek način stereotipizira in ohranja tiste elemente in vrednote, ki so sprejete in razumljene v naši družbi. Jontes še dodaja, da je pravzaprav humor, ki se posmehuje podrejenim družbenim razredom (bodisi gre za raso, spol ali kulturo), razlog za priljubljenost in uspeh domačih situacijskih komedij, saj se sklada s splošno »strukturo občutkov« domačega občinstva (Jontes 2009, 189). V nadaljevanju se bom bolj osredotočila na samo produkcijo situacijskih komedij v slovenskem televizijskem prostoru. Ali lahko primerjamo slovensko produkcijo s tujo? Kakšna produkcija prevladuje pri nas? Je situacijska komedija v vzponu ali v zatonu?

### 3.2 RAZMISLEK O ENOKAMERNEM NAČINU SNEMANJA

V Sloveniji prevladujejo večkamerne situacijske komedije. Pravzaprav profesionalno produciranih enokamernih situacijskih komedij ne najdemo. Zaradi tega se mi je porodilo vprašanje, kako to? Zakaj v Sloveniji ne uporabljamo enokamernega načina produkcije? Za odgovor sem povprašala Gorazda Slaka, nekdanjega programskega direktorja najuspešnejše komercialne televizije v Sloveniji Pro Plus. »Govorim z vidika programskega direktorja, ne z vidika producenta. Z vidika programskega direktorja je zgodba zelo preprosta – denar in nič drugega« (Slak 2012). Razložil mi je, da je večkamerna produkcija veliko bolj statična, kar pomeni, da imaš fiksne sete, na katere postaviš kamere in snemaš. S tem si močno olajšaš delo. »Prvič, ne potrebuješ stroškov za iskanje novih scen oziroma lokacij in drugič, ne potrebuješ novih stroškov, da narediš to novo sceno« (Slak 2012). Iz tega lahko sklepamo, da je pravzaprav v slovenskem prostoru in državah s podobno majhnim trgom glavni problem za spreminjanje načina produkcije situacijskih komedij ekonomski vidik celotne produkcije.

Zakaj je v teh primerih večkamerna produkcija toliko bolj zaželena? Poleg manjših stroškov za iskanje in postavljanje novih scen ima veliko zaslug pri večkamerni produkciji tudi čas snemanja in čas celotne produkcije. Kot sem že omenila, je končna montaža oziroma urejanje posnetkov za končni produkt pri večkamerni produkciji veliko hitrejša kot pri enokamerni produkciji. S tega vidika se zmanjša čas montiranja in posledično tudi stroški montiranja. Ni pa problem le v montaži. Tudi čas snemanja je pri večkamerni produkciji krajši. Ker dogajanje na sceni hkrati snema več kamer, je veliko večja verjetnost, da bo posnetek ujela vsaj ena izmed kamer. Posledično je posamezna scena posneta hitreje, kar ne zmanjša le stroškov snemanja, temveč tudi stroške televizijskih delavcev (snemalci, igralci ...). Tudi statičnost seta ima pri tem svoje prednosti, saj ni potrebno prilagajati osvetlitve vsaki sceni posebej. Tudi koti kamere so prilagojeni in jih ni potrebno posebej postavljati in spreminjati. Slak mi je še zaupal, da lahko snemalni čas tako iz treh dni skrajšajo v en sam delovni dan, kar lahko zmanjša stroške tudi za tretjino (Slak 2012).

V Sloveniji torej ne moremo deliti produkcije situacijskih komedij na enokamerne in večkamerne. Najbližje enokamerni produkciji situacijskih komedij je prišla serija Trdoglavci, ki je bila mešanica obeh načinov produkcije. »Vse, kar je bilo posneto znotraj studia, je bilo posneto s tremi kamerami, vse, kar pa je bilo zunaj, pa z eno. Meni se je zdela produkcija super, vendar pa ljudje niso videli te velike razlike, ki je bila tako v strošku kot v snemanju, v organizaciji in vsem skupaj« (Slak 2012). Kljub majhnemu deležu enokamerne produkcije je vseeno težko govoriti o vzponu le-te ali o zatonu večkamerne produkcije v Sloveniji. Lahko pa se osredotočim na sam zaton situacijskih komedij. Tudi v Sloveniji se je produkcija situacijskih komedij umirila. Začeli so prevladovati resničnostni šovi. Slak ugotavlja, da za zaton situacijske komedije kot žanra ni kriva produkcija, ampak pomanjkanje originalnosti zgodbe. »Videl sem nešteto serij, ki so bile posnete z eno kamero v Ameriki, recimo Seks v mestu [Sex and the city] je posnet z eno kamero, ampak še vedno so bili bolj gledani Prijatelji [Friends] in Seinfeld, ki so bili posneti z več kamerami. Tudi sedaj so bolj gledani recimo The big bang theory [Veliki pokovci] in pa Two and a half men. Preprosto zaradi tega, ker je glavna stvar seveda zgodba. Zgodba je ta, ki privleče« (Slak 2012). Kot sem že omenila, je problem v Sloveniji pomanjkanje vzgojenih piscev oziroma scenaristov situacijskih komedij. Slak pa še dodaja, da je problem pri nas tudi v tem, da večina piscev ne želi delati v ekipah, timsko delo pa je za situacijske komedije ključno (Slak 2012). Kar se tiče samega zatona situacijske komedije, pa mislim, da se ji popolni konec še ne bliža tako zelo hitro. Prihaja le do nihanj v gledanosti. Zaradi priljubljenosti situacijskih komedij pri gledalcih se je začela

pospešena produkcija le-teh. To pomeni, da so televizijske hiše začele množično producirati situacijske komedije in jih niso več filtrirale na podlagi zgodbe oziroma vsebine. Zaradi tega so se nekatere situacijske komedije razširile v takšne ekstreme, da so gledalci njihovo vsebino začeli dojemati kot bizarno. Posledično se niso mogli več identificirati s karakterji ali s situacijami, v katerih so se ti karakterji znašli (Slak 2012). Kritiki so tako začeli situacijskim komedijam pripisovati dolgočasnost, ponavljanje, konzervativnost, itd. To je pripeljalo do upadanja gledanosti večine situacijskih komedij. Zaradi tega se je glavni fokus produkcije obrnil na nekaj novega – na resničnostne šove. Začela se je množična produkcija tega televizijskega žanra, kar pomeni, da bo večina piscev zamenjala svojo žanrsko pripadnost. Medtem pa bo med scenaristi situacijskih komedij ostala le še peščica. Peščica tistih, ki bodo imeli najboljše ideje in bodo sposobni producirati vrhunske situacijske komedije. Zato se bo nivo situacijske komedije spet dvignil.

#### 4 ANALIZA

V analitičnem delu diplomske naloge bom poskušala na praktičnem primeru razložiti, kakšne so glavne razlike med enokamerno in večkamerno produkcijo situacijskih komedij oziroma katere elemente obeh produkcij lahko najdemo v končnih epizodah štirih, med seboj zelo različnih situacijskih komedij. Dve analizirani situacijski komediji imata enokamerno in dve večkamerno produkcijo. Od slednjih dveh je ena slovenska. Prva enokamerna situacijska komedija, ki sem si jo izbrala za analizo, je serija Mladi zdravniki. Serijo sem si izbrala z razlogom, saj se v eni izmed epizod poigra z večkamerno produkcijo. Gre namreč za parodijo večkamerne produkcije situacijskih komedij. Druga enokamerna situacijska komedija pa je Sodobna družina. Sodobna družina ni imela visoke gledanosti in priljubljenosti le pri gledalcih, temveč je bila odlično sprejeta tudi s strani televizijskih kritikov. Serija je namreč prejela vrsto prestižnih televizijskih nagrad. Pri večkamerni produkciji situacijskih komedij pa sem se odločila za analizo ene tuje (ameriške) in ene domače (slovenske) situacijske komedije. Tuja situacijska komedija, ki sem si jo izbrala, je serija Dva moža in pol, za analizo domače situacijske komedije pa sem si izbrala Našo malo kliniko. Obe seriji sta imeli kljub večkamerni produkciji izjemno visoko gledanost tudi v času upada omenjenega načina produkcije.



#### 4.1 MLADI ZDRAVNIKI

Pri analizi situacijske komedije Mladi zdravniki se bom osredotočila na eno samo epizodo. Gre za sedemnajsto epizodo iz četrte sezone z naslovom »Moje življenje v štirih kamerah« [My life in four cameras] (prvič predvajana 15. februarja 2005). Zakaj je ta epizoda tako pomembna, da je pritegnila mojo pozornost? Situacijska komedija Mladi zdravniki ima sicer enokamerni način produkcije, vendar kot lahko že iz samega naslova razberemo, nakazuje na večkamerni način produkcije. Ta epizoda je pomembna za samo razumevanje razlik med obema načinoma produkcije, saj je neke vrste parodija na večkamerno produkcijo situacijskih komedij. Butler ugotavlja, da parodija na večkamerni način produkcije prinaša neko potrebo po preseganju standardnega načina produkcije, da bi se situacijska komedija kot žanr še naprej lahko razvijala (Butler 2010, 174). Ker je konstantno ponavljanje istega formata produkcije povzročilo upad gledanosti, so poskušali producenti s križanjem obeh formatov gledalcu ponuditi nov vpogled na žanrsko produkcijo. Tudi Butler je zapisal, da je omenjena epizoda »tista, v kateri je naracija spravila stil iz ravnotežja in ga postavila v vlogo ustvarjalca humorja. Še več, ostro ilustrira bolj vidne razlike med večkamerno odrsko shemo in enokamerno televizijsko shemo z združitvijo obeh znotraj ene epizode« (Butler 2010, 197).

Kot sem omenila že v začetku diplomske naloge, je ena ključnih značilnosti situacijskih komedij (ne glede na način produkcije), da nasmeje svoje občinstvo. Za doseganje tega pomembnega elementa pa scenaristi in režiserji uporabljajo tudi različne snemalne tehnike, s katerimi poskušajo doseči fizični humor, ne le narativnega. Eno izmed takšnih tehnik lahko najdemo tudi v seriji Mladi zdravniki. Čeprav Mladi zdravniki bazira predvsem na verbalnem humorju, ji raznolik in fleksibilen scenski dizajn ter lokacija snemanja omogočata uporabo mešanih oblik humorja (Butler 2010, 198). Primer fizičnega humorja najdemo, ko množica nosi J.D.-ja (Zach Braff) po rokah (glej Sliko 4.1.)

Slika 4.1: Prikaz fizičnega humorja v seriji Mladi zdravniki.



Vir: ABC (2005).

Naslednji ključni dejavnik, ki loči med enokamerno in večkamerno produkcijo situacijskih komedij, je splošni zorni kot. Večkamerna produkcija ima več zornih kotov, ne le kamer, temveč tudi gledalcev, ki spremljajo dogajanje na odru (podobno kot predhodno v gledališču). Medtem pa ima enokamerna produkcija le en zorni kot. Zaradi tega se lahko takšna produkcija igra tudi z globino. Najlepši prikaz igranja z globino enokamerne produkcije je Bordwell poimenoval piramidni prostor.

Na gledališkem odru je igralni prostor širok in razmeroma plitek, zato režiserji pogosto raztegnejo igralce po horizontalni razsežnosti v korist številnim zornim kotom v dvorani. Vendar pa je v kinu pomemben le en zorni kot – od kamere. V zahvalo projekcijski optiki igralni prostor v kinu določa horizontalno ošpičena piramida s svetlobnimi žarki, ki se zbirajo v objektivu. To daje zelo ozko, ampak dokaj globoko območje vidnosti (Bordwell v Butler 2010, 204).

Globinsko poigravanje s prostorom je tipična lastnost enokamernih situacijskih komedij. Dosežemo jo lahko s pomočjo omenjenega piramidnega prostora (glej Sliko 4.2) ali pa s pomočjo blokiranja osi z. Z blokiranjem globinske osi nam da režiser pomembno vizualno informacijo, kaj je v ospredju in kaj v ozadju. V seriji *Mladi zdravniki* tako vidimo, da je J.D. v ospredju, Kylie (Chrystee Pharris) v sredini in Carla (Judy Reyes) v ozadju (glej Sliko 4.3). Klasična situacijska komedija bi igralce postavila levo ali desno, s čimer bi blokirala le os x, horizontalno os. Naslednja pomembna razlika, ki jo lahko dosežemo le z enokamernim načinom snemanja, je vidnost celotnega snemalnega prostora. Samo enokamerni način produkcije nam omogoča pogled na vse štiri stene in strop prostora, saj se ne ozira na ostale kamere, osvetljava, mikrofone ali občinstvo v studiu.

Slika 4.2: Učinek globine je v seriji *Mladi zdravniki* prikazan s pomočjo piramidnega prostora. Poslikava na stenah daje občutek, da hodnik izginja v neskončno točko znotraj kadra.



Vir: ABC (2005).

Slika 4.3: Z blokiranjem osi z ali globinske osi lahko dosežemo globino kadra.



Vir: ABC (2005).

V seriji Mladi zdravniki lahko v prvem posnetku vidimo, kako se kamera premakne izza televizorja in nam razkrije večji del dnevne sobe. Pomembna informacija, ki nam jo prikaže ta premik, so Turkove (Donald Faison) noge, saj nam razkrijejo, kje v sobi se nahaja (glej Sliko 4.4). »Če bi bil to standardni večkamerni posnetek, bi bilo občinstvo pozicionirano za kamero, vendar nam prvi preskok pokaže steno za J.D.-jem, kjer bi se nahajalo občinstvo« (Butler 2010, 207). V prvem posnetku lahko tudi vidimo, da se J.D. nahaja desno od Kylie in Turk levo od nje. Če torej pogledamo z njene perspektive, lahko sklepamo, da je J.D. na njeni levi in Turk na njeni desni. S tem dobimo popolni vpogled v nasprotno steno, tisto steno, ki bi v večkamerni produkciji manjkala. Vendar pa lahko vidimo, da za njima ni studijskega občinstva (glej Sliko 4.5 in 4.6).

Slika 4.4: Ko se kamera premakne izza televizorja, nam razkrije, kje se karakterji nahajajo.



Vir: ABC (2005).

Slika 4.5: Posnetek iz druge perspektive nam omogoča pogled na steno, ki stoji za J.D.-jem. V večkamernem formatu bi moralo biti za njim pozicionirano občinstvo.



Vir: ABC (2005).

Slika 4.6: Posnetek Turka nam razkrije, da tudi za njegovim hrbtom ne sedi občinstvo.



Vir: ABC (2005).

Prednost enokamernega načina snemanja je tudi uporaba mešanega spektra posnetkov. Če večkamerna produkcija temelji na uporabi sredinskega posnetka od blizu (glej Sliko 4.7), posnetkih para [two shot] (glej Sliko 4.8) in dolgih sredinskih oziroma dolgih posnetkih (glej sliko 4.9), pa enokamerna situacijska komedija uporablja tudi ekstremne posnetke od blizu (glej Sliko 4.10) in daleč (glej Sliko 4.11). Poleg pisane izbire dolžin posnetkov pa se enokamerna produkcija poigrava tudi z različnimi višinami kamere. Za razliko od večkamerne produkcije, kjer je višina kamer večinoma v višini oči, lahko v enokamerni produkciji zasledimo tudi posnetke iz žabje ali ptičje perspektive.

Slika 4.7: Sredinski posnetek od blizu je eden izmed najznačilnejših posnetkov v večkamerni produkciji situacijskih komedij ...



Vir: ABC (2005).

Slika 4.8: ... sledi mu posnetek para oziroma posnetek dveh subjektov ...



Vir: ABC (2005).

Slika 4.9: ... zaznamo pa lahko tudi dolge ali bolj oddaljene posnetke.



Vir: ABC (2005).

Slika 4.10: Enokamerna produkcija pa teži k uporabi ekstremnih posnetkov od blizu ...



Vir: ABC (2005).

Slika 4.11: ... tuji pa ji niso niti ekstremno dolgi posnetki in posnetki, ki razkrivajo popolnoma nov zorni kot kamere.



Vir: ABC (2005).

Dejstvo, da je analizirana epizoda parodija na večkamerni način produkcije, nam razkrije še nekaj elementov, ki med seboj ločujejo oba produkcijska načina. Scenaristi se večkamernega načina produkcije situacijskih komedij niso lotili le na produkcijski ravni, temveč tudi na narativni. Začne se z J.D.-jevim razmišljanjem o tem, da obstajajo »trenutki, ko si vsi želimo, da bi bilo življenje bolj podobno situacijski komediji«. Takrat kamera počasi preide v ekstremno dolg posnetek, s čimer nam razkrije kamere na podstavkih, ki snemajo sceno v bolnišnici in izjemno močno stropno osvetljava na mrežah, ki je značilna za večkamerni način produkcije (glej Sliko 4.12). Čeprav je uporaba naknadnega pripovedovalca značilna za enokamerni način produkcije in ga scenaristi serije Mladi zdravniki uporabljajo tudi v drugih epizodah, pa nam naknadni pripovedovalec v tem primeru napove: »J.D.-jeva fantazija situacijske komedije bo nazaj po teh sporočilih«. Zatemnitev nas popelje v oglasni blok. »Ko se epizoda zopet začne, izvorni svet Mladih zdravnikov postane fantazijski svet situacijske komedije – z zvočnim posnetkom smeha, 'slabimi' šalami in oznanitvijo 'J.D.-jeva fantazija situacijske komedije je snemana pred občinstvom v studiu'« (Butler 2010, 174). Ena najopaznejših sprememb menjave formata produkcije je v osvetljavi. Pred spremembo je bila osvetljava bolj temačna oziroma pritajena (glej Sliko 4.13), s preskokom na večkamerni način produkcije pa postane osvetljava zelo močna, celo bleščeča (glej Sliko 4.14).

Slika 4.12: Ekstremno dolgi posnetek nam razkrije scenografijo večkamerne produkcije, kjer lahko vidimo kamere na stojalih in enakomerno stropno osvetljava, pripeto na železno mrežo.



Vir: ABC (2005).

Slika 4.13: Osvetljava v enokamernemu načinu produkcije ...



Vir: ABC (2005).

Slika 4.14: ... in v večkamernemu načinu produkcije.



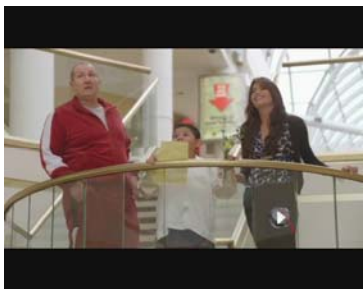
Vir: ABC (2005).

Čeprav se večina opisanih sprememb dogaja na produkcijskem nivoju, pa se parodija večkamernemu načinu produciranja situacijskih komedij kaže tudi skozi narativno komponento. Scenaristi so v naracijo vključili »poceni« šale, ki karikirajo najpreprostejšo obliko humorja in poudarjajo stereotipne karakteristike klasičnih situacijskih komedij. S takšnimi šalami ciljajo na prvo žogo in so primerne tudi za najmanj izobraženo občinstvo. Za konec pa Butler še dodaja: »Mladi zdravniki so še posebno močna parodija, ker presegajo najbolj očitne tarče: samovoščilni posnetek smeha situacijske komedije, njenih konvencij zapleta [plot] in dialoga ter njene domnevne sokrivde v seksistični, rasistični in razredni ideologiji« (Butler 2010, 174).

#### 4.2 SODOBNA DRUŽINA

Podobno kot Mladi zdravniki tudi Sodobna družina uporablja mnogo raznolikih posnetkov snemanja. Že v prvi epizodi prve sezone (prvič predvajana 23. septembra 2009) lahko vidimo, da režiser ne uporablja kamere le v višini oči, kot je to značilno za klasično produkcijo situacijske komedije, temveč tudi pod (glej Sliko 4. 15) in nad njo (glej Sliko 4.16 in Sliko 4.17).

Slika 4.15: V seriji Sodobna družina lahko vidimo, da režiser uporablja nekonvencionalne zorne kote kamer. Na sliki je posnetek iz žabje perspektive, saj se scena odvija na višjem nadstropju.



Vir: ABC (2009).

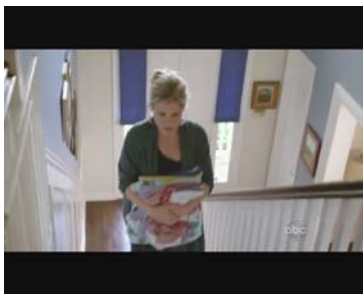


Slika 4.16: Poleg žabje perspektive pa je pogosta tudi uporaba ptičje perspektive.



Vir: ABC (2009).

Slika 4.17: Dogajanje na stopnicah, kot ga prikazujejo v Sodobni družini, bi bilo nemogoče doseči v večkamernemu načinu produkcije, saj je snemano iz dveh različnih zornih kotov (z vrha in vznožja stopnic).



Vir: ABC (2009).

Set v večkamernih situacijskih komedijah je bolj statičen in omejen. To pomeni, da ima gledalec določeno število zornih kotov, s katerih lahko spremlja dogajanje na sceni. Čeprav so kamere postavljene na različnih koncih, se njihov položaj le malenkostno spreminja. Pri enokamerni produkciji pa je režiser veliko bolj svoboden. Kamere ne omejujejo več gibanja, zato lahko režiserji uporabljajo več različnih zornih kotov snemanja iste akcije. Z uporabo različnih zornih kotov kamere režiser doseže bolj subjektivne posnetke, ki gledalcu omogočajo drugačen vpogled v samo dogajanje. Obstajata dva pristopa snemanja – objektivni in subjektivni. Za objektivni pristop velja, da je gledalec le opazovalec, medtem ko se pri subjektivnem pristopu znajde kot udeleženec v sami akciji (Millerson 1990, 387). V Sodobni družini lahko zaznamo elemente subjektivnih posnetkov, na primer ko Mitchell (Jesse Tyler Ferguson) in Cameron (Eric Stonestreet) odideta iz otroške sobe v dnevno, jima kamera sledi, kako hodita po hodniku (glej Sliko 4.18). Gledalec ima tako občutek, kot da je z njima v hiši in jima sledi iz ene sobe dogajanja v drugo. Na statičnemu večkamernemu setu bi težko dosegli takšno gibanje kamere.



Slika 4.18: Z različnimi snemalnimi tehnikami lahko pri gledalcu vzbudimo občutek sodelovanja v akciji. Primer je sledenje kamere karakterju iz ene v drugo sobo.



Vir: ABC (2009).

Pomembna razlika med obema načinoma produkcije je tudi v sami lokaciji snemanja. Kot sem omenila že v teoretskem delu, je za enokamerno produkcijo značilno, da dogajanje snema najprej iz enega zornega kota in nato iz drugega. Ker zgodba dobi končno obliko šele v post-produkciji, bi jo gledalci v studiu težko razumeli že med snemanjem. Zato se enokamerna produkcija odmika od snemanja v živo pred občinstvom. Kot primer lahko vzamemo pogovor med Jayjem (Ed O'Neill) in Glorio (Sofia Vergara) v enajsti epizodi prve sezone (prvič predvajana 6. januarja 2010). Najprej je režiser posnel pogovor iz Jayjeve perspektive, kjer je bila govornica Gloria (glej Sliko 4.19). Temu primerno so scenografi postavili osvetljava, mikrofone in sceno. Ko je imel režiser občutek, da je posnel dovolj dobrih posnetkov, je zamenjal položaj kamere, osvetlitve in mikrofонов. Pogovor so posneli še iz Glorijine perspektive, kjer je bil govorec Jay (glej Sliko 4.20). Režiser je tako dobil pogovor, posnet z dveh različnih perspektiv. Ker pa pogovor med karakterjema ni bil posnet sočasno, ga v post-produkciji niso zrezali in zlepili skupaj tako hitro in enostavno, kot je sicer značilno za večkamerno obliko produkcije. Vendar pa lahko vidimo, da za razliko od omenjene produkcije v *Sodobni družini* kamere ne stojijo na podstavkih. Zaradi tega se kamera konstantno premika, malce levo, desno, naprej in nazaj. Temu bi lahko pripisali avtentičnost posnetka, saj tudi mi kot gledalec nikoli ne gledamo na dogajanje popolnoma statično. Vedno premikamo oči po ekranu, saj želimo dobiti boljšo predstavo o tem kaj nam slika prikazuje.

Slika 4.19: V enokamerni produkciji situacijske komedije je pogovor vedno posnet z ene in nato z druge perspektive. Zaradi tega je končna produkcija zahtevnejša.



Vir: ABC (2010).

Slika 4.20: Ker je pogovor posnet večkrat in je vmes polno ustavljanj in pavz, bi gledalci v studiu težko sledili zgodbi.



Vir: ABC (2010).

Odmik od snemanja pred občinstvom prinaša še eno pomembno razliko med enokamerno in večkamerno produkcijo situacijskih komedij. Ker gledalci ne spremljajo več dogajanja v živo, se na posnetkih ne sliši več njihovih reakcij. Zaradi tega enokamerna produkcija situacijskih komedij ne uporablja več zvočnega posnetka smeha. Posnetek smeha oziroma reakcije občinstva ta način produkcije raje zamenja s posnetkom naknadnega pripovedovalca. Sarah Kozloff piše, da »[d]odajanje naknadnega pripovedovalca v filmu ustvarja očarljiv ples med držo in dejstvom, besedo in sliko, naracijo in dramo, glasom in 'glasom'« (Kozloff 1988, 1). Za naknadnega pripovedovalca je značilno, da nas popelje v svoj svet, da nam razkrije svoje misli ali občutke, ki jih s pomočjo pogovora oziroma z dejanjem ne more sporočiti. Njegova naloga je, da nam razloži ozadje dogajanja. V večini primerov je naknadni pripovedovalec neviden. Kozloffova ga poimenuje nevidni pripovedovalec zgodbe, njegovo pripovedovanje pa označi za notranji monolog (Kozloff 1988, 5). Pravzaprav gre za posnetek glasu, ki je predvajan preko obstoječega posnetka dogajanja. »Zato je 'naknadno pripovedovanje' lahko formalno definirano kot 'ustna izjava, ki prenaša kateri koli del naracije, pripovedovan s strani nevidnega govornika, ki se nahaja v drugem času in prostoru, kot sočasno prikazujejo slike na ekranu'« (Kozloff 1988, 5). V seriji Sodobna družina pa so naknadnega pripovedovalca malo

priredili. Naknadni pripovedovalec ni več neviden, kot je sicer značilno, temveč je prikazan kot izmišljeni intervjuji, kjer karakterji sedijo pred kamero in razlagajo svoje mnenje, občutke ali ozadje zgodbe (glej Sliko 4.21). S tem se je serija *Sodobna družina* odmaknila od klasične oblike situacijske komedije kot samostojnega televizijskega žanra in se bolj približala psevdodokumentarcu. Psevdodokumentarec je mešanica med dokumentarnim in resničnostnim žanrom. Gre za lažne oziroma izmišljene dogodke, ki so predstavljeni na dokumentarni način.

Slika 4.21: V seriji *Sodobna družina* so priredili naknadnega pripovedovalca, da ustreza formatu psevdodokumentarca. Naknadni pripovedovalec ni več neviden.



Vir: ABC (2009).

Lokacija snemanja, ki ni odvisna od občinstva, pa prinaša še eno prednost enokamerni produkciji situacijskih komedij. Ker seti niso več odvisni od učinkovite postavitve pred občinstvo, lahko pri enokamerni produkciji uporabljajo več setov oziroma več raznolikih dizajnov (Butler 2010, 198). Tudi v *Sodobni družini* lahko vidimo, da za snemanje uporabljajo tako zunanje kot notranje sete. Že v prvi epizodi vidimo, da se dogajanje dogaja na igrišču, v nakupovalnem središču, na letalu, v avtomobilu itd. Gre za pomembno razliko, saj pri večkamerni produkciji le redko lahko vidimo, da režiserji uporabljajo set na lokaciji. To pomeni set izven studia. Butler namreč ugotavlja, da je gradnja dovršenih setov učinkovitejša kot snemanje na lokaciji. »Ekonomija produkcije situacijskih komedij je takšna, da je celo masiven set stroškovno veliko bolj učinkovit kot snemanje na lokaciji« (Butler 2010, 191). Zaradi tega so tudi uspešne večkamerne situacijske komedije, kot je *Seinfeld*, namesto zunanjih setov raje uporabljale notranje. In prav zaradi tega je *Sodobna družina* toliko bolj zanimiva za občinstvo, saj konstantno spreminja in dodaja lokacije snemanja. Že v samo tretji sezoni lahko vidimo dve epizodi, ki sta skoraj v celoti posneti zunaj studia. Gre za prvo epizodo z naslovom »Dude Ranch« (prvič predvajana 21. septembra 2011) in dvaindvajseto epizodo z naslovom »Disneyland« (prvič predvajana 9. maja 2012). Ker so lokacije snemanja popolnoma drugačne kot običajno, sta omenjeni epizodi toliko bolj

atraktivni za občinstvo, saj se dogajanje ne odvija na običajnih setih. Takšne epizode prinesejo nekaj novega, še ne videnega in drugačnega. Takšne epizode razbijejo monotonost klasične produkcije situacijskih komedij.

#### 4.3 DVA MOŽA IN POL

Za situacijske komedije je značilno, da se velik delež celotnega dogajanja odvija v ogromnem snemalnem studiu, ki naj bi odražal nek življenjski prostor glavnih karakterjev v situacijski komediji. To pomeni, da »seti zrcalijo poudarek dogajanja na domačem in delovnem mestu v situacijskih komedijah in spodbujajo prevlado dialoga namesto akcije« (Butler 2010, 191). Tudi v seriji Dva moža in pol lahko vidimo, da karakterji večino svojega časa preživijo v dnevni sobi (glej Sliko 4.22) ali kuhinji (glej Sliko 4.23). Ker pa je snemanje znotraj studia cenejše, nam posnetki iz ozadja scen pokažejo, da so tudi tiste scene, ki naj bi bile posnete zunaj studia (primer v Dveh možeh in pol je terasa s pogledom na morje), pravzaprav posnete znotraj studia (glej Sliko 4.24).

Slika 4.22: Karakterji v Dveh možeh in pol preživijo večino dogajanja v dnevni sobi ...



Vir: CBS (2003).

Slika 4.23: ... ali kuhinji.



Vir: CBS (2003).

Slika 4.24: Kot lahko vidimo na sliki, nam posnetki iz ozadja scen pokažejo, da v Dveh možeh in pol tudi zunanje sete snemajo znotraj studia.



Vir: Thecrazydude (2010).

Serijska Dva moža in pol ima klasično večkamerno produkcijo. To pomeni, da vsebuje tiste elemente, ki so najbolj značilni za omenjeni žanr. Poleg statičnih zornih kotov kamer, omejenega števila posnetkov, večinoma posnetih v višini oči in celotni sceni prilagojene osvetlitve je za to serijo značilna tudi uporaba zvočnega posnetka smeha in snemanje v živo pred občinstvom. In zakaj je snemanje v živo tako pomembno? Poleg zvočnega posnetka občinstva, ki se ga sliši tudi v končni produkciji, je občinstvu prilagojen tudi način govora. Gre za pavze med govorom, ki so namenjene občinstvu, da procesira šalo in se ji nasmeji. Pavze pa niso pomembne le za gledalce, da prepoznajo šalo in se ji posledično tudi nasmejijo, temveč uravnava ritem komedije. Urejanje zvočnih posnetkov namreč omogoča, da v končni produkciji podaljšajo ali skrajšajo smehu namenjeno pavzo, kot je to predhodno zaželeno. S tega vidika je Butler zapisal, da je enokamerna produkcija veliko bolj eksaktna, saj ji ni potrebno čakati, da se smeh občinstva umiri (Butler 2010, 208). Pavze med govorom ustvarjajo nekakšen komični ritem in uravnavajo oziroma upočasnjujejo tempo programa (Butler 2010, 208). Iz tega lahko izpeljemo, da je uporaba zvočnega posnetka smeha postala del same naracije situacijske komedije. »[Z]vočni posnetek smeha je tako del teksta kot del vrstice dialoga. Med gledanjem situacijske komedije naj zvočni posnetek smeha ne bi (oziroma ni mišljeno da bi) deloval mehanično ali ekstra-tekstualno; preprosto daje občutek naravnega odziva na šalo. Dobesedno se tekst smeji samemu sebi« (Coleman, 1). Zvočni posnetek smeha je bil eden izmed ključnih elementov, ki je situacijske komedije uvrščal v ta samostojni žanr in jih ločeval od drugih televizijskih žanrov. Zato ni čudno, da večina klasičnih situacijskih komedij uporablja ta produkcijski element. Čeprav se modernejšie (predvsem enokamerne) produkcije odmikajo od uporabe zvočnega posnetka smeha, pa nekateri scenaristi in producenti še vedno prisegajo na klasično obliko produkcije. Carter Bays, producent situacijske komedije z naslovom Kako sem spoznal vajino mamo [How I met your mother], v šali pravi, da je zvočni posnetek smeha merilo, ki določa, ali je situacijska

komedija smešna ali ne. »Brez smeha pomeni brez humorja« (Coleman, 1). Coleman pa še dodaja, da pri situacijskih komedijah, ki še vedno uporabljajo zvočni posnetek smeha, ta smeh sili igralce k pavzi, včasih celo k prepoznavanju oziroma registriranju studijskega občinstva, s čimer dovolijo, da smeh izzveni. Pavza, namenjena smehu, pa ustvarja neko meta-zavest, v kateri so razkrite vloge tako igralca in karakterja kot tudi situacijske komedije, smeha in celo občinstva. Njena naloga je pri občinstvu vzbuditi občutek, da se tudi karakter zaveda te pavze, zato se mora posledično zavedati tudi tega, da je sam prav tako le del situacijske komedije (Coleman, 1).

Večkamerna produkcija pa se od enokamerne razlikuje tudi v kompozicijski natančnosti. Butler to poimenuje »nenatančno kadriranje – ko se kamera trudi spremljati akcijo« (Butler 2010, 193). Problem namreč nastane, ker kamera ne more prodreti dovolj globoko na sceno, da bi dogajanje ujela dovolj od blizu. Ker so pozicije igralcev na odru prilagojene več kameram hkrati, se lahko zgodi, da v določenih delih blokirajo posnetke posamezne kamere. Tudi sama postavitev kamer, ki je na večkamernih setih fiksna, kameri onemogoča, da bi prilagodila svoj položaj primerno posnetku. Ker je pozicijsko omejena, lahko v kader ujame tudi takšne malenkosti, kot je glava soigralca. Primer lahko najdemo tudi v seriji Dva moža in pol. Ko se kamera osredotoči na Charlieja (Charlie Sheen), lahko v spodnjem levem kotu opazimo Jakovo glavo (Angus T. Jones), ki se prikrade v kader (glej Sliko 4.25). Ker večkamerni format narekuje ohlapnost posnetkov, se v njem pojavijo takšne napake. Butler pravi, da bi se enokamerna produkcija takšnim motnjam izognila, saj je vsak kader posebej prilagojen poziciji kamere (Butler 2010, 193).

Slika 4.25: Večkamerna produkcija zaradi ohlapnosti posnetkov v kader ujame tudi takšne malenkosti, kot je glava soigralca.

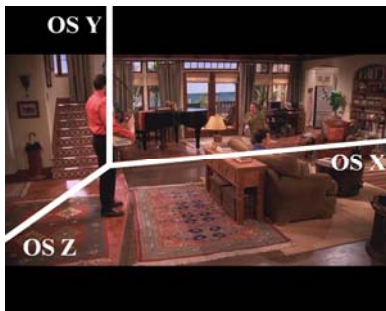


Vir: CBS (2003).

V seriji Dva moža in pol lahko opazimo še eno značilnost večkamerne produkcije situacijskih komedij. Gre za scensko ustvarjanje globine. Kot je znano, »situacijske komedije težijo k

postavitvi igralcev na odru po osi x – jih bočno premikajo po relativno plitvem setu« (Butler 2010, 191). Za doseganja učinka globine in dolžine na posnetku pa uporabljajo samo scenografijo. Temu primerno je scenski dizajn opremljen s stranskimi in zadnjimi vrati, s stopnicami, ki vodijo v zgornje ali spodnje prostore itd. Tudi v Dveh možeh in pol lahko vidimo, da s pomočjo scenskega dizajna odpirajo nove gibalne prostore. Za doseganje različnih višinskih ravni (premikanje po osi y) uporabljajo stopnice, ki vodijo v zgornje prostore, za učinek globinske raznolikosti (premikanje po osi z) pa uporabljajo prehodna vrata med različnimi prostori. Kot lahko opazimo, so vhodna vrata bližje kameri kot prehod med dnevno sobo in kuhinjo (glej Sliko 4.26), s čimer naj bi prikazali globinsko premikanje karakterjev.

Slika 4.26: S pomočjo scenskega dizajna poskušajo scenografi nadomestiti manjkajočo globinsko in višinsko raznolikost.



Vir: CBS (2004).

#### 4.4 NAŠA MALA KLINIKA

Tudi slovensko situacijsko komedijo je močno zaznamovala večkamerna produkcija. Že v teoretskem delu sem zapisala, da v slovenskem prostoru prevladuje oziroma dominira takšna oblika produkcije, ki pa v veliki meri odraža ekonomsko stanje celotne televizijske produkcije. »Večkamerni način produkcije se o logističnih zadevah odloča na podlagi ekonomij televizijske produkcije« (Butler 2010, 205). Zaradi majhnosti trga je ekonomski delež, ki je namenjen produkciji situacijskih komedij, omejen in minimaliziran. Kot cenejša oblika produkcije je tako večkamerni način veliko bolj dobrodošel. V seriji Naša mala klinika lahko torej zaznamo elemente, ki so značilni za ta format. Prvi se kaže v snemanju znotraj studia. Snemanje na lokaciji je prioriteta enokamerne produkcije. »Naša mala klinika je bila na sporedu od leta 2004 do 2008. V tem času je bil set fiksni. Dva kadra sta bila posneta zunaj, vse ostalo pa je bilo posneto na setu. V zadnji sezoni smo zraven dodali še eno oziroma dve sobi, sicer pa je bilo vse ostalo posneto v šestih in pol, torej v šestih sobah in na hodniku«



(Slak 2012). Snemalni studio ima tako pomembno vlogo v večkamerni produkciji situacijskih komedij, saj kreira prostor, kjer se odvija zgodba. Naslednji element večkamerne produkcije pa se kaže v posnetkih, ki temeljijo na tipičnih večkamernih posnetkih. Vidimo lahko, da je Naša mala klinika »posneta v sredinskih posnetkih in sredinskih posnetkih od blizu z le občasnimi posnetki od blizu« (Butler 2010, 193). Močno pa jo zaznamujejo tudi posnetki para (glej Sliko 4.27) in dolgi posnetki (glej Sliko 4.28). Podobno kot pri Dveh možeh in pol se tudi v Naši mali kliniki kažejo napake v kadriranju. Ker večkamerna produkcija le redko uporablja ekstremne posnetke od blizu, so posnetki posameznega karakterja bolj ohlapni kot pri enokamerni produkciji, zato včasih posnetki ujamejo morebitne napake, ki se pojavijo z igralčevimi položaji. Takšen primer v Naši mali kliniki je, ko kamera snema dr. Jarca (Bojan Emeršič), v desnem robu pa kamera ujame, kako Velepíčeva (Tanja Ribič) zamahne z roko (glej Sliko 4.29). Z enokamerno produkcijo in natančnostjo kadriranja vsake scene posebej bi režiser lažje odpravil takšno, čeprav malenkostno napako.

Slika 4.27: Tudi slovenska situacijska komedija uporablja posnetke, značilne za večkamerno produkcijo.



Vir: PopTV (2005a).

Slika 4.28: Dolgi posnetki so pomembnejši del snemalne tehnike.



Vir: PopTV (2005c).



Slika 4.29: Problem večkamerne produkcije je, da se ne more premakniti dovolj blizu dogajanja na sceni, zato so posnetki bolj ohlapni in vanje ujamejo morebitne napake.



Vir: PopTV (2005c).

Za razliko od serije Dva moža in pol pa Naša mala klinika ne uporablja zvočnega posnetka smeha. Posledično tudi igralci ne potrebujejo več pavz, namenjenih smehu, kar pomeni, da lahko zgodba teče brez prekinitev. Poudarek tako preide na vizualnost in besedilo. Kot večina večkamernih situacijskih komedij daje tudi Naša mala klinika prednost naraciji pred stilom, zato dialogi med karakterji nosijo ključno težo situacijske komičnosti. Pri naraciji v Naši mali kliniki moramo omeniti specifičnost humorja, ki je značilen za slovenski prostor. Tipično zrcali stereotipne predstave o rasnih, spolnih in razrednih razlikah, ki zaznamujejo slovensko družbo. Stereotipne predstave so posledica zgodovinskih in kulturnih dejavnikov, ki so kreirali naše predstave o tem, kakšni naj bi bili tujci, katere razlike določa biološki spol in kakšno naj bi bilo življenje v posameznem družbenem razredu. Največji poudarek je na rasni in spolni razliki. Veso (Jernej Šugman), vratar v bolnišnici, je bosanskega rodu, medtem ko so ostali zdravniki Slovenci. Že sama delovna delitev nam poda prvi stereotip, da so Slovenci bolj izobraženi in na višjih položajih kot Bosanci. Jontes pa še zaključí, da so Bosanci »brez izjeme – stereotipično predstavljeni kot neizobraženi, umazani in bolj ali manj leni ter oportunistični« (Jontes 2009, 190). Oportunističnost so scenaristi prikazali skozi Vesovo konstantno težnjo po dodatnem zaslužku, ki se kaže predvsem v ustvarjanju novih produktov in prodajanju le-teh naprej (glej Sliko 4.30). Poleg rasističnih stereotipov pa lahko v Naši mali kliniki najdemo tudi seksistične stereotipe. Najbolj poudarjen je v prikazu sestre Franje (Alenka Tetičkovič) kot spolnega objekta in poželenja moških karakterjev. V šesti epizodi druge sezone z naslovom Bomba (prvič predvajana 21. marca 2005) lahko vidimo, kako jo dr. Muc (Jurij Zrnec) poželjivo opazuje med pobiranjem šahovskih figur s tal (glej Sliko 4.31). Serija torej vsebuje enega izmed ključnih elementov, ki so jih kritiki pripisovali večkamernim situacijskim komedijam – to je produciranje stereotipov. Menim pa, da so ravno stereotipi tisti, ki ločujejo domačo produkcijo situacijskih komedij od tujih in ji omogočajo konkurenčnost na domačem trgu. »Humor je predstavljen kot ena izmed bolj zaželenih

lastnosti in je viden kot brezhiben in neškodljiv tudi v primeru etničnih in seksističnih šal« (Jontes 2009, 183). Humor na svojevrsten način negativne plati posmehovanja, norčevanja in sarkazma prikaže kot pozitivne lastnosti (Billig 2005, 11).

Slika 4.30: Veso med pripravljanjem svojega novega produkta, ki ga bo poskušal prodati naprej. Njegova konstantna želja po dodatnem zaslužku naj bi predstavljala oportunističnost Bosancev in spodbuja rasistično stereotipno predstavo.



Vir: PopTV (2005c).

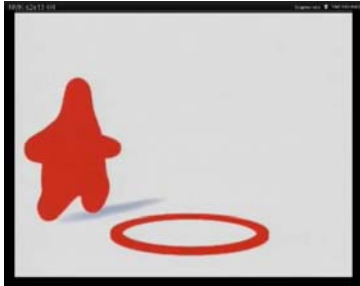
Slika 4.31: Prikaz sestre Franje kot spolnega objekta je značilen za seksistični humor, ki spodbuja spolne stereotipne predstave o vlogi žensk (medicinskih sester) v družbi.



Vir: PopTV (2005b).

Za konec bi se vrnila še na en produkcijski vidik, ki ga lahko najdemo v obeh načinih produkcije, to je preskakovanje med scenami. Klasična oblika montiranja je razvila kolekcijo posebnih prehodov med scenami, kot so pojemanje, bledenje in brisanje predhodne scene, s čimer gledalca opozorimo, da lahko zgodba preide na nov kraj ali čas dogajanja (Butler 2002, 160–161). Za oba načina produkcije pa niso značilni le ti posebni učinki, temveč tudi oznanitev reklam ali daljšega časovnega zamika. V Naši mali kliniki lahko prepoznamo zvočni signal prehoda na novo sceno, saj uporablja del uvodne špice ali pa animacijo logotipa, značilnega za to serijo (glej Sliko 4.32 in Sliko 4.33).

Slika 4.32: Animacija ob spremljavi dela uvodne špice gledalce popelje v reklamni blok in nazaj. S tem ostro loči televizijski del od komercialnega.



Vir: PopTV (2005c).

Slika 4.33: Animacija v produkciji serije Naša mala klinika se poigra z logotipom, ki predstavlja bolnišnico, kjer se zgodba odvija.



Vir: PopTV (2005c).

## 5 SKLEP

Kritiki so situacijsko komedijo označili za enostavno in preprosto. Ker so njene glavne značilnosti lahko razumljive, jasne in večinoma nespremenljive, so ji pripisali nizko kulturno vrednost. Tudi Mills je zapisal, da je bila situacijska komedija pogosto kritizirana zaradi svoje stabilnosti in pomanjkanja originalnosti, kar je pomenilo, da je zasedala nižjo kulturno pozicijo (Mills 2009, 27). Prehod iz večkamerne formata oziroma načina produkcije na enokamerni način je prinesel nekaj sprememb tudi na tem področju. Razširila se je paleta posnetkov, zornih kotov, lokacij snemanja itd., ostaja pa vprašanje, ali je enokamerna produkcija prinesla spremembe tudi na ravni okusa. Giseline Kuipers je komedijo razdelila na nizko oziroma preprosto (ki jo lahko povežemo z večkamerno) in visoko oziroma prefinjeno (ki jo lahko povežemo z enokamerno) komedijo (Kuipers 2006, 365). Glavna razlika med obema se v glavnem kaže v različnosti humorja. Pri nizkokulturni komediji temelji humor predvsem na stereotipih, pretiravanju, mehanskemu smehu in izrecno

zasnovanih smešnih predstavitev, visokokulturni humor pa je bolj avantgarden, satiričen, ironičen in manj bohoten kot pri ostalih stilih (Kuipers 2006, 365).

Kljub vsemu pa moramo v obzir vzeti celotno plat produkcije situacijskih komedij – od načina snemanja in splošnih produkcijskih tehnik do same zgodbe, ki pravzaprav ustvarja situacijsko komedijo. Res je, da so v času zatona prevladovale predvsem večkamerne situacijske komedije, ki so bolj kot enokamerne uporabljale poceni in slabe šale, s katerimi so scenaristi pri gledalcih želeli izzvati smeh, vendar pa je »uporaba smeha v družbi veliko bolj kompleksna in subtilna interakcija kot le preprosta reakcija na komični dražljaj« (Mills 2005, 13). Zaradi tega ne moremo govoriti zgolj o produkcijskih razlikah med enimi in drugimi komedijami, ki bi imele glavno vlogo pri vzponu ali zatonu tega televizijskega žanra. Tudi Slak mi je zaupal, da težko delimo situacijske komedije na visoko in nizko kulturo zgolj na podlagi produkcije (Slak 2012). Tipična primera, ki potrđita njegovo izjavo, sta situacijska komedija *Moje ime je Earl* [*My name is Earl*] in *Veliki pokovci*. Čeprav je bila prva odraz enokamerne produkcije in se je norčevala iz neumnih ljudi, ni igrala ravno na visoko intelektualno publiko (Slak 2012). S tem mislim, da šale niso bile toliko bolj sofisticirane ali subtilne, da jih manj izobraženi gledalci ne bi razumeli. Po drugi strani pa imamo serijo *Veliki pokovci*, ki ima večkamerno produkcijo, vendar pa se zgodba odvija na intelektualno bolj zahtevnem nivoju. Čeprav je ciljno občinstvo zelo splošno opredeljeno, le redki posamezniki razumejo vse šale. Gledanost omenjene serije pa je med višjimi. Glavno vlogo ima kljub vsem produkcijskim razlikam še vedno zgodba.

Tako enokamerni kot tudi večkamerni način produkcije situacijskih komedij imata svoje prednosti in slabosti. Enokamerni način omogoča producentom večjo izbiro posnetkov, lažjo kontrolo nad samim dogajanjem na odru in poudarke na tehničnih dovršenostih, medtem ko večkamerne produkcije omogoča hitrejšo in ekonomsko ugodnejšo produkcijo, ki si jo lahko privoščijo tudi tiste televizijske hiše, ki imajo nižji proračun. To igra pomembno vlogo predvsem v državah z manjšim trgom, kot je tudi Slovenija, da lahko ustvarjajo domače produkte. Čeprav tuje (predvsem ameriške in britanske) situacijske komedije dominirajo na globalni ravni, pa se z domačimi produkcijami ohranja avtentičnost lokalnega humorja. Mnogi kritiki trdijo, da lokalni humor ustvarja družbene stereotipe, Critchley pa poudarja, da je humor »oblika kulturnega znanja insiderja in lahko bi rekli, da resnično deluje kot jezikovni obrambni mehanizem. Njegova razkazovalna neprevedljivost podeljuje domačinom jasen občutek o njihovi kulturni raznolikosti ali celo večvrednosti« (Critchley 2002, 67– 68).

Svojo diplomsko nalogo lahko tako zaključim s spoznanjem, da kljub prednostim ali slabostim, ki jih imata oba načina produkcije situacijskih komedij, bo le-ta kot televizijski žanr še vedno uspešna. Pogoj za njeno uspešnost leži predvsem v naraciji. V analizi sem poudarila, da tudi produkcijski vidiki vplivajo na način pripovedovanja, vendar je glavni nosilec zgodba sama. Zgodba je tista, ki pritegne občinstvo, saj daje pomen celotni situacijski komediji. Čeprav prihaja do nihanj, do padcev in vzponov v gledanosti, bo situacijska komedija ostala eden izmed bolj priljubljenih televizijskih žanrov. Pogoj za to pa je, da televizijske hiše še naprej vzgajajo in spodbujajo dobre scenariste in filtrirajo situacijske komedije na podlagi njihove vsebine. Konec pa se ne bliža niti za slovensko situacijsko komedijo, saj konkurira tuji s svojim domačim in avtentičnim humorjem ter lokalnimi specifikami.

## 6 LITERATURA

- ABC. 2005. *Scrubs: My life in four cameras*. New York, 15. februar.
- --- 2009. *Modern family: Pilot*. New York, 23. september.
- --- 2010. *Modern family: Up all night*. New York, 6. januar.
- Billig, Michael. 2005. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humor*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Butler, Jeremy G. 2002. *Television: Critical Methods and Applications*. Mahwah (N.J.), London: Lawrence Erlbaum Associates.
- --- 2010. *Television style*. New York, London: Routledge.
- CBS. 2003. *Two and a half men: Pilot*. New York, 22. september.
- --- 2004. *Two and a half men: A kosher slaughterhouse out in fontana*. New York, 8. november.
- Coleman, Collin C. *The Sitcoms Have Become Self-Aware: A Discussion of the Current American Sitcom*. Dostopno prek: <http://flowtv.org/wp-content/uploads/2010/09/collincoleman.pdf> (25. avgust 2012).
- Critchley, Simon. 2002. *On Humor*. London, New York: Routledge.
- Jontes, Dejan. 2009. Negotiating (National) Identity Through 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, Ilija Tomanić Trivundža in Maja Turnšek Hančič, 181–191. Ljubljana: Slovensko komunikološko društvo.

- Kuipers, Giselinde. 2006. Television and taste hierarchy: the case of Dutch television comedy. *Media, Culture & Society* 28 (3): 359–378.
- Kozloff, Sarah. 1988. *Invisible storytellers: Voice-over narration in american fiction film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Marshall, Garry in Lori Marshall. 1995. *Wake me up when it's funny: How to break into show business and stay there*. New York: Newmarket Press.
- Millerson, Gerald. 1992. *The Technique of Television Production*. Oxford: Focal press.
- Mills, Brett. 2004. New jokes: Kath and Kim, and recent global sitcom. *Metro* (140): 100–103.
- --- 2005. *Television sitcom*. London: BFI.
- --- 2009. *The sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pop TV. 2005a. *Naša mala klinika: Franci se vrača*. Ljubljana, 7. marec.
- --- 2005b. *Naša mala klinika: Bomba*. Ljubljana, 21. marec.
- --- 2005c. *Naša mala klinika: Sedmica*. Ljubljana, 9. maj.
- Slak, Gorazd. 2012. Intervju z avtorico. Ljubljana, 14. maj.
- Thecrazydudehere. 2010. *Two and a half men – Behind the scenes*, 15. junij. Dostopno prek: <http://www.youtube.com/watch?v=CYso0ttQd58> (25. avgust 2012).