

Univerza v Ljubljani
Fakulteta za družbene vede

Lea Ogrin

Vpliv konvencij resničnostne televizije na žanr situacijske komedije.

Primer: serija Pisarna.

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

Univerza v Ljubljani
Fakulteta za družbene vede

Lea Ogrin

Mentor: Doc. dr. Dejan Jontes

**Vpliv konvencij resničnostne televizije na žanr situacijske komedije.
Primer: serija Pisarna.**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

ZAHVALA:

Zahvalila bi se mami in očetu za vso podporo, ki sta mi jo vedno izkazovala.

Vpliv konvencij resničnostne televizije na žanr situacijske komedije. Primer: Pisarna.

Situacijska komedija oziroma sitcom je eden izmed najbolj standardiziranih televizijskih žanrov, kar pomeni, da skozi svojo zgodovino ni doživel večjih sprememb. Medijski kritiki so mu pogosto očitali uporabo stereotipov, zastarelih reprezentacij in očiten neuspeh pri prikazovanju socialnih in političnih napredkov in sprememb. V zadnjem desetletju pa je situacijska komedija doživela preporod. V devetdesetih letih prejšnjega stoletja se je pojavila resničnostna televizija in s svojim vplivom postopoma začela puščati pečat na mnogih faktualnih in fiktivnih televizijskih žanrih. Tudi na sitcomu, ki je prevzel nekatere značilnosti dokumentarca in docusoapa. Tako lahko pri nekaterih novodobnih situacijskih komedijah opazimo uporabo konvencij značilnih za resničnostno televizijo. Gre za uporabo ročnih kamer, vključitev sekvenc z intervjujem, opustitev umetne osvetljave in posnetega smeha občinstva oziroma laugh tracka. Spremembe so tudi v samem humorju, ki ni več le situacijski in očitno nakazan, ampak izvira predvsem iz nerodnih in mučnih situacij. Ena izmed prvih situacijskih komedij, ki je prevzela nekatere konvencije resničnostne televizije, je serija Pisarna. Čeprav ima scenarij, je predstavljena v improviziranem stilu, tako da je učinek precej drugačen kot v večini sitcomov. Žanrska analiza serije Pisarna je pokazala, katere konvencije so uporabljene v seriji in kako se novodobna situacijska komedija ali comedy verite razlikuje od tradicionalnega žanrskega formata.

Ključne besede: situacijska komedija, resničnostna televizija, comedy verite, Pisarna, žanrske konvencije

The Impact of the Conventions of Reality Television on the Situation Comedy Genre. Case study: The Office.

Situational comedy or sitcom is one of the most standard television genres, which means that throughout its history it has not experienced many significant changes. Media critics often accused its creators of using stereotypes, outdated representations and of apparent failure to show social and political advancements and changes. In the last decade the sitcom experienced a revival. In the nineties reality television appeared and its influence gradually began to leave its mark on many factual and fictional television genres. This is also true for sitcom, which adapted some of the main genre conventions of documentary and docusoap. In some of the modern-day sitcoms, we can observe the use of conventions typical of reality television, such as the use of hand-held cameras, the inclusion of sequences with interviews, omission of artificial lighting and laugh track. Changes are also seen in the very humor, which is not as transparent as in traditional sitcoms, but originates mainly from awkward and embarrassing situations. One of the first sitcoms, which adapted some of the conventions of reality television, is the series The Office. Although the script is presented in improvised style, the effect is quite different than in most sitcoms. Genre analysis of The Office showed which conventions are used in the series and how the new age sitcoms or comedy verite differ from the traditional genre format.

Key words: sitcoms, reality television, comedy verite, The Office, genre conventions

KAZALO:

UVOD	6
1 RESNIČNOSTNA TELEVIZIJA	7
1.1 ZGODOVINA RESNIČNOSTNE TELEVIZIJE	7
1.2 INFOTAINMENT	10
1.3 DOCUSOAP	10
1.4 DOCUSOAP IN DOKUMENTARNI FILM	12
2 KONVENCIJE RESNIČNOSTNE TELEVIZIJE	13
2.1 OBIČAJNI LJUDJE KOT IGRALCI	14
2.2 VOAJERSTVO	15
2.3 PARTICIPACIJA OBČINSTVA	15
2.4 SIMULACIJA RESNIČNEGA ŽIVLJENJA OZIROMA REKONSTRUKCIJA RESNIČNOSTI	16
3 SITUACIJSKA KOMEDIJA OZIROMA SITCOM	17
3.1 TRADICIONALNA SITUACIJSKA KOMEDIJA	18
3.2 NOVI VAL HIBRIDNIH SITUACIJSKIH KOMEDIJ	19
3.3 COMEDY VERITE	21
4 ANALIZA SERIJE PISARNA	22
4.1 HUMOR	24
4.2 VLOGA KAMERE	25
5 ZAKLJUČEK	28
LITERATURA:	30

UVOD

Začetek novega tisočletja je prinesel zanimive spremembe v enem izmed najbolj definiranih televizijskih žanrov. Žanr tradicionalne situacijske komedije, ki svoje značilne forme praktično ni spremenil od svojih začetkov v prvi polovici dvajsetega stoletja, je doživel preporod. Pojavljati so se začele serije, v katerih humor ni bil očitno impliciran in poudarjen s t. i. posnetim smehom¹. To pa ni vse, kar so te novodobne humoristične serije opustile. Nič več ne uporabljajo standardnega tri ali štiri kamernege seta, ampak ročno kamero². Slika je pogosto zamegljena in tresoča, tako kot pri oddajah z oznako infotainment. Scena ni močno osvetljena in ne izraža nerealne pozitivnosti. Namesto tega je prikazana zgolj dnevna svetloba, kar popolnoma spremeni vizualno komponento sitcoma³. Sodobna situacijska komedija uporablja vizualne kode in konvencije resničnostne televizije, natančneje docusoapa.

V tej nalogi sem najprej umestila resničnostno televizijo v historični kontekst. S tem sem pokazala, kdaj in kako so se osnovala konvencije, ki jih opazimo pri sodobni situacijski komediji. Poleg tega sem natančno opredelila dva pojma, povezana z žanrom resničnostne televizije – docusoap in infotainment. V nadaljevanju sem se osredotočila na štiri pogoste konvencije programskih vsebin, ki so označene z oznako resničnostna televizija. Te so: osredotočanje na običajne ljudi, voajerizem, participacija občinstva in simulacija resničnega življenja. Čeprav se za nekatere izmed njih zdi, da niso neposredno povezane z žanrom situacijske komedije, sem uspela povezati specifične vzporednice med obema žanroma. Za razumevanje resničnostnega stila sodobnih situacijskih komedij je potrebno tudi prepoznavanje značilnosti tradicionalne forme sitcoma. Sledi iskanje elementov hibridnosti, ki so značilni za sodobni sitcom. Seveda je žanrske spremembe najlažje opaziti in opredeliti skozi študijo primera. Izbrala sem serijo *Pisarna*. Skozi žanrsko analizo serije sem pokazala,

¹ Posneti smeh (angl. *laugh track*) je smeh, ki ga slišimo v tradicionalnih situacijskih komedijah. Lahko je serija snemana pred živim občinstvom ali pa je smeh posnet in montiran v posnetke.

² Gre za snemanje brez uporabe stativa. Snemalec drži kamero v roki in se zato lahko prosto premika po prostoru.

³ Sitcom je angleška skovanka, ki je nastala iz besed *situational* (situacijska) in *comedy* (komedija) in označuje predvsem televizijske humoristične serije.

katere konvencije resničnostne televizije so uporabljene in kaj to pomeni za žanr situacijske komedije. Izpostavila sem dve značilnosti sodobne situacijske komedije, to sta vloga kamere in drugačen humor v seriji.

1 RESNIČNOSTNA TELEVIZIJA

Z oznako resničnostna televizija je danes označena množica različnih programskih vsebin. Tematsko se med seboj močno razlikujejo, v vseh pa nastopajo posamezniki, ki so pripravljene z občinstvom deliti svojo zasebnost. To pomeni, da jih snemalna ekipa spremlja, medtem ko živijo svoje življenje. Vendar pa ta karakteristika še ni dovolj, da bi na podlagi nje lahko opredelili resničnostno televizijo kot žanr. Tako pojem znotraj akademskih krogov še vedno buri razprave o značilnih konvencijah tega žanra, saj je težko začrtati stroge ločnice, ki bi ta žanr razmejile od mnogih drugih. Resničnostna televizija ni namreč nič drugega kot hibrid, konglomerat popularnih žanrov. Annette Hill pravi, da resničnostna televizija zajema "vse kategorije"; vključuje širok spekter razvedrilnih programov, ki govorijo o resničnih ljudeh. Nahaja se na križišču med informativnim in zabavnim, dokumentarnim in dramo (Hill 2005, 2). Prve programske vsebine z oznako resničnostna televizija so se pojavile že v poznih osemdesetih letih prejšnjega stoletja v Združenih državah Amerike. Sam termin naj bi skoval novinar ameriškega časopisa *Washington Post*, ki je opisal televizijsko poročanje o atentatu na Anwarja Sadata kot *reality television*⁴ (Penzhorn in Pitout 2007).

1.1 ZGODOVINA RESNIČNOSTNE TELEVIZIJE

Žanrska klasifikacija vedno zajema zgodovinski kontekst, zato je treba najprej spoznati razvoj žanra resničnostne televizije.

Mogoče bi lahko rekli, da so se začeli pojavljati zametki resničnostne televizije v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. O bolj oprijemljivih in prepoznavnih žanrskih konvencijah resničnostne televizije pa lahko začnemo govoriti šele v devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Takrat lahko začnemo govoriti o novem žanru.

⁴ *Reality tv* ali *reality television* sta angleški obliki izraza resničnostna televizija.

Med predhodnike resničnostne televizije sodi tudi slovenskemu medijskemu prostoru poznana *Skrita kamera*⁵.

Historične, psihološke in ideološke premise *Skrite kamere* niso le predstavile nove ere televizijskega zabavnega programa, ampak so postavile trend za resničnostno televizijo, kot jo poznamo danes. Osrednja elementa *Skrite kamere*, ki sta neločljivo povezana s sodobnimi resničnostnimi programi, sta prikrito opazovanje in predvajanje splošni javnosti (Penzhorn in Pitout 2007, 62).

Pravi razmah resničnostne televizije je potekal v treh stopnjah. Na prehodu iz osemdesetih let v devetdeseta leta prejšnjega stoletja je potekala prva faza. Takrat je bila 'resničnostna televizija' popularna dejanska televizija, s poudarkom na delu policistov in reševalcev; Annete Hill jo imenuje tudi '*infotainment*'⁶. Naslednja faza je zrasla na uspehu popularnih opazovalnih dokumentarcev, imenovanih *docusoaps*, in *lifestyle* programih, ki prikazujejo preobrazbe notranje in zunanje podobe domov in prostorov. Zanimivo je, da medtem ko je prva faza pripotovala iz Združenih držav Amerike v Evropo in od tam po svetu, je druga faza odpotovala iz Evrope (natančneje iz Velike Britanije) nazaj v ZDA. Ta faza je potekala v srednjih in poznih devetdesetih letih. Nato je nastopila še tretja faza resničnostne televizije – *reality game show*. To obliko so osnovali na podlagi uspeha socialnih poskusov, v katerih so običajne ljudi postavili v zaprta nadzorovana okolja za daljše časovno obdobje. Tako je nastal *Big Brother*⁷. Slednja faza je v začetku tega tisočletja svoje korenine pognala na severu Evrope in se razširila najprej v Veliko Britanijo in nato v Združene države Amerike (Hill 2005, 24). Razširjeno različico lahko spremljamo tudi v sedanosti.

Tudi John Corner, kot Annete Hill, ponudi podobno shemo razvoja resničnostne televizije. V prvi fazi, ki jo označi akcija/incident, spremljamo »kratke scene 'močne' slučajnosti« (Corner 2004, 292). S tem ima v mislih predvsem policijske racije, aretacije in soočanja vseh vrst. Vendar, kot nas opozarja tudi Corner, se moramo zavedati, da so take scene navadno dramatično prenovljene. Tudi uporaba 'resničnih' posnetkov je lahko le forma dramatizacije. Dramatični učinek pri gledalcih prav tako dosežeta organizacija programa v ločene zgodbe in uporaba komentarja. Že v prvi razvojni fazi resničnostne televizije lahko torej opazimo, da ni tako zelo resnična, kot poskuša prepričati občinstvo.

⁵ Skrita kamera je oddaja, v kateri naključne ljudi z ulice postavijo v nerodne situacije in posnamejo njihovo reakcijo brez njihove vednosti.

⁶ Skovanka *infotainment* je nastala iz besed *information* (informacije) in *entertainment* (razvedrilo, zabava).

⁷ Oddaje *Big Brother* so posneli tudi v Sloveniji. Prva sezona je bila predvajanja leta 2007 na Kanalu A.

Sledi faza razvoja t. i. docusoapa. Ta se opira predvsem na tradicijo telenovel zahodnega sveta (ZDA, Evropa, Avstralija). Tu ne gre več za dramatično hiperrealnost, kjer se za vsakim vogalom bije boj s kriminalom in nesrečami, temveč je poudarek na tem, kako živijo čisto običajni ljudje. Corner poda primer: *Hotel* (BBC, 1997) (Corner 2004, 292), podobne primere pa lahko spremljamo še danes. V Avstraliji je na primer zelo popularna serija *Border Control* (Seven Network, 2004). Ta prikazuje delo avstralskih policistov in carinikov, ki pregledujejo tujce na letališču, ki bi radi prišli v Avstralijo. V takih in podobnih primerih se celo združita prva in druga faza. Resničnostna televizija torej ni le hibrid različnih žanrskih konvencij, temveč je hibridna tudi notranjost samega konglomerata, ki je resničnostna televizija. V tej drugi fazi lahko torej opazimo povezavo s telenovelami, Corner pa navaja tudi povezavo s situacijsko komedijo in pogovorno oddajo (Corner 2004, 292).

Tretjo fazo predstavi Corner kot kombinacijo prejšnjih dveh s primesjo game showa (Corner 2004, 292), kot so programski tipi *Big Brother*, *Survivor* in *Ameriški idol*.

Protislovje, ki ga opazimo, ko raziskujemo razvoj resničnostne televizije skozi zgodovino, je, da je z vsako fazo izgubila delček "resničnosti". Od snemanja policistov pri racijah do uporabe konvencij, značilnih za "umetni" žanr telenovel, do ustvarjanja umetnih okolij in umetnih situacij (npr. *Big Brother*). V resničnostnih oddajah niti ne nastopajo več izključno običajni ljudje, »ampak se je fokus preselil tudi na slavne (npr.: *The Osbournes*, *I'm a celebrity, get me out of here ...*)« (Holmes in Jermyn 2004, 5). Res pa je, da je težko govoriti o resničnosti in televiziji, saj vse, kar je posneto s kamero, v istem trenutku zgubi del resničnosti (ni več aktualno). Tudi *live* prenosi oziroma prenosi v živo so opremljeni z grafiko in komentarji, ki našo pozornost preusmerjajo stran od čiste resničnosti, k interpretaciji, ki jo ponujajo novinarji, uredniki in komentatorji.

Resničnostna televizija je križanec različnih zvrsti, ki so med seboj prepletene tako tesno, da so ustvarile nov žanr. Ravno zaradi močne hibridizacije je toliko težje določiti, kakšne so konvencije, ki bi bile značilne in lahko prepoznavne pri sami žanrski analizi resničnostnih programov. Drugi problem je, da se žanr konstantno spreminja; Annete Hill žanr resničnostne televizije zato poimenuje »žanr v tranziciji« (Hill 2005, 41). Kljub temu, da imajo strokovnjaki še vedno težave pri definiranju resničnostne televizije, lahko začrtamo določene smernice, po katerih bomo prepoznali *reality* žanr. Resničnostna televizija se pojavlja v različnih formatih. Na primer *infotainment*, *gamedocs* (npr. *Big Brother*), *docusoaps*,

makeover programi, *talentshows*. Za to nalogo je najpomembneje poznavanje infotainmenta in docusoapa, natančneje opisana v naslednjih poglavjih.

1.2 INFOTAINMENT

Infotainment je zvrst, ki prikazuje delo policistov, gasilcev, reševalcev... Ta zvrst serij je bila najbolj priljubljena v prvi polovici devetdesetih let prejšnjega stoletja. Richard Kilborn je poimenoval serije tega programskega tipa »tip nesreče in nevarnosti« (*Accident and Emrgency*), ker prikazujejo ponavljajoče se zgodbe heroizma in poguma običajnih ljudi, ki delajo v reševalnih službah (Kilborn 2003, 55). Angleški termin nam pove, da gre za spoj informativnega programa in razvedrilnega programa (*entertainment*). Infotainment je pomembno poznati zaradi njegovih vplivov na način snemanja resničnostnih oddaj in pozneje tudi na snemanje sodobnih sitcomov. Ročna kamera, ki zasleduje dogajanje, je namreč eden od elementov, ki jih bomo opazili tudi v novem valu humorističnih serij, kot je obravnavana serija *Pisarna*. Zelo pomemben za razumevanje povezave resničnosti in fiktivne televizije pa je tudi docusoap. Natančnejše razumevanje docusoap formata je pomembno za nadaljnjo razpravo o novem valu situacijskih komedij, ki uporabljajo podobne konvencije kot docusoap.

1.3 DOCUSOAP

Forma se je pojavila v Veliki Britaniji v sredini devetdesetih let prejšnjega stoletja in je dosegla vrhunec popularnosti do konca desetletja. Johnatan Bignell meni, da so bili docusoapi »pravzaprav odziv na ekonomske pritiske znotraj televizijske industrije in zaupanje ustvarjalcev dokumentarcev in njihovega občinstva v avtoriteto in treznost njihove konvencionalne forme« (Bignell 2005, 62).

Docusoap poznamo tudi pod drugimi imeni: *'fly on the wal'* dokumentarec, *'soap-docs'* ali *'reality-soaps'* (Hill 2005, 27).

Kaj pravzaprav je docusoap, je dokaj razvidno že iz njegovega imena in njegovih alternativ. »Docusoap je kombinacija opazovalnega dokumentarnega filma in karakterne drame« (Hill 2005, 27) Tudi Jonathan Bignell poda podobno definicijo: »Docusoap združuje opazovanje in interpretacijo resničnosti ter dokumentarca s kontinuirano in na karakterje osredotočeno naracijo, ki je značilna za soap opere (oziroma limonadnice), strukturirane z nastopom in

naracijo» (Bignell 2005, 62). Mills pa še doda, da se docusoap razlikuje od tradicionalnega dokumentarca v izbiri očitno bolj zabavnih tem in subjektov (Mills 2004, 70). Hibridnost, karakteristika, ki je najbolj značilna za resničnostno televizijo, je torej glavno gonilo docusoapa. Bignell pravi, da se: »hrani z bogato zgodovino in znanjem, ki ga ima občinstvo o televizijskem mešanju realizma in refleksivnosti« (Bignell 2005, 62). Prihod docusoapov je pomenil odmik od strogih žanrskih kategorij in konvencij ter ponudil nove možnosti za ustvarjalce televizijskega programa. Samo dejstvo, da "novi žanr" temelji na predhodnem poznavanju televizijskih form, je očitno ugajalo občinstvu, saj so bile oddaje z oznako docusoap v poznih devetdesetih letih prejšnjega stoletja najbolj gledane oddaje. Čeprav strokovnjakom še ni uspelo uspešno pojasniti, zakaj so hibridni formati tako priljubljeni pri širokem spektru občinstev, pa morda ključ za uspeh leži ravno v tem. V zadnjih petdesetih letih prejšnjega stoletja so televizijski programi zamenjali veliko form (od stila igranja do uporabe barv, glasbe in scenskih efektov). Ker moderni človek preživi del svojega življenja pred televizijskim sprejemnikom, je poznavanje določenih kulturnih filmov, serij in dokumentarnih filmov postalo del splošne razgledanosti. Zato je križanje prej dokaj standardnih žanrskih produktov prineslo nov val svežine v televizijske programe. Morda je ljudem všeč, da prepoznajo konvencije dokumentarnega filma v formi s telenovelsko naracijo. Še bolj zanimiva pa je zapakirana forma resničnostnega sitcoma ali oblika comedy verite, ki jo bomo spoznali v nadaljevanju. Gre za uporabo žanrskih konvencij dokumentarca, docusopa, infotainmenta ter resničnostne televizije v situacijski komediji. Uporaba teh tehnik v formatu, značilnem za sitcom, je že sama po sebi humorna.

Med kritiki hibridni formati po večini ne prejemajo hvale. Craig Hight našteje nekaj izrazov, ki so pogosto uperjeni v te programe: »odvisnost, skupen jim je najnižji možen imenovalec in poneumljanje« (Hight 2004, 247). Vse to nakazuje, da resničnostni teksti nimajo nobenih pozitivnih lastnosti. Implicirajo, da gledalci, ki tega ne opazijo, niso inteligentni in so nezmožni osvoboditi se zapeljive privlačnosti teh programov (Hight 2004, 247). Sama se s takimi kritikami ne strinjam, in še enkrat poudarjam, da je privlačnost hibridnih formatov v sami hibridnosti. Formula za uspeh se torej glasi: konvencije, ki jih ljudje najbolj poznajo pri že ustaljenih zvrsteh, združiš in preoblikuješ v nov format. Apeliraš na že obstoječe televizijsko znanje občinstva in dodaš nekaj novega. Seveda pa je pri privlačnosti resničnostnega formata velik dejavnik dejstvo, da se ljudje lažje poistovetijo z življenjem resničnih ljudi in jih to tudi bolj zanima, kot fiktivno življenje fiktivnih likov.

1.4 DOCUSOAP IN DOKUMENTARNI FILM

Kritiki docusoapu očitajo predvsem »dajanje prednosti zabavi (*entertainment*) pred socialnim komentarjem«, kar pa je tudi glavna razlika med docusoapom in dokumentarcem in razlog za uspeh docusoapa (Bruzzi v Hill 2005, 28). To se kaže predvsem z vrednotno metonimijo, kot jo poimenuje Bignell. »Namesto poskusa reprezentativnega poročanja o skupini, subjektu, poklicu ali okolju docusoap uporabi vrednotno metonimijo, kjer predstavi izbrano osebo, majhno skupino glavnih subjektov ali posamezno delovno okolje kot širši socialni proizvod« (Bignell 2005, 63). To pomeni, da delovni dan ene osebe postane reprezentativen za vse zaposlene v tej panogi, potek delovnega dne je reprezentativen tudi za vse ostale delovne dni, kar ustvarja metonimičen odnos z resničnostjo, katere del so reprezentirani subjekti. Kar docusoapu pravzaprav omogoča, da lahko »implicitno trdi, da reprezentira družbo in jo povezuje v širši socialni kontekst« (Bignell 2005, 63). Vendar se je treba zavedati, da je docusoap še vedno odvisen od programskih kodov in kodov, ki so za interpretacijo na voljo občinstvu, še dodaja Bignell. Ena izmed največjih razlik med dokumentarnim filmom in docusoapom se pojavi pri sami montaži posnetkov. Značilnost docusoapa so prepletene zgodbe, kar omogoči dostop do različnih ljudi in lokacij v eni epizodi (Bignell 2005, 64). Še ena izmed razlik med dokumentarcem in docusoapom je samo prikazovanje problemov. »Docusoapi manifestno nimajo preiskovalne agende, temveč se raje obsedeno ukvarjajo s karakterji, ki so 'večji kot življenje', se živahno pogovarjajo in imajo občasne dramatične izbruhe, ki pa se vedno naglo in prijateljsko razrešijo« (Kilborn 2003, 102). Slednje je zelo podobno pripovedni strukturi televizijske situacijske komedije, za katero so značilni stereotipni, navadno malce čudaški karakterji in komični zaplet, ki se vedno razreši do konca epizode.

Naštejmo še nekaj značilnih žanrskih konvencij docusoapa. »Tematsko se docusoap osredotoča na običajnost in vsakodnevne rutine, redno pa priskrbi tudi pogled v zakulisje poznanih institucij in delovnih mest« (Mast 2009, 232). V njem navadno nastopajo običajni ljudje, ki o sebi govorijo v prvi osebi ednine. Navadno so situirani na zaprti lokaciji (na primer na delovnem mestu). »Lokacije v docusoapih zadovoljijo precej podobno funkcijo, kot v fiktivnih limonadnicah. V obeh primerih zagotovijo začetno točko ali ozadje za serijo prizorov, osredotočenih na karakterje, ki so spretno prepleteni med seboj in tvorijo lahkotno zabavo« (Kilborn 2003, 101). Stalna lokacija pa ima še eno zelo pomembno funkcijo; pri občinstvu vzbuja občutek domačnosti oziroma poznavanja. »Občutek poznavanja je tisto, kar je tako privlačno pri docusoapu« (Kilborn 2003, 101). Ravno tako kot pri gledanju telenovel

je gledalcem všeč, če glavne osebe spoznajo na karakterni ravni do te mere, da vedo, kakšen je človek. Zakaj je to tako pomembna in pri gledalcih priljubljena programska značilnost, Bignell pojasni: »Telenovele in docusoapi so arena za mediirano debato o moralnosti in socialnemu behaviorizmu v sodobnih družbah, v kateri vzorci osebnih identitet in interpersonalnih odnosov izpodrinejo vprašanja o realizmu« (Bignell 2005, 64). Vseeno pa se docusoap ne poslužuje tako močnih melodramatičnih prijemov, kot jih lahko vidimo v limonadnicah. Navadno v limonadnicah nastopajo zelo stereotipni karakterji s potenciranimi reakcijami. Vedno so prisotni nevsakdanji zapleti (npr. oslepitev, umori, prekomerna maščevalnost, ...). Omenimo še eno značilno komponento telenovel: skorajda izključno prikazujejo življenje premožnega višjega sloja prebivalstva. Kar pa ne sovpada z docusoapom.

2 KONVENCIJE RESNIČNOSTNE TELEVIZIJE

Čeprav je docusoap lahko opredeljen kot samostojna zvrst, vseeno sodi pod širši spekter resničnostne televizije. Kaj torej je resničnostna televizija? Ožigosana je bila med drugim tudi z izrazi, kot so: tabloidna televizija, televizija poniževanja in televizija žrtev (Penzhorn in Pitout 2007, 65). Ob prebiranju literature se hitro znajdemo ob zaključku, da pravzaprav še nihče ni postavil trdne, nedvomne definicije. Najbližje mi je tako poskus aktualizacije definicije resničnostne televizije, ki sta ga zapisali Su Holmes in Deborah Jermyn:

Ključni kriterij pri starejših poskusih definiranja resničnostne televizije so poudarjali pomembnost osredotočanja na 'resnično življenje' in 'resnične ljudi' ter tehnološki vidik posredovanja snovi (na primer s kamkorderjem). Pri nedavni razširitvi resničnostne televizije pa je moč opaziti premik stran od poskusa ujetja 'živetega življenja', k televizijskim arenam formiranih okolji, v katerih tekmujeta retorika tradicionalnega dokumentarca in diskurz razkazovanja in '*performansa*' (Holmes in Jermyn 2004, 5).

Ena od sodobnejših definicij oziroma ocena resničnostne televizije pa se glasi: »Resničnostna televizija je brezsraven komercialen žanr. Več, kot ima skupnega z estetskimi pravili in gotovostmi, ima z zlitino popularnega razvedrila s samozavedno trditvijo o diskurzu realnega« (Murray in Ouellette 2009, 3). Ravno zaradi negotovosti pri postavljanju splošnih pravil za prepoznavanje tega žanra je sama žanrska analiza otežena. Problem, ki se pojavlja pri poskusih definiranja resničnostne televizije, je, da se le ta konstantno spreminja, in kot sem pojasnila že v poglavju o zgodovini resničnostne televizije, je ta žanr v stalni tranziciji.

Če se je vse začelo s *Skrito kamero* in spremljanjem dela policistov oziroma t. i. "surveillance" posnetkov, dandanes vsebine, označene s to oznako, prikazujejo vse od iskanja ljubezni ali novih modnih oblikovalcev do spremljanja ljudi z nenavadnimi boleznimi ali mehanikov, ki izdelujejo *chopper* motorje. V tem poglavju bom tako poskušala postaviti nekaj konvencij, ki so značilne za to razgibano zvrst, in ki mi bodo v pomoč pri analizi novodobnih sitcomov, ki uporabljajo nekatere izmed njih.

Paradoks, ki se pojavlja pri poskusih osnovanja definicije in konvencij resničnostne televizije, je, da gledalci nimajo nikakršnih problemov pri prepoznavanju resničnostnega formata programa, kljub temu pa je sama postavitev definicije praktično nemogoča zaradi konstantnih novosti in hibridnosti žanra. Annette Hill na hitro povzame te, v oči bodeče, značilnosti: **neprofesionalni igralci (ali običajni ljudje), nenapisani dialogi, posnetki iz nadzornih kamer, ročne kamere in opazovanje dogodkov, kot se odvijajo neposredno pred kamero** (Hill 2005, 41). Še ena pogosta značilnost resničnostnih programov je komentar ali pa pojasnilo, ki ga sodelujoči podajo o dogodkih v oddaji. To je tudi značilnost docusoapa. Komentar se vedno zgodi v posebni sobi – lahko ji rečemo spovednica, tako da ga ostali sodelujoči ne slišijo. Kilborn to dejanje poimenuje spovedni performans (Kilborn 2003, 61).

Bolj podrobno analizo štirih glavnih konvencij resničnostne televizije podata Heidi Penzhorn in Magriet Pitot (2007, 66): a) **osredotočanje na običajne ljudi**, b) **voajerski element**, c) **vključitev občinstva** in d) **simulacija resničnega življenja**. Kot se za hibridni žanr spodobi, so tudi te konvencije močno prepletene med seboj.

2.1 OBIČAJNI LJUDJE KOT IGRALCI

Čeprav so 'običajni' ljudje na televiziji že dolgo kot gostje pogovornih ali kviznih oddaj, jih resničnostni format predstavi na veliko bolj intimen način kot kdaj koli prej. To je verjetno najbolj značilen element resničnostne televizije. Ljudje, ki nastopajo v resničnostnih oddajah, so poimenovani s svojimi pravimi imeni in se predstavljajo s svojimi resničnimi karakteristikami in osebnostjo. Navadno ravno ta odloča o tem, kdo bo nastopil v oddaji in kdo ne. Producenti teh oddaj iščejo "posebne" običajne ljudi, »ki bodo imeli avro običajnosti resničnega življenja in zmožnost izvrševanja serije nalog z neko mero samozavesti« (Kilborn 2003, 13). Resničnostna televizija namreč ljubi dramo, in ljudje z velikim egom in temperamentom zvišujejo gledanost, saj ustvarjajo, velikokrat sicer nepotrebno, akcijo in dramo. Seveda pa ustvarjalci resničnostnih oddaj ničesar ne prepustijo naključju.

»Resničnostni televizijski programi so strukturirani na tak način, da situacije ustvarjajo konflikte in dramo med sodelujočimi« (Cummings v Penzhorn in Pitout 2007, 66). To pa že »močno diši« po igranem programu, kjer je drama prav tako umetno ustvarjena. Poleg tega v resničnostnih oddajah ne nastopajo več le običajni ljudje, ampak tudi zvezdniki. »Nedavna variacija docusoapa, serija, v kateri nastopajo zvezdniki, preusmeri pozornost na zasebno življenje slavnih in slabe strani zvezdniškega življenja (...)« (Mast 2009, 233).

2.2 VOAJERSTVO

Eden od glavnih razlogov za uspeh oddaj resničnostnega programa je zagotovo dejstvo, da smo ljudje radovedni, da nas zanima, kaj počno sosodje za zaprtimi vrati stanovanj, da radi opazujemo skozi okno, kaj se dogaja na ulici, in da nas zanima vse, kar je očem sicer skrito. Tako je voajerska narava ljudi, voda na mlin ustvarjalcem resničnostnih oddaj. »Resničnostni programi dajo občinstvu legitimen in družbeno sprejemljiv razlog, da se vtikajo v privatne zadeve drugih, nekaj, kar bi bilo drugače nesprejemljivo, če ne nemogoče« (Wong v Penzhorn in Pitout 2007, 69). Clay Calvert poimenuje fenomen voajerizma skozi medije mediiran voajerizem oziroma posredovani voajerizem. Gre za uporabo razkrivajočih podob in informacij o intimnem življenju drugih, ki so pogosto, a ne vedno, razkrite v razvedrilne namene, skozi množične medije in/ali internet (Calvert 2000, 2).

Voajerizem pa deluje tudi kot dejavnik ustvarjanja iluzije resničnosti. Ustvarjalci to storijo tako, da predstavijo kamero kot nedolžnega, objektivnega opazovalca, torej nasprotno od tradicionalnih tehnik manipulacije, ki so povezane s televizijsko produkcijo. Iluzijo resničnosti okrepijo tako podobe, ne pa producent ali voditelj (Calvert 2000, 61).

2.3 PARTICIPACIJA OBČINSTVA

Za samo analizo povezave konvencij resničnostne televizije in situacijske komedije participacija občinstva sicer ni aktualna, vendar je vseeno ena od glavnih značilnosti resničnostnega formata. Kilborn pravi: »Veliko novim resničnostnim formatom je skupen odnos, ki ga vzpostavijo s svojim občinstvom.« (Kilborn 2003, 52) Čeprav pri novodobni situacijski komediji s primesmi konvencij resničnostne televizije občinstvo ne sodeluje na tako aktiven način kot pri game showih, pa je občinstvo vseeno vključeno. Kako, bo obravnavano v nadaljevanju.

Prihod novih tehnologij in interaktivnih medijev je prinesel spremembe v samem dojemanju občinstva. Če je bilo to prej pasivno opazovanje igranih programov, imajo danes gledalci možnost sodelovanja in, kar je še pomembneje, soodločanja pri poteku resničnostnega programa z glasovanji prek spleta ali telefona. To pomeni nekakšno demokratizacijo procesa televizijskega ustvarjanja, po eni strani zaradi možnosti sodelovanja, po drugi strani pa zato, ker v resničnostnih programih nastopajo običajni ljudje, del javnosti, ki prej ni imel svojega reprezentativnega prostora na televiziji. Ne pozabimo na dejstvo, da je ravno to velik del privlačnosti resničnostnih programov. Ker nastopajoči predstavljajo del obče javnosti, se gledalci z njimi lažje identificirajo. O teh subjektih, svojih favoritih, se pogovarjajo s svojimi prijatelji in o tem pišejo na internetnih forumih. »Tako resničnostna televizija pripomore k parasocialni interakciji, kar pomeni, da gledalci ustvarijo odnos z liki na televiziji, kot če bi ti obstajali v resničnem življenju« (Penzhorn in Pitout 2007, 68). To pa je povezljivo s situacijskimi komedijami, ki uporabljajo konvencije resničnostne televizije, saj sama reprezentacija in opazovalna stilska komponenta ustvarjata iluzijo, da so profesionalni igralci, ki nastopajo v sitcomu, pravzaprav resnični, običajni ljudje.

2.4 SIMULACIJA RESNIČNEGA ŽIVLJENJA OZIROMA REKONSTRUKCIJA RESNIČNOSTI

Že samo ime resničnostna televizija namiguje na prikazovanje realnosti, vendar se ob tem najbrž vsakemu pojavi enako vprašanje. Kako resnična je pravzaprav realnost, ki jo prikazuje resničnostna televizija? Brez razpravljanja o tem, kaj je pravzaprav sploh resnično na televiziji, bomo raje pogledali, s kakšnimi prijemi nas ustvarjalci resničnostnih oddaj prepričajo, da je tisto, kar gledamo, realnost. Pred tem še povejmo, da je sama realnost pogosto preveč dolgočasna za televizijski program, in jo je temu primerno treba dramatisirati. Tehnike dramatisacije so si ustvarjalci resničnostnih programov sposodili od filmske in televizijske fikcije. Pomembno je, da se ustvari iluzija prisotnosti in aktualnosti. To zagotovijo s specifičnimi stilističnimi in strukturnimi prijemi: **tresočje, zamegljene podobe; slab zvok in konstantni poskusi nastavljanja objektivna kamere** (Kilborn 2003, 66). Taki strukturni prijemi so največkrat opaženi v dokumentarnem žanru. Mnogi medijski kritiki so pravzaprav raziskovali razvoj resničnostne televizije skozi tradicijo dokumentarnih filmov. Vendar dokumentarni filmi, poleg stilističnih podobnosti, nimajo veliko skupnega z resničnostno televizijo. Dokumentarni filmi namreč dajejo poudarek socialni odgovornosti, poskusu predstavitve življenjskih zgodb ljudi ter pospešitvi demokratizacije družbe.

Resničnostna televizija pa se usmerja predvsem v razvedrilo. Vseeno pa je tudi znotraj dokumentarnih filmov kar precej prirejanja resničnosti, npr.: rekonstrukcija preteklih dogodkov, uporaba osebne refleksije udeležencev ali drugih ljudi. Slednja se uporablja tudi pri oddajah resničnostnega formata skozi prej omenjeni komentar oziroma spovedni performans. Ta ima pomembno vlogo, saj daje občinstvu vedeti, da je vse, kar se je zgodilo, resnično, kar je pri udeležencih resničnostnega šova vzbudilo čustveni odziv.

Kot sem omenila že na prvih straneh, je resničnostna televizija hibrid. Zanimivo je, da se je hibridnost resničnostne televizije prenesla tudi na druge žanre. Za namene te naloge omenimo sitcom in mockumentary. Jelle Mast pravi, da je popularna fakturna televizija (tako poimenuje resničnostno televizijo) na razcepu med popularno kulturo in dokumentarno prakso (Mast 2009, 232). Parodija na dokumentarni žanr pa je t. i. *mokumentarec* (angl. *to mock* pomeni norčevati se). Mokumentarec najlažje opišemo kot zmes dokumentarne forme in fiktivne vsebine, ki najpogosteje uporablja konvencije docusoap formata. »Tekstualno je ideja mock-dokumentarca, pravzaprav ta, da gre za fikcijo, ki zgleda in zveni kot dokumentarec (...)*»* (Mast 2009, 234). Uporabo dokumentarnih stilističnih prijemov opazimo tudi pri novem valu situacijskih komedij. Mokumentarec namreč uporablja konvencije informativnega oz. nefikcijskega žanra (glas komentatorja, segmenti z intervjujem in ročne kamere). S temi prijemi potrjuje, da dogodki in ljudje zares obstajajo tako, kot so portretirani. Obenem pa izraža tekstualnost (znane igrance, pretirane karakterje in surrealne dogodke) (Mast 2009, 234). Pravzaprav je mokumentarec le še eden iz vrste hibridnih žanrov, ker pa je narava mokumentarca komična, ima skupne točke tudi s situacijsko komedijo.

3 SITUACIJSKA KOMEDIJA OZIROMA SITCOM

Situacijska komedija oziroma sitcom je ena izmed najbolj standardiziranih televizijskih zvrsti, kar pomeni, da skozi svojo zgodovino ni doživela večjih sprememb. Zgodovinsko gledano je imel žanr situacijske komedije vedno »lahko prepoznaven format, ki se je od izvorne točke le malo spremenil« (Williamson 2008, 8). Žanr se je razvil v Veliki Britaniji iz radijske komedije, v ZDA pa iz radijskih limonadnic (Bowes 1990, 130). Svojo doslednost pa sitcom ni obdržal le v sami formi, ampak se tudi vsebinsko ni kaj veliko spreminjal. Medijski kritiki so mu pogosto očitali uporabo stereotipov, zastarelih reprezentacij in očiten neuspeh pri prikazovanju socialnih in političnih napredkov in sprememb (Mills 2004, 63). Vendar pa

lahko, po skorajšnjem zatonu sitcoma v poznih devetdesetih letih, danes spremljamo novi val situacijskih komedij, ki so zasukale same temelje tega "nespremenljivega" žanra. Najprej pa spoznajmo te temelje.

3.1 TRADICIONALNA SITUACIJSKA KOMEDIJA

Če se spomnimo popularnih sitcomov devetdesetih let, kot so *Prijatelji*, *Will in Grace* ter *Seinfeld*, lahko hitro povežemo skupne točke. Vse serije trajajo okoli 20 minut, prikazujejo skupino prijateljev (ki imajo običajno zelo stereotipne karakterje), večina zgodbe pa se dogaja v stanovanju, natančneje v kuhinji/dnevni sobi. »Eden izmed najbolj pogostih prostorsko definiranih elementov v ameriškem sitcomu (...) je kavč, navadno situiran na sredini sobe in objektivna kamera« (Savorelli 2011, 23). To po eni strani daje občutek domačnosti, po drugi strani pa je to odličen način za snemanje, saj lahko na kavču sedi več ljudi naenkrat in med njimi ni opaziti kakšne posebne hierarhije. Druga izmed pogostih scen, prikazanih v sitcomih, je družinsko okolje ali pisarna oziroma delovno okolje. Zanimivost sitcomov je, da če se dogaja na delovnem mestu, zaposleni cele dneve preživijo v pisarni. Če se dogaja v stanovanju, zgleda, kot da nihče ne hodi v službo. Vse to deluje zelo neresnično, celo umetno. Razlog za to je predvsem v načinu snemanja tradicionalnih sitcomov. Snemani so namreč s tremi ali štirimi kamerami, ki so navadno precej statične in zato ne omogočajo prostega premikanja po sceni. »Tro-kamerna postavitve ustvarja intimen snemalni stil, ki ga sestavljajo približani posnetki obraza in reakcijski posnetki. Prisotnost občinstva pa je pripeljala do vključitve posnetega smeha (*laugh track*), ki deluje kot indikator komičnih dogodkov« (Williamson 2008a, 10). Še ena posebnost sitcoma je high-lighting (Williamson 2008b, 109). To pomeni, da je scena močno osvetljena, kar daje občutek pozitivnosti, kar sovpada z atmosfero, ki jo ustvarja humoristična serija. Seveda je tu še vprašanje denarja. Najceneje je namreč vse posneti na eni oziroma nekaj lokacijah. Posledica standardiziranega načina snemanja in standardizirane scene v sitcomih je torej, da: »Na koncu sam prostor dominira sceno in akcijo. Prostor in zaznamujoče lastnosti likov delujejo kot mreža, znotraj katere žanr sitcoma razvije svoje (skoraj) brezkončne možnosti« (Savorelli 2011, 28).

Prostor v sitcomu pa ima še eno posebno lastnost. Četrto steno stanovanja oz. pisarne, ki je ne vidimo na televizijskih ekranih, predstavlja občinstvo, ki sedi v studiu. Sitcom ima namreč korenine tudi v glasbenem teatru (Mills 2004, 65). Občinstvo, ki spremlja snemanje serije v studiu, se seveda smeje ob komičnih trenutkih in iz tu izvira t. i. posneti smeh (angl. *laugh*

track), ki ga slišimo, ko gledamo situacijske komedije. Ta signalizira občinstvu, kakšen naj bi bil njihov odziv na videno situacijo. To je še eden izmed dokazov, kako zelo nespremenjen in *netelevizijski* žanr je situacijska komedija. Na tem mestu se lepo vidi povezavo med sitcomom in resničnostnim programom. Oba namreč potrebujeta občinstvo, ki jima da smisel. »Laugh track poudari komične momente, zapolnjuje metakomično funkcijo pozitivnega sankcioniranja njihove učinkovitosti in obenem pragmatično funkcijo "poučevanja" televizijskega občinstva o prepoznavanju komičnega stila serije« (Savorelli 2011, 22). Bret Mills pa pravi: »(Laugh track) podčrta umetno, teatralno naracijo žanra, dejstvo je, da sitcom potrebuje občinstvo, da upraviči oziroma sploh ima svoj obstoj« (Mills v Savorelli 2011, 22). Kot je bilo napisano že zgoraj, tudi resničnostne oddaje potrebujejo občinstvo, da sodeluje z njimi. Oba žanra sta tako po svoje interaktivna.

Omenila sem že, da je sitcom eden izmed najbolj standardiziranih televizijskih žanrov. To se pokaže tudi pri naraciji zgodbe. Ta je bolj krožna, kot linearna. »Krožna oblika narativnega zaključka dovoljuje le malo prostora za razvoj in nadaljevanje zgodbe, kar situacijsko komedijo radikalno ločuje od limonadnice in nekatere spodbuja k označevanju tega žanra s konservativno oznako« (Bowes 1990, 129). Narativna krožna struktura epizod situacijskih komedij je celo tako standardizirana, da jo lahko podamo v enačbi:

Epizoda = Poznani Status Quo → Ritualna napaka → Ritualno naučena lekcija → Poznani Status Quo
(Marc v Williamson 2008, 10)

Tako se na koncu vsake epizode vrnemo na začetek, spomin se zbriše in v naslednji epizodi se začne nov zaplet, ki navadno nima povezave z zapletom iz prejšnjega dela serije. Seveda pa obstajajo intertekstualne reference znotraj dotične serije.

3.2 NOVI VAL HIBRIDNIH SITUACIJSKIH KOMEDIJ

Vsak žanr po nekem daljšem obdobju pride do točke samorefleksije. Na tej točki se mora spremeniti in prilagoditi sodobnim zahtevam občinstva ali pa preprosto zamreti. V poznih devetdesetih letih prejšnjega stoletja se je zdelo, da se bo to zgodilo z žanrom situacijske komedije, nato pa so televizijski ustvarjalci začeli razmišljati izven strogih okvirjev tradicionalne forme sitcoma. Z novim tisočletjem je tudi tako zelo standardizirani žanr sitcoma dobil novo podobo.

V tem poglavju bomo preučili, kako se (nekatero) sodobne situacijske komedije razlikujejo od tradicionalnih standardiziranih okvirjev sitcoma. Novi val situacijskih komedij se je začel v Veliki Britaniji s serijami, kot je *Pisarna* (BBC2 2001–2003), v Združenih državah Amerike pa na primer z *Nikar tako živahno* (HBO 2000-). Mutacija sitcoma je v bistvu logičen korak v njegovem razvoju. Resničnostna televizija in njena hibridna narava sta namreč vplivali na več segmentov televizijske produkcije, tudi na tradicionalni sitcom. Prevezel je nekatere značilnosti dokumentarca in docusoapa. To ni presenetljivo, saj, kot pravi John Corner, se je želja po 'čustvenem znanju' o dogodkih (o tem, kako je biti v zakulisju dogodka, t. i. insajderska izkušnja) pojavila pri mnogih faktualnih žanrih in spodbuja nove variacije subjektivnosti tako pri vizualnem stilu kot pri govoru (Corner 2004, 291).

Spremenilo pa se je tudi zaznavanje humorja. Sitcomi so humoristične serije, torej je bila komična plat vedno močno poudarjena – s pomočjo že omenjenega laugh tracka, pa tudi z metakomunikacijskimi indikatorji oziroma paralingvističnimi markerji. »(Ti) so potrebni delno zato, ker je humor bolj učinkovit, kadar je namen biti smešen nedvoumen,« (Mills 2004, 67) pa tudi zato, da se jasno loči od resnih žanrov. Občinstvo tako pričakuje nekaj umetnega, nepovezanega z 'resničnostnim'. Mills pravi, da je zaradi teh lastnosti sitcom popolnoma transparenten žanr.

Novi val situacijskih komedij pa krši ravno ta osnovna pravila. Nič več ni slišati smeha občinstva v ozadju, nič več ni vsaka situacija poudarjeno jasno smešna, vedno bolj pa je moč zaznati metatekstualnost kot »enega izmed glavnih diskurzivnih elementov« (Savorelli 2011, 15). Savorelli pojasni, da se to kaže predvsem skozi navedke in citate, ki se nanašajo na druge televizijske tekste, ki lahko postanejo nujne reference za konstrukcijo identitete serije. Taki primeri intertekstualnosti sicer niso nič novega, vendar stopnja, ki jo dosežejo tu, meji že na metatekstualnost. To je jasno razvidno v seriji *Nikar tako živahno*, kjer je poznavanje humoristične serije *Seinfeld* in njenega pisca Larryja Davida nujno za razumevanje nekaterih komičnih situacij. Metatekstualnost, kot element naracije, pa je razvidna tudi skozi reference igralcev na prisotnost kamere (Savorelli 2011, 83). Primere bom obravnavala v sami analizi serije.

Najpomembnejša metatekstualna referenca teh novih situacijskih komedij je oponašanje dokumentarnega žanra in forme resničnostnih programov (Savorelli 2011, 16). Tudi Williamsonova navaja podobno: »(...) te serije opustijo tradicionalne karakteristike sitcoma in si prilastijo videz docusoapa« (Williamson 2008b, 110). A tu niso prikazani običajni ljudje,

temveč jih nadomestijo profesionalni televizijski igralci ali drugi zvezdniki. Značilno za hibridne situacijske komedije je torej opuščanje močne osvetljave in zanašanje le na dano svetlobo, zapustitev fiksiranega studia ter seta več kamer in prikaz opazovalnega stila z uporabo ročnih kamer, dolgih nepretrganih posnetkov in občasne zameglitve objektiva. Uporaba ročnih kamer pa omogoča snemanje praktično kjer koli, kar pomeni, da se serije snemajo tudi zunaj studia, na resničnih lokacijah, kar pri občinstvu ustvarja iluzijo resničnosti. Občutek resničnosti priskrbijo tudi pogledi igralcev direktno v kamero, kot da se zavedajo, da jih snemajo. To potrdijo tudi z občasnim komentarjem ali pomenljivim pogledom.

Še ena lastnost, ki si jo novodobna opazovalna situacijska komedija deli z resničnostno televizijo, je, da je produkcija teh oddaj ekonomsko ugodna. Potrebuje le eno kamero in dnevno svetlobo. Tudi eskapizem je lastnost, ki je skupna resničnostni televiziji in sitcomu. Tako sitcom kot resničnostna televizija ustvarjata občutek kolektivne izkušnje, oba imata zasvajajočo vsebino. Prvi te zasvoji s komičnimi situacijami, ob katerih se nasmejiš in pozabiš na probleme, druga pa te zasvoji s pričakovanjem izida, z možnostjo participacije in občutkom pripadanja ob tem.

Ker se ta novi val situacijskih komedij vizualno tako razlikuje od tradicionalnega sitcoma, ga je Bret Mills poimenoval '*comedy verite*' (Mills 2004, 75). Skovanka izhaja iz filmskega izraza *cinema verite*. Gre za način snemanja, kjer je proces snemanja in ustvarjanja filma prepleten z dogodki, ki se snemajo. Udeleženci pa ne le da gledajo v kamero, temveč tudi naslavlajo filmske ustvarjalce (Corner 1996, 43–44). Iz oznake *cinema verite* je tako Bret Mills skoval nov izraz za poimenovanje sitcomov, ki se hibridizirajo z dokumentarnim filmom in docusoapom. To je **comedy verite**.

3.3 COMEDY VERITE

Comedy verite uporablja vizualne karakteristike verite načina in jih prilagaja konvencijam sitcoma s komičnim namenom (Mills 2004, 75). Ta izraz prevzame tudi Eathan Thompson v članku z naslovom *Comedy verite? The observational documentary meets televisual sitcom*, kjer opiše comedy verite kot distinktno alternativo standardni več-kamerni produkciji: »Comedy verite je zmožen poživitev sitcom formata zato, ker se prilagaja omejitvam ekonomije televizije, način reprezentacije v opazovlanem stilu pa ustreza okusom sodobnega občinstva« (Thompson 2007, 63). Tako sitcom postaja hibridni žanr in s tem podoben resničnostni televiziji. Ljudje so se ob poplavi raznih resničnostnih šovov, ki so prevzeli velik

del televizijskih programskih shem, že tako navadili na opazovalni stil reprezentacije, da ga tudi v sticomu praktično ne opazijo oziroma jih ne moti.

Čeprav so nekateri medijski kritiki prevzeli izraz *comedy verite*, pa so nekateri novi val situacijskih komedij poimenovali tudi drugače. Antonio Savorelli jo preprosto poimenuje 'nova komedija' (*new comedy*) (Savorelli 2011). Tu meri tudi na serije, ki mešajo na primer telenovelo in sitcom (primer: *Grda Račka* (NBC, 2004)). John Caldwell pa novi format naslavlja s frazo '*docu-real fikcija*'. Ta izraz se nanaša na epizode in razvedrilni program, ki zavedno prikazujejo dokumentarne metode kot del naracije, ter dokumentarni videz kot del njihove *mise-en-scene* (Caldwell 2002, 259). Vendar pa se ta izraz ne nanaša izključno na sitcom, zato bom v nadaljevanju uporabljala izraz *comedy verite*.

Novodobne *comedy verite* situacijske komedije tako sledijo inovacijam kombinacij 'resničnega' in samooklicanim in transparentnim performativom 'umetnega' (Corner 2004, 292). Največkrat so uporabljeni elementi *infotainmenta* oziroma akcija/incident formata in variacija *docusoapa*, v kombinaciji z drugimi žanri. V nadaljevanju bom analizirala serijo, posneto v *comedy verite* načinu, to je serija *Pisarna*. Iz analize bo razvidno, kako pravzaprav deluje *comedy verite* forma.

4 ANALIZA SERIJE PISARNA

Serija *Pisarna* je nastala pod peresom Rickyja Gervaisa in Stephana Merchanta in je bila prvič predvajana leta 2001 na Britanski televizijski mreži BBC 2. Leta 2005 je ameriška televizijska mreža NBC začela predvajati 'remake' serije. Pilotski scenarij je bil skoraj popolna kopija britanskega pilota, nato pa so serijo začeli prirejati za ameriški trg. Analizirala bom ameriško verzijo, ker jo bolje poznam, saj so britansko verzijo leta 2003 prenehali snemati po le dveh sezonah, kljub visoki gledanosti in prejetju kar dveh Bafta nagrad⁸ (v letih 2002 in 2003).

Kot večina sitcomov ima tudi *Pisarna* dokaj stalno zasedbo, in sicer nastopa v seriji skupina sodelavcev, ki delajo v pisarni podjetja Dunder Mifflin, ki se ukvarja s prodajo papirja. »V

⁸ Bafta nagrade so nagrade, podeljene s strani Britanske akademije za film in televizijo. So ene izmed najbolj prestižnih nagrad za film in televizijo v Veliki Britaniji.

sodobnem televizijskem žargonu je (*Pisarna*) primer mokumentarca, neologizem, ki izraža koncepte imitacije in norčevanja« (Savorelli 2011, 65). Vendar tu ne gre za norčevanje iz dokumentarnega žanra, temveč prej za zasmehovanje likov/karakterjev, saj so predstavljeni v okvirih realizma. Narativna struktura namreč oponaša docusoap. »Zdi se, da ročna kamera potuje po pisarni, lovi dogodke, ki se odvijajo pred njo, s sunkovitimi posnetki in sliko, ki je pogosto zamegljena. Tako kot docusoap vključuje intervjuje s sodelujočimi, v katerih govorijo o dogodkih v pisarni, ki so jih gledalci ravnokar videli« (Mills 2004, 70). Uporablja torej estetiko in konvencije docusoapa, vendar v komične namene, še dodaja Mills.

Ker sama zgodba in karakterji v tem primeru niso kritičnega pomena za razumevanje comedy verite forme, se bom tu zadržala le na kratko. Zgodba serije *Pisarna* se dogaja v majhnem mestecu Scranton v Pensilvaniji, v Združenih državah Amerike. Dunder Mifflin je izmišljeno podjetje, ki se ukvarja s prodajo pisarniškega papirja. Vodja regijskega oddelka v Scrantonu je Michael Scott, ki ima iz nekega neznanega razloga občutek, da je najboljši šef na svetu, ker ves čas stresa šale (ki pa niso nikomur od njegovih zaposlenih niti najmanj zabavne, razen Dwightu). Nato so tu še njegovi zaposleni: precej čudaški Dwight Schrut, ki se ima za Michaelovo desno roko, Jim Halpert, navdušenec nad praktičnimi potegavščinami, tajnica Pam Beesly in ostali zaposleni v pisarni: Ryan Howard, Stanley Hudson, Kevin Malone, Angela Martin, Phyllis Vance, Meredith Palmer, Kelly Kapoor, Oscar Martinez in Creed Braton. Eden od dejavnikov, ki pripomorejo k realističnemu dožemanju serije, je tudi dejstvo, da nekateri izmed igralcev ohranijo svoje pravo ime tudi v seriji. To so Phyliss Smith, Angela Kinsey, Oscar Nuñez in Creed Braton, katerega polno ime je tudi ime njegovega lika v seriji. Ohranitev pravih imen igralcev pa namiguje na eno izmed konvencij resničnostne televizije, to je, da v tem programu nastopajo običajni ljudje. Ohranitev pravih imen torej podkrepi iluzijo resničnosti.

Posebnost serije *Pisarna* je vključitev intervjujev z liki v seriji. Antonio Savorelli to poimenuje prizor z intervjujem. »Stil prizora z intervjujem je ponavljajoča lastnost dokumentarcev, vendar modalnosti, v katerih so (sekvence z intervjujem) uporabljene v *Pisarni*, so veliko bolj podobne načinu, ki ga uporabljajo v resničnostnih šovih: posamezniki, ki so intervjuvani, so izolirani od ostale skupine, zato da se lahko svobodno izražajo« (Savorelli 2011, 67). To je učinkovit način, da občinstvo spozna karakterje likov v seriji, se jih navadi in jih vzljubi.

Ena od prvih vizualnih razlik, ki jih opazimo, ko prvič pogledamo epizodo serije *Pisarna*, je svetloba. Comedy verite forma se namreč izogiba uporabi umetne svetlobe in močne osvetljave. To pa je ena izmed vizualnih razlik med tradicionalnimi situacijskimi komedijami in sitcomi v comedy verite načinu. Tradicionalni sitcomi so navadno močno osvetljeni, da izražajo pozitivnost, veselje in energijo. Serija *Pisarna* pa za razliko od klasičnih sitcomov ne uporablja nikakršne dodatne osvetljave. Svetloba je dnevna, umetna osvetljava pa prihaja le od prižganih luči v pisarni. Tudi to je eden od dejavnikov, ki spodbijajo umetelnost sitcoma in pripomorejo k realizmu, ki je izražen skozi formo serije.

4.1 HUMOR

Ena izmed poglobitvenih razlik med tradicionalnim sitcomom in comedy veritejem je tudi v humorju. Humor v seriji *Pisarna* ni očiten, ampak izvira predvsem iz nerodnih in mučnih situacij. Čeprav ima serija scenarij, je predstavljena v improviziranem stilu, tako da je učinek precej drugačen kot v večini sitcomov. Konstruiran je bolj skozi dokumentarne konvencije kot pa skozi konvencije, značilne za situacijsko komedijo (Mills 2004, 69–71). Humorne situacije niso jasno izražene s pomočjo laugh-tracka, pomenljivih premorov ter neživljenjskih komičnih grimas na obrazih igralcev. Temelji predvsem na predispoziciji, da gledamo realnost – pisarno in njene zaposlene ter realne reakcije zaposlenih na neprijetne situacije. Precej hitreje se identificiramo z liki, saj vsak ob gledanju pomisli: »Joj, če bi jaz imel/a takega šefa!« Komičnost izhaja predvsem iz nerodnih situaciji in neprimernih izjav šefa Michaela Scotta. Vseeno pa serija *Pisarna* ohranja značilne konvencije sitcoma, kot so: stalna zasedba igralcev s konfliktnimi karakterji, vedno enaka scena in nujni narativni problem v vsaki epizodi (Mills 2004, 69). Tudi dolžina epizod je tipična za ta žanr. Epizode trajajo okoli 21 minut.

Še ena komična komponenta izhaja iz prizorov z intervjujem. Docusoapi in resničnostni šovi to sredstvo uporabljajo za predstavitev osebnega pogleda sodelujočih na situacije, ki se dogajajo. Tudi v seriji *Pisarna* ima ta sekvenca podobno vlogo, vendar nosi poleg tega še komično komponento. S tem dejanjem lahko pokažejo, kako zelo čudaški so pravzaprav karakterji v seriji in kako se njihovi pogledi na iste situacije razlikujejo. Primer tega lahko opazimo že v prvih minutah pilotne epizode. Michael Scott se takoj izkaže za dokaj nesposobnega šefa. Jimu želi pokazati, kako se pokliče in pogovarja s stranko. Vidimo le konec pogovora:

Michael: Hvala lepa, gospod, ste kavalir in učenjak!

Nekaj nerodnih zvokov in povešen pogled ...

Michael: Oh, oprostite, oprostite. To je bila moja napaka.

Odloži slušalko.

Michael: To je bila ženska, zelo globok glas je imela. Najbrž je kadilka.

Se odkašlja.

Michael: No, in tako se to dela.

Nato užali še tajnico Pam, ko jo predstavi snemalcu oziroma kameri, in reče:

Michael: Če mislite, da dobro zgleda zdaj, bi jo morali videti nekaj let nazaj! (Argggg)

V sekvenci z intervjujem pa se pohvali, da vsi mislijo, da je najboljši šef na svetu, saj je zelo smešen. Pokaže tudi skodelico za kavo, na kateri piše Najboljši šef na svetu, in že v naslednjem stavku prizna, da jo je kupil sam.

Komičnost je že v tem, da v bistvu nihče od zaposlenih ni subjekt, o katerem bi bilo vredno posneti dokumentarec ali docusoap. Gre namreč za zdolgočasene zaposlene v podjetju, ki se ukvarja s prodajo pisarniškega papirja – torej dolgočasna služba.

4.2 VLOGA KAMERE

Kamera ima v seriji *Pisarna* dve vlogi. Po eni strani je nevidni opazovalec in ima vlogo muhe na steni, po drugi strani pa služi kot komično izrazno sredstvo. V nadaljevanju bodo obravnavani primeri, ki prikazujejo, kje in kako se to izraža v seriji.

»Serija uporablja klasične kamerne posnetke in daje prednost srednjim posnetkom (*mid shots*) in posnetkom od blizu (*close-ups*) ter posnetkom (*full shots*), ki zajemajo celotno pisarno ali manjše sobe« (Savorelli 2011, 67).

Že v pilotski epizodi takoj opazimo, da ne gre za tipični 3-kamerni set, kot smo ga vajeni pri tradicionalnem sitcomu. Prva scena je namreč posneta zunaj pisarne vodje prodajnega oddelka Dunder Mifflin, Michaela Scotta, dogajanje pa se odvija v njegovi pisarni. Kamera snema dogajanje v pisarni prek žaluzij in slika se konstanto premika. Tresoča slika se

ponavlja skozi celotno serijo. Kot je omenjeno že v poglavju o konvencijah resničnostne televizije, je to eden izmed prijemov za simulacijo resničnega življenja. Ročna kamera in tresoči posnetki namreč ustvarjajo iluzijo aktualnosti. Nato se preselimo v pisarno, kjer se Michael pogovarja z Jimom. Tudi tu takoj opazimo razlike v estetskih konvencijah – najprej vidimo close-up Michaelovega obraza, nato kamera res "amatersko" oddalji sliko od njega, tako da vidimo tudi del Jimovega hrbta in glave. Dejstvo, da posnetki izpadejo amatersko, prav tako pripomore k iluziji realnosti, saj se zdi, da to ni snemala profesionalna snemalna ekipa, ki ustvarja filme in televizijske oddaje, temveč da gre za t. i. domači (home made) posnetek. Dejstvo, da se taki posnetki načeloma ne bi znašli na televiziji, ustvarja občutek, da so ljudje in situacije, ki so posnete, del obče javnosti. Med njunim pogovorom (med Michaelom in Jimom) so zmontirani posnetki pisarne: vidimo fotokopirni stroj, zaposlene, slišimo pisarniške zvoke (kopirni stroj, zvoki tipkanja po tipkovnici, ...). Tudi to podpira ustvarjanje iluzije realnosti. Zdi se, da spremljamo delovni dan 'resničnih' zaposlenih v tej pisarni. Sledi Michaelova predstavitev pisarne in zaposlenih, kjer direktno naslavlja kamero, kot da gre za predstavitveni dokumentarec. Kljub temu pa lahko že na prvi pogled ugotovimo, da ne uporabljajo klasičnih dokumentarnih konvencij, saj je jasno, da se Michael na to predstavitev ni posebno pripravil, poleg tega neprestano stresa neprimerne šale, za trenutek pa kar pozabi, da ga snema kamera, in se posveti tajnici Pam. Ponovno se zazdi, da je to domači posnetek.

Omenila sem že komično vlogo kamere, ki služi kot oseba, kateri Michael med drugim pripoveduje tudi šale, ki niso smešne nikomur od zaposlenih. Vendar ne gre le za kamero kot predmet. V segmentih, ki jih Antonio Savorelli poimenuje 'intervju sekvenca' (Savorelli 2011, 67), je jasno, da se Michael pogovarja z osebo za kamero, s pogledi v kamero pa naslavlja tudi gledalce. Tu lahko torej rečemo, da ima kamera skoraj eno od vlog v seriji.

Posebno vlogo pa ima tudi občinstvo, saj se zdi, da z osebnim izpovedovanjem neposredno v objektiv kamere liki nagovarjajo gledalce. Še en tak element so pomenljivi pogledi v kamero. To lahko opazimo v tretji minuti pilotne epizode, ko si Dwight za pisalno mizo, ki jo deli z Jimom, prepeva pesmico, kar gre Jimu na živce. To pokaže tako, da se za nekaj sekund s čemernim pogledom zazre direktno v kamero. Tako imamo občutek, da s pogledom naslavlja nas, gledalce pred televizijskimi ekrani. To pa lahko povežemo s konvencijo resničnostne televizije – participacija občinstva. Čeprav gledalci ne morejo sodelovati pri ustvarjanju serije, vseeno dobijo občutek, da so vključeni (prek omenjenih pogledov in nagovarjanja). Thompson pravi, da gre za poživitev sitcoma od opešanega področja uprizorjenega sitcoma, s

tremi kamerami in studijskim občinstvom. Novo izkustvo ob gledanju comedy verite situacijske komedije pa je izkustvo opazovanja ali izkustvo priče (Thompson 2007, 67). To jasno nakazuje navezo z resničnostno televizijo, ki se prav tako znaša na človeški voajerski nagon.

Čeprav se igralci večino časa zavedajo prisotnosti kamere, pa temu včasih ni tako. Da je snemanje prikrito, nam ustvarjalci serije sporočajo skozi predmete, ki so nastavljeni kameri v napoto, tako da se kamera skriva za omaro ali sobno rastlino ali pa da snemajo dogajanje v drugi pisarni skozi žaluzije. Eden od takih primerov se lepo pokaže na primer v osmi minuti pilotne epizode, ko je Michael na sestanku s svojo šefico Jan. Ta mu sporoči, da se lahko zgodi, da bodo morali koga od zaposlenih v njegovi podružnici odpustiti. Čeprav naj zaposleni ne bi izvedeli za to, nam kamera pokaže šepetanje po pisarni. Razvidno je, da se že vsi pogovarjajo o odpuščanju, vendar se ne zavedajo, da jih kamera snema. Ker pa je komičnost situacije ravno v dejstvu, da Michael obljubi, da te informacije ne bo sporočil zaposlenim, ima (skrita) kamera ključno vlogo pri razumevanju dinamike v pisarni, prav tako pa služi kot komični dejavnik. Estetski elementi in stil snemanja torej najbolj spominjajo na dokumentarni žanr ali docusoap. Način uporabe – prikazovanje skritega kljub siceršnjemu zavedanju prisotnosti kamere – lahko torej povežemo s konvencijo resničnostne televizije – voajerizmom. S tem stilskih prijemom namreč ustvarjalci serije ustvarjajo in krepijo iluzijo resničnosti.

Posebnost comedy verite forme, ki je še posebej dobro razvidna v seriji *Pisarna*, je način montaže posnetkov. Sestavljena je iz posnetkov in protiposnetkov (shot/countershot). To pomeni, da je ustvarjena iluzija več-kamernega načina snemanja. »To spreminjanje položaja kamere se ne dogaja le med različnimi sekvencami, temveč tudi znotraj ene sekvence (...)« (Savorelli 2011, 83). Ta prijem je navadno uporabljen pri dialogu, kjer dobimo občutek, da sta uporabljeni dve kameri. Vendar pa ustvarjalci serije *Pisarna* pogosto uporabljajo še en mehanizem, in sicer, da preprosto sledijo dialogu od enega do drugega igralca. V takih primerih se zdi, da se dogodek odvija kar pred našimi očmi. Uporaba takih mehanizmov pa predstavlja izposojjo še ene izmed konvencij resničnostne televizije – gre za rekonstrukcijo realnosti z namenom ustvarjanja iluzije prisotnosti in aktualnosti. Na tem mestu je treba omeniti še dolge neprekinjene posnetke, ki niso značilni za tradicionalne situacijske komedije. Ti so posledica snemanja z le eno ročno kamero, ki mora ujeti dogajanje, kot se zgodi. To je v nasprotju z nizom treh ali štirih kamer, ki ga poznamo iz tradicionalnih formatov sitcoma, kjer posnamejo dogajanje iz več zornih kotov in nato montažerji sestavijo posnetke tako, da dobijo

želeno intimno, komično ali drugačno atmosfero dogodka, ki ga predstavljajo. Tako imenovani dolgi posnetki pa niso uporabljeni le pri snemanju dialogov. Kadar je posneto dogajanje v pisarni, se velikokrat zgodi, da se v enem trenutku zgodi več stvari naenkrat, zato snemalec hitro obrača kamero po pisarni, kar povzroči zameglitev slike. V tem primeru dobimo občutek akcije, podobo kot pri oddajah z oznako infotainment.

V primeru comedy verite forme gre torej za manj manipulacije s kamero, kar je po svoje protislovno, saj ima kamera v tem novem formatu bistveno močnejšo vlogo kot poprej. Čuti se namreč njeno prisotnost. Čeprav jo čutimo, pa je zanimivo, da je nikoli ne vidimo. To je eden izmed razlogov, zakaj novodobna situacijska komedija ni ravno klasični mokumentarec, saj se ne norčuje iz elementov dokumentarnega filma, temveč zgolj uporablja estetske konvencije docusoapa. Sitcom pretvori v docusoap formo.

5 ZAKLJUČEK

Čeprav sem zapisala, da forma comedy verite ni mokumentarec, pa menim, da je sitcom prišel v stadij samorefleksije. Kot pravi Jeremy Butler (2002, 342), ta stadij nastopi po klasičnem obdobju. V klasičnem obdobju se tematike, narativne strukture ter slušni in vizualni stili ustalijo v relativno trdne konvencije oziroma kode žanra. Temu obdobju pa sledi obdobje samorefleksije, ki je lahko za žanr tudi usodna. Ravno to se je zdelo, da se bo zgodilo s sitcomom na koncu devetdesetih let prejšnjega stoletja. »V obdobju samorefleksije se žanr obrne sam vase in uporabi svoje lastne konvencije kot subjekt/temo. Nekako postane samozaveden, rezultat pa so pogosto parodije« (Butler 2002, 342). Če bi se tudi pri sitcomu zgodilo tako, bi formo comedy verite res lahko označili za parodijo oziroma mokumentarec. Vendar je sitcom s formo comedy verite prevzel konvencije docusoapa in jih zapakiral v komičnem smislu. Potemtakem se ne norčuje iz lastnih žanrskih kodov, temveč zgolj uporablja kode, značilne za docusoap, dokumentarec in seveda resničnostno televizijo, humor pa še vedno izhaja predvsem iz situacij, v katerih se znajdejo malce čudaški fiktivni liki.

Primerjava žanrskih konvencij resničnostne televizije s sodobno opazovalno situacijsko komedijo comedy verite je dala pozitivne rezultate. Osredotočila sem se na štiri glavne žanrske konvencije resničnostne televizije in jih poskušala identificirati v comedy verite seriji *Pisarna*. Prvi žanrski kod resničnostne televizije se glasi: običajni ljudje kot igralci. Za

resničnostne programe, kot je docusoap, je značilno, da v njih nastopajo čisto običajni ljudje, ki se predstavljajo s pravim imenom in svojim naravnim karakterjem. Ob gledanju serije *Pisarna* sem ugotovila, da čeprav v njej nastopajo profesionalni igralci, so ti predstavljeni kot čisto običajni ljudje. Nihče ne kliče pozornosti nase (razen morda šef pisarne, Michael Scott) in večino časa so zaposleni s svojim delom, vidimo jih za delovnimi mizami v pisarni. Še en faktor, ki povečuje iluzijo resničnosti, je, da imajo nekateri izmed igralcev enaka prva imena kot v resnici, Creen Braton pa v celoti.

Naslednja žanrska konvencija resničnostne televizije je voajerizem. Ta se v seriji *Pisarna* izraža predvsem skozi trenutke, ko je kamera skrita, kadar se zdi, da na skrivaj opazuje trenutke, ko liki mislijo, da so sami. Comedy verite forma tako ponuja ne zgolj preprosto gledanje serije, ampak izkustvo opazovanja nečesa, kar naj bi bilo očem skrito oziroma lepše povedano – izkustvo priče.

Čeprav se je na prvi pogled zdelo, da konvencije resničnostne televizije – participacija občinstva, ne bo mogoče aplicirati na sitcom, je povezava z občinstvom ključna. Sitcom je bil že v preteklosti odvisen od studijskega občinstva, saj je vključeval t. i. *laugh track*. Comedy verite pa tega ne vključuje več. Kljub temu pa je občinstvo ključnega pomena. Če je za tradicionalni sitcom značilno, da se zgodba odvija neodvisno od občinstva, comedy verite forma nagovarja gledalce neposredno skozi objektiv kamere. Tako se gledalci počutijo, da so vključeni, čeprav ne morejo sodelovati pri poteku serije z glasovanjem prek spleta ali telefona.

Comedy verite je pretvorjen v docusoap formo. Prav konvencije docusoapa so tiste, s katerimi ustvarjalci serije *Pisarna* in njej podobnih rekonstruirajo resničnost. To storijo predvsem s strukturnimi in stilističnimi prijemi, ki jih poznamo iz infotainmenta in docusoapa: uporabo ročne kamere, tresoče, zamegljene podobe; slab zvok in konstantni poskusi nastavljanja objektiva kamere. Seveda pa tudi vse že opisane konvencije resničnostne televizije prav tako pripomorejo h konstrukciji iluzije resničnosti.

Menim, da so serije, posnete v comedy verite stilu, dobrodošla in prepotrebna osvežitev zastarelega, enoličnega žanra situacijske komedije.

LITERATURA:

Bowes, Mick. 1990. Only when I laugh. V *Understanding Television*, ur. Andrew Goodwin in Garry Whannel, , 131–143. London: Routledge.

Butler, Jeremy G. 2002. *Television – Critical Methods and applications*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Caldwell, John. 2002. Prime-time fiction theorizes the docu-real. V *Reality Squared: Televisual Discourse on the Real*, ur. James Friedman, 259–292. New Jersey: Rutgers University Press.

Calvert, Clay. 2000. *Voyeur Nation: Media, privacy and peering in modern culture*. Boulder: Westview Press.

Corner, John. 1996. *The Art of Record: a Critical Introduction to Documentary*. New York, Manchester: Manchester University Press.

--- 2004. Afterword. Framing the new. V *Understanding Reality Television*, ur. Su Holmes in Deborah Jeremyn, 290–300. London: Routledge.

Hight, Craig. 2004. It isn't always Shakespear, but it's genuine. Cinema's commentary on documentary hybrids. V *Understanding Reality Television*, ur. Su Holmes in Deborah Jeremyn, 233–252. London: Routledge.

Hill, Annette. 2005. *Reality TV: Audiences and popular factual television*. New York: Routledge.

Kilborn, Richard. 2003. *Staging the real: Factual TV Programming in the Age of Big Brother*. Manchester: Manchester University Press.

Mast, Jelle. 2009. New directions in hybrid popular television: a reassessment of television mock-documentary. *Media Culture Society* (31): 231–250.

Mills, Bret. 2004. Comedy verite: contemporary sitcom form. *Screen* 45 (1): 63–78.

Murray, Susan in Ouellette, Laurie. 2009. *Reality TV: Remaking Television Culture*. New York: New York University Press.

Penzhorn, Heidi in Pitout, Magriet. 2007. A critical-historical genre analysis of reality television. *Communicato* 33 (1): 62–76.

Thompson, Eathan. 2007. *Comedy verite? The observational documentary meets televisual sitcom*. Austin: University of Texas Press.

Williamson, Lisa. 2008a. *Negotiating Issues of Form, Content, and Representation*. Dostopno prek: <http://theses.gla.ac.uk/496/01/2008williamsonLphd.pdf> (23. avgust 2012).

Williamson, Lisa. 2008b. Challenging sitcom conventions: From Larry Sanders Show to The Comback. V *It's not TV: Watching HBO in Post-Television Era*, ur. Marc Leverette, Brian L. Ott, Cara Louise Buckley, 83–94. New York: Routledge.