

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Miha Sušnik

Izvažanje britanskega humorja

Primerjava priredb situacijskih komedij Pisarna in Samo bedaki in konji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Miha Sušnik

Mentorica: red. prof. dr. Breda Luthar

Somentor: asist. dr. Dejan Jontes

Izvažanje britanskega humorja

Primerjava priredb situacijskih komedij Pisarna in Samo bedaki in konji

Diplomsko delo

Ljubljana, 2011

Izvažanje britanskega humorja: Primerjava priredb situacijskih komedij Pisarna in Samo bedaki in konji

V današnjem času smo priča vedno pogostejšemu prevzemanju televizijskih formatov. Čeprav je prevzemanje najbolj pogosto znotraj žanra resničnostne televizije, se to dogaja tudi znotraj situacijskih komedij. Prevzem uspešnega tujega televizijskega formata omogoča lokalni televizijski hiši, da zmanjša nevarnost neuspeha. Lokalna reprodukcija lahko na podlagi formata odpravi kulturne razlike, ki so prisotne med okoljem izvirnika in lokalnim okoljem. Pomembno je vedeti, da te kulturne razlike onemogočajo dobesedno kopiranje humorja, saj je za njegovo razumevanje nujno potrebno znanje o kulturi, katere se dotika. Analiza v diplomskem delu se osredotoča na dva načina prevzemanja. Pri prevzemanju britanske Pisarne, so ameriški poustvarjalci uspešno identificirali elemente humorja in jih uspešno predstavili v novo okolje. Pri slovenskem prevzemanju Samo bedakov in konj, so poustvarjalci dobesedno kopirali izviren britanski humor, s tem se je pa ta izgubil v slovenskem okolju.

Ključne besede: humor, situacijska komedija, televizijski format, Pisarna, Samo bedaki in konji.

Exporting British humor: A comparison of adaptation of situational comedies The Office and Only fools and horses

The adaptation of television formats is becoming more and more widespread. Even though the majority of adaptations is in the genre of reality shows, it is also present in situational comedies. Adapting a successful foreign television format enables the local production house to lower the risk of failure, as it can remove the cultural differences between the culture of the original and the culture of the adaption. These cultural differences prevent word by word copying of humor, as the viewer needs the understanding of the culture which humor targets. The analysis focuses on two different means of adaptation. In the case of the American The Office, correctly identifying elements of humor in the original and successfully adapting them to the new environment. In the case of the Slovenian adaptation of Only fools and horses, the humor was copied word by word, thus unsuccessfully adapting the original.

Key words: humor, situational comedy, television format, The Office, Only fools and horses.

Kazalo

1 Uvod.....	5
2 Situacijske komedije, format in njihovo prirejanje	6
3 Humor.....	11
3.1 Teorija nadrejenosti.....	11
3.2 Teorija neskladja	12
3.3 Sprostitutvena teorija.....	13
3.4 Britanski humor in humor znotraj obeh serij.....	13
4 Študiji primera: Pisarna (VB) proti Pisarni (ZDA)	15
5 Študiji primera: Brat bratu in Samo bedaki in konji.....	19
6 Sklep.....	23
7 Literatura	25

1 Uvod

"Analiziranje humorja je kot seciranje žabe. Malo ljudi to zanima in žaba na koncu umre"

E.B. White (1941).

Humor je zapleten organizem. Tako kot žaba, je humor indikator dobrega in zdravega okolja, znotraj katerega uspeva, in vsaka sprememba je lahko zanj pogubna. Ko prestavimo nek organizem iz domačega v tuje okolje, ga postavljamo v nevarnost, da bo pri tem izgubil svoje življenje. A za razliko od preseljevanja žab, je prevzemanje oblik humorja in vsebine že uspešnih televizijskih oddaj precej ustaljena praksa. Razlog je sila preprost. S tem, ko se prevzame že uspešno humorno delo, se zniža nevarnost neuspeha, saj se ve, da zadeva deluje. Znižanje nevarnosti je v televizijskem svetu zelo zaželeno, celo toliko, da imamo po svetu kopico lokalnih adaptacij od različnih situacijskih komedij do resničnostnih oddaj. Tema diplomske naloge ni v iskanju razloga za prevzemanja, kot je razlaga, kaj je treba za uspešno adaptacijo. Četudi vemo, da so žabji kraki okusni, morajo biti pripravljene na primeren način. In enako je s humorjem in situacijskimi komedijami. Poznamo lokalne priredbe, ki so presegle uspeh izvirnika, in poznamo primere, kjer bi bilo bolje, zavoljo našega spomina, da jih ne bi nikoli uzrli.

Uspešna priredba mora interpretirati in adaptirati humor ter obliko izvirnika – ne sme ga samo kopirati. Poustvarjalci morajo razumeti elemente formata s katerim operirajo, kot tudi humor okolja v katerem izvirnik deluje. Moje preučevanje situacijskih komedij *Pisarna* in *Samo bedaki* in konji se dotika predvsem načina prirejanja izvirnikov novemu družbenemu okolju. Analiza obsega eno epizodo vsake serije. Pri *Pisarnah* sta tako izbrani obe prvi epizodi ("Downsize" in "Pilot"), saj za razliko od ostalih epizod sledita enaki zgodbi. S tem, ko sledita enaki zgodbi, lahko razlike v humorju in vsebini pripišemo razlikam v ameriški in britanski kulturi. Tako lahko vidimo kako je ameriška adaptacija prevzela elemente izvirnika in jih poamerikanizirala.

Pri *Samo bedakih* in *konjih* in *Brat bratu* sta bili izbrani obe četrti epizodi obeh serij ("The Second time around" in "Ponovljena štorija"). Zaradi strogega kopiranja britanskega izvirnika je popolnoma vseeno kateri par epizod bi bil postavljen pod drobnogled, saj prav vse strogo sledijo izvirniku.

V tem se vidi glavna razlika med uspešnim in neuspešnim prilagajanjem. Uspešna priredba bo preko adaptacije ustvarila lastno identiteto in se s tem diferencirala od svojega izvirnika. V ameriški Pisarni je tako ameriški humor, ki se z vsako epizodo odmika od svojega britanskega izvirnika. Slovenski Brat bratu strogo sledi izvirniku. Vsaka epizoda predstavlja dobesedni prevod britanskega izvirnika. S tem se humor porazgubi, saj ostaja Brat bratu v osnovi še vedno britanska komična serija z britanskim humorjem, ki je posneta v Sloveniji in s slovenskimi igralci.

2 Situacijske komedije, format in njihovo prirejanje

Prezemanje že uspešnih televizijskih formatov ni novost na naših televizijah. Prezema se od različnih situacijskih komedij, kvizov do resničnostnih oddaj. Vso to prezemanje temelji na preprosti logiki - če je nek program uspešen v enem okolju, je večja verjetnost, da bo uspešen tudi v drugih okoljih (Griffin 2007, 155). Na domačih televizijah imajo izvirni tuji programi nižjo gledanost, saj ti največkrat niso prilagojeni domačemu občinstvu. V sedanjem času se pojavlja praksa, da se na podlagi formata ustvari domača, lokalizirana različica. Televizijski format je nekakšno vodilo, skupek informacij in znanj, na katerem temelji izvirnik, in na podlagi katerega se lahko ustvari lokalna različica (Moran 2008, 461). Televizijski format ne obsega samo zgodbe ali zasedbe likov, ampak kar celotno znanje, potrebno za učinkovito adaptacijo (vrednotenje stroškov, ogrodja in ozadja likov, lokacije, načina snemanja in podobno). Prezemanje formatov se v zadnjem času precej širi, saj postaja trgovanje z njimi vedno bolj dobičkonosno. Prezemanje formatov je nedvomno najbolj razširjeno znotraj žanra resničnostne televizije, saj je te formate najlažje prevzeti. Ko postavimo resničnostno oddajo v lokalno okolje z lokalnimi igralci, s tem že zagotovimo, da se kulturno okolje oddaje popolnoma prilagodi lokalnemu okolju. Resničnostne oddaje največkrat temeljijo na spontanosti in naravnem vedenju igralcev. Sama zasnova ne vsebuje strogo začrtane zgodbe, ampak ta sledi naravnemu odvijanju dogodkov. Zaradi tega se formati resničnostnih oddaj predvsem vrtijo o idejah in rešitvah, ki omogočajo poustvarjalcem, da zagotovijo zanimivo in gledljivo dogajanje. Pri resničnostnih oddajah je veliko lažje odpraviti kulturne razlike, saj je dovolj, da oddajo postavimo v lokalno okolje z lokalnimi igralci. S tem se popolnoma izogne nevarnosti gledalčevega nerazumevanja kulturnega okolja.

Različne televizijske hiše se soočajo s problemom zlorabljanja formatov, saj to področje ni primerno zakonsko urejeno. Format sam po sebi ni kreativen izdelek, s tem tudi ne spada pod razne zakone intelektualne lastnine, ampak gre bolj za skupek informacij in idej, ki stojijo za nekim televizijskim programom (Kjus 2009, 292). Televizijski program je ustvarjen glede na format. Medtem ko je Amerika nesporno največja izvoznica televizijskih programov, je Velika Britanija tista, ki izvozi največje število različnih televizijskih formatov (Mikos 2009, 1). To prepletanje medijskih vsebin je lepo vidno pri ameriški Pisarni. Gre za ameriški televizijski program, ki je posnet po britanskem formatu. A za razliko od britanske, je ameriška različica veliko bolj uspešna pri prodiranju na tuje trge.

Prednost formata pred že posnetim izvirnim programom leži ravno v enostavnosti širjenja na tuje trge. Lokalno sproducirani programi imajo možnost privabljanja večjega občinstva, saj kulturne razlike med tujim programom in domačim občinstvom znižujejo privlačnost tujega programa (Griffin 2007, 155). Vsaka kultura ima specifičen način delovanja. Za gledalca, ki gleda program, je pomembno, da razume kulturno okolje, ki je prikazano. Pri gledanju tujih programov, ki prikazujejo tujo kulturo, obstaja možnost, da gledalec ne razume oziroma ne prepozna kulturne specifičnosti, ki je nujno potrebna za delovanje humorja. In tu leži prednost formata. Lokalni poustvarjalci vzamejo idejo izvirnika in jo pretvorijo v lokalno okolje. S tem se izognejo možnosti nerazumevanja okolja znotraj programa, in omogočajo gledalcu, da spremlja zgodbo znotraj kulture, ki jo najbolj pozna.

Pri prevzemanju formatov gre za zniževanje rizika neuspeha, saj se pri vsaki produkciji televizijska hiša sooča z možnostjo propada investicije. Najlažja rešitev je v prevzemanju preverjenega tujega televizijskega formata. S tem si zagotovi varnost, da je format, na podlagi katerega bo posnela oddajo, dober in uspešen, hkrati pa ima zaradi lokalne produkcije možnost odprave kulturnih razlik.

Prevzemanje formatov ni tako enostavno in tudi uspešnost izvirnika ni zagotovilo, da bo priredba uspešna. Priredba je resda ustvarjena glede na format izvirnika, a razlika med obema še vedno mora biti. Priredba mora biti svojevrsten izdelek in ne samo kopija. Poustvarjalci morajo biti pozorni na format izvirnika in kako se ta povezuje z vsebino, kot morajo tudi biti pozorni na humor in na družbeno okolje, v katerem biva (Beeden in de Bruin 2009, 6). Recept dobre adaptacije sloni ravno na uspešni prilagoditvi formata novem lokalnemu okolju, enako kot je izvirnik prilagojen za svoje okolje.

Humor, ki temelji na britanskem načinu življenja, je zabaven samo Britancem in tistim, ki ta način življenja poznajo. Če se britanski izvirnik preprosto prekopira in se s tem ne prilagodi novemu okolju, se sama kopija še vedno vrti o britanskem življenju. Razlika je le v tem, da je to britansko življenje v lokalnem jeziku, z lokalnimi igralci in povezano z lokalno popularno kulturo. Uspeh je seveda odvisen od kulturnih razlik med okoljem izvirnika in okoljem priredbe. Občinstvo preferira programe, ki so blizu njihovemu jeziku, načinu življenja kot tudi po načinu humorja (Beeden in de Bruin 2009, 6). S tem tudi razlagamo, kako so lahko nekatere stroge kopije tujih programov uspešne v tujem okolju. Kulturne razlike pač niso tako velike, da bi gledalcem onemogočale spremljanje programa.

Pisarna in Samo bedaki in konji imata različna formata, a oba še vedno spadata v žanr situacijske komedije. Ko govorimo o žanrih, govorimo o ohlapnih okvirih, znotraj katerih se gibljejo podobni medijski teksti. Z žanri se oblikujejo pričakovanja glede oblike in namena samega medijskega teksta (Creeber in drugi 2001, 5). Torej jih morajo upoštevati in jim slediti tako ustvarjalci kot tudi občinstvo. Preko žanra ugotovimo, s kakšnim namenom je bil program ustvarjen in kakšne so njegove konvencije. Če gledamo dramo, bodo naša pričakovanja drugačna, kot pa ob gledanju grozljivke. Žanri se skozi čas spreminjajo in se razvijajo v skladu z razvojem in obliko novih medijskih tekstov. Situacijska komedija je v svoji osnovi krajša igrana serija, ki ima stalne like in se odvija na nekem omejenem kraju, največkrat na delovnem mestu ali v okviru doma (Creeber in drugi 2001, 65–66).

Televizijska situacijska komedija se je razvila iz radijskih situacijskih komedij, te pa imajo svoje korenine v gledališču devetnajstega stoletja. Oblika televizijske situacijske komedije je izredno podobna radijski. Podobnost je v tem, da so novi mediji (kar je bila takrat televizija) prepredeni s popularnimi žanri že ustaljenih medijev (radijskih situacijskih komedij). Tako je radijska situacijska komedija preskočila iz radija na televizijo, kjer se je naprej razvijala v mejah novega medija (Dalton in Linder 2005, 15). Radijska situacijska komedija je nastala z namenom, da bi radijske postaje pridobile in ohranile redne poslušalce. Tako dobimo osnovno obliko situacijske komedije - kratka, zabavna, ponavljajoča (Neale in Krutnik 1990, 211–219). Za televizijske in radijske postaje je ta oblika pisana na kožo. Zaradi enostavne zgodbe in omejenega okolja je potrebno majhno število scenaristov (in s tem nižji stroški produkcije), hkrati pa se lahko vrhunec v zgodbi preprosto vplete z oglasnimi bloki (Creeber in drugi 2001, 65). Vse situacijske komedije temeljijo na preprostem vzorcu dogajanja. Na začetku vsake epizode imamo poznani status quo. Ta je preko epizode spremenjen, ali s strani likov ali okolja. Te spremembe niso nikoli trajne in do konca epizode se zopet vzpostavi prvotni status

quo (Creeber in drugi 2001, 69). Sodobnejše situacijske komedije se nekoliko odmikajo od strogega sledenja temu vzorcu in ta status quo skozi epizode počasi spreminja. Največkrat gre za različne prijeme producentov, da preko romantičnih interesov med liki ustvarjajo napetost, in s tem pripravijo občinstvo, da redno spremlja dogajanje¹.

Pri analizi situacijskih komedij hitro pridemo do razlikovanja med dvema načinoma snemanja – ali je to z eno ali z večjim številom kamer. Pisarna spada med tiste, ki so bile posnete z eno kamero, medtem ko so bili Samo bedaki in konji posneti z večjim številom kamer. Razlikovanje v načinu snemanja za sabo potegne tako stilistične, narativne kot tudi produkcijske stranske učinke. Vsak način ima svoje prednosti, kot tudi svoje slabosti. Če se uporablja večje število kamer, se pospeši samo snemanje, saj te istočasno zajemajo dogajanje iz različnih kadrov. Po drugi strani je uporaba samo ene kamere bolj zamudna, saj je treba za vsak kader ponoviti dogajanje. To pa daje režiserju možnost večjega vplivanja na stil in izgled vsakega posameznega kadra in s tem tudi zaključnega izdelka (Videomaker 2011). Med uspešnimi situacijskimi komedijami najdemo primere tako enega kot drugega načina snemanja.

Če se uporabi format snemanja z večjim številom kamer, je lahko ob snemanju prisotno tudi občinstvo. S tem pride do interakcije med igralci in občinstvom, kar je poudarjeno z vnaprej posnetim smehom. Pri takem načinu snemanja je situacijska komedija kot "mala gledališka" igra, ki je snemana za televizijo. Takšne situacijske komedije imajo omejeno število kadrov, ki je enako številu kamer, prav tako pa podajajo učinek "zaigranosti" in lahko delujejo nekoliko zastarelo (Bissell 2010, 34). Na drugi strani imamo situacijske komedije, ki potrebujejo vizualno stiliziranje ali posebne učinke, da primerno predstavijo zgodbo ali like. Za takšne vrste situacijskih komedij je najbolj primerno snemanje z eno kamero, saj le to omogoča uporabo posebnih snemalnih tehnik in trikov editiranja.

Samo bedaki in konji sledijo bolj klasični obliki pripovedovanja, kjer gledalec opazuje dogajanje za ti. četrtem zidom. Liki odigrajo zgodbo in nimajo interakcije z gledalci. Pisarna se tu razlikuje, saj v svoj format vpelje prvine dokumentarnega žanra in ta zid često in namensko ruši. Pisarna vsebuje prvine mockumentarca. Gre za način predstavljanja fiktivne situacije v stilu dokumentiranja - lahko temelji na parodiranju situacije ali njenem dramatiziranju (Creeber in drugi 2001, 133). Snemalna tehnika znotraj Pisarne spominja na

¹ Precej znano je to znotraj Prijateljev - predvsem odnos med Rossom in Rachel ter Monico in Chandlerjem.

dokumentarne oddaje, a namesto dokumentiranja le to parodira. Tako ob spremljanju Pisarne dobimo občutek, da gre za dokumentarno oddajo, katere glavna tema je nesposoben vodja pisarne. Komičnost serije prihaja ravno iz tega navideznega občutka, da naj bi šlo za resnično osebo in za resnične dogodke. Namesto klasične izmenjave kadrov, ki smo jih vajeni pri situacijskih komedijah tipa Samo bedaki in konji, je pri Pisarni vse skupaj povezano v dolge kadre. Ne manjkajo niti osebne izpovedi likov snemalni ekipi, ki dokumentira njihovo "resnično" življenje. Znotraj Pisarne je prisoten tudi očesni stik s kamero - preprosta gesta, ki da gledalcu vedeti, da lik znotraj svojega fiktivnega sveta ve, da je sneman. Ta način snemanja in prenašanje "resničnosti" dokumentarnega žanra znotraj humorističnega, ni sodobni izum. Res pa je, da se v zadnjem desetletju pojavlja vedno večje število takih situacijskih komedij². Ta razvoj priča o tem, da se žanr situacijske komedije želi prenoviti, vpeljati v svoj žanr inovativnost in se hkrati oddaljiti od klasične stabilnosti (Beeden in de Bruin 2010, 7).

Sam žanr situacijske komedije temelji na tem, da gledalci vedo, da gre za humoristično delo ob kateremu se je dovoljeno smejati. Zelo pomembno vlogo ima pri tem orodje vnaprej posnetega smeha. Največkrat se ga uporablja v komično obarvanih programih³, da gledalcu sporočijo, da je treba zgodbo dojemati na humoren način. Poleg tega smeh podaja tempo dogajanja. Gledalcu je treba dati čas, da se šali nasmeji, saj med samim smehom ni zmožen zbranega spremljanja. Tu imajo situacijske komedije snemane pred občinstvom prednost, saj lahko igralci hitro prilagodijo tempo zgodbe. Tiste serije, ki niso posnete pred občinstvom, imajo lahko probleme z vnaprej posnetim smehom, saj ta ne temelji na neki pristni reakciji občinstva. Zatorej se dogaja, da neka serija preko sezone preneha z uporabo vnaprej posnetega smeha, saj lahko njegova napačna uporaba celo škodi. Samo bedaki in konji imajo prisoten smeh občinstva, medtem ko Pisarna tega nima. S tem lahko tudi rečemo, da so situacijske komedije brez prisotnega smeha (ali vnaprej posnetega smeha) bolj zahtevne do gledalcev, saj morajo ti sami ugotoviti, da gre za humoristično delo.

² Moderna družina, 30 Rock, Parks and recreation, The Comeback, Come fly with me in mnoge druge.

³ Med drugimi tudi v nekaterih znanih risankah.

3 Humor

Humor je sestavni del situacijske komedije. Za obe izbrani seriji je humor tisti, ki je zaslužen za njuno uspešnost, gledanost ter prepoznavnost. Zatorej je edino pravilno, da na začetku razložim nekatere okvire, znotraj katerih se humor giblje.

Za razliko od smeha, je humor izključno človeška vrlina (Critchley 2002, 25). Fizičen proces smejanja je prisoten pri nekaterih živalih, a do zdaj še nobena žival ni pokazala smisla za humor. Še več kot to, humor je v veliki meri naučena družbena veščina. Novorojenčki dokaj hitro osvojijo smeh in s tem pokažejo odobravanje svojim staršem. Smisel za humor, naučenost, da se ve kdaj, čemu in zakaj se smejati, pride z razvojem človeka in skozi njegovo interakcijo z okoljem. Zato tudi govorimo o humorju kot družbeno specifičnemu (Billig 2005, 12). Preučevati ga moramo skozi filter družbe, v kateri deluje oziroma je nekoč deloval. Danes je humor tesno vpet v vse sfere človekovega delovanja in si težko predstavljamo življenje brez njega. To pa predstavlja težavo pri njegovem ovrednotenju. Zaradi pomembnosti humorja v vsakdanjem življenju sodobnega človeka, se humor obravnava kot v celoti pozitivna vrlina, kar pa je daleč od resnice. Pogosto pozabljamo na negativne vidike humorja, ki se največkrat manifestirajo preko norčevanja ali družbeno spornega humorja. Humor je treba predstaviti celostno. V nadaljevanju sledi razlaga treh glavnih teorij humorja. Zaradi njegove kompleksnosti ni neke univerzalne teorije humorja, gre bolj za različne poglede na ta pojav, ki pa se med seboj dopolnjujejo.

3.1 Teorija nadrejenosti

Prva teorija je teorija nadrejenosti. Njene temelje sta postavila grška filozofa Aristotel in Platon. Ukvarjala sta se predvsem z vprašanjem, čemu so se takratni ljudje smejali. Ugotovila sta, da smeh izzovejo ljudje ali liki, ki imajo napačne predstave o sebi, se povečujejo ali pa so polni napuha (Billig 2005, 40). S tem, ko oseba spozna, da je boljša od njih, pri njej izzove smeh. V sami osnovi sta norčevanje razložila Aristotel in Platon. Njun namen je bil zmanjšati uporabo takih oblik humorja znotraj pomembnih delov družbe, predvsem znotraj teologije in filozofije, saj sta imela sama probleme z norčevanjem v takratni družbi (Billig 2005, 41). Teorijo je v sedemnajstem stoletju dopolnil britanski filozof Thomas Hobbes, ko se je

namesto čemu, vprašal zakaj se smejimo. Zaključil je, da smeh temelji na nenadni slavi, ko posameznik ugotovi, da je superioren od nekoga drugega. Ta občutek je temelj norčevanja in temelj teorije nadrejenosti. Teorija razlaga velik del humorja, predvsem različne oblike etičnega humorja kot tudi norčevanje iz odrinjenih družbenih skupin. Vse šale o možeh v modrem, blondinkah, politikih in Hrvatih, sodijo znotraj razlage teorije nadrejenosti. A norčevanje ima tudi svoj namen. Preko norčevanja lahko prisilimo posameznika ali skupino, da spremeni svoje vedenje, če ta ne deluje po normah družbe. S pohlevnostjo in spremembo vedenje se norčevanje načeloma konča (Billig 2005, 43).

3.2 Teorija neskladja

Druga teorija, ki je pomembna za razlaganje humorja, je teorija neskladja. Postavil jo je Francis Hutchens, ki se ni strinjal s tezo, da je smeh rezultat naše nadrejenosti nad drugimi. Svoj razlog poda s preprosto logiko - če bi bil vir smeha občutek nadrejenosti, bi se vsi smejali norcem v umobolnicah,. On se je zadeve lotil nekoliko drugače. Namesto iskanja vzroka v nas samih, je začel preučevati svet, ki se mu smejimo. Tako je ugotovil, da je smeh rezultat neskladja med nečem, kar pričakujemo, in tistim, kar je resnično (Critchley 2002, 2-3). Teorija neskladja temelji predvsem na humorju znotraj jezika in znotraj sveta v katerem živimo. Teorija neskladja razlaga besedne igre, dvojne pomene in šale.

Hutchens je postavil temelje teorije neskladja in s tem pravzaprav obrazložil obliko šale. Glavni pogoj za uspešno šalo je, da vsi vpleteni poznajo pravila šaljenja, in da vsi vedo, da gre za šalo (Critchley 2002, 4). Vsaka šala je v grobem sestavljena iz dveh, pogojno treh delov. Začne se s predstavljanjem nekega sistema delovanja, ki je prisoten v svetu šale. Ta svet je lahko podoben resničnemu, lahko pa se v njem pojavljajo govoreče živali, inteligentne blondinke in pošteni odvetniki. Skratka, v šali je vse mogoče. S tem poslušalec začne razmišljati v okviru sveta, ki mu je bil predstavljen. Nato sledi drugi del, vrhunec oziroma "punchline". Znotraj vrhunca je predstavljena neka nova informacija, ki uniči prejšnje predstave, in prikaže šalo v novi luči. Ta nova informacija ne sme biti znana vnaprej, saj se le preko nje ustvari neskladje med prvim in drugim delom šale. Zatorej že znane šale niso tako zabavne, saj ni tega neskladja. Čisto na koncu sledi še zadnji, pogojni del, ki pa je smeh.

3.3 Sprostitutvena teorija

Zadnja teorija je sprostitutvena teorija. Gre za vidik, ki sta ga utemeljila Herbert Spencer in Sigmund Freud (Internet Encyclopedia of Philosophy 2011). Sama osnova sprostitutvene teorije je v sproščanju psihične energije, ki smo jo investirali v potlačevanje ali inhibicijo lastnih vzgibov (Freud 2003, 158). Sigmund Freud deli humor na različne pojavne oblike, od komičnosti, ki jo določa vsak posameznik zase, do vicev, ki so domena družbe. Vici se vedno gibljejo znotraj skupine ljudi, saj vic postane vic le takrat, ko je podan drugi osebi. Nastanek vica Freud razlaga z nenadnim prebliskom, ki se formira sam od sebe v naši podzavesti. Tako se znotraj vica (in s tem humorja) skrivajo različni vplivi, od seksualnih, družbeno kritičnih do negativnih. (Freud 2003, 193, 239). Humor predstavlja varen način, da te vzgibe izrazimo, in s tem sprostimo energijo, ki bi jo drugače potrebovali za potlačevanje. V takšni obliki je humor način izzivanja prevladujoče ideologije in družbenega redu, saj preko njega lahko izrazimo mnenja in misli, ki so drugače prepovedane (Billig 2005, 156). Pomembnost teorije nadrejenosti je v tem, da šale niso vedno samo šale. Preko humorja se kažejo naše skrite, nezavedne želje, ki jih zaradi varnosti zapakiramo v humor. Zatorej ne smemo vrednotiti humorja samo po njegovi tehnični dovršenosti, ampak moramo biti pozorni na ideje, ki se v njem skrivajo, in na kontekst v katerem se humor pojavlja.

3.4 Britanski humor in humor znotraj obeh serij

Velika Britanija je poleg dežja znana tudi po svojem humorju. Težko je reči, kaj britanski humor točno obsega, saj gre bolj za zbirko med sabo različnih motivov in zvrsti humorja. Britanci v splošnem niso bolj zabavni kot drugi narodi. Njihov humor je poznan zaradi dejstva, da ta zaseda pomembno mesto znotraj njihove družbe, hkrati se pa zaradi širjenja britanske kulture širi tudi znanje o njihovem humorju (Taylor 2004). V britanskem načinu življenja je humor pomemben znotraj vseh družbenih situacij. Zaradi tega imajo Britanci več stika s humorjem in so v njem bolj vešč. Najraje uporabljajo besedne igre in domislice, sarkazem in ironijo ter motive surrealizma. Nepoznavalci britanskega humorja imajo kar nekaj problemov, saj je za razumevanje sarkazma in ironije treba nekaj izkušenj in znanja. Velik del zaslug za pomembnost humorja v Veliki Britaniji gre gotovo pripisati razvoju kavnih hiš in salonskega življenja v preteklosti (Billig 2005, 59). Tam so se zbirali takratni

ugledni in intelektualni posamezniki, ki so debatirali o družbenih, političnih in filozofskih temah. Ustvarilo se je družbeno okolje, ki je delovalo na principu nove oblike komuniciranja, ki je vsebovala elemente humorja. Če si hotel biti del tega družbenega okolja, si moral osvojiti to novo obliko komuniciranja (Billig 2005, 58–60). Francis Hutchens, tisti ki je postavil teorijo neskladja, je svoj prosti čas preživel v takšnih kavnih hišah in njegova teorija prihaja ravno iz opazovanja obiskovalcev kavnih hiš. Britanski humor je znan po tem, da je zapleten, saj je potrebna izobrazba, tako iz področja aktualnih dogodkov kot iz področja jezika, da se ga v celoti razume. Zaradi zapletenosti in vpetosti v britanski način življenja, je britanski humor še posebej težko kopirati.

Humor znotraj Samo bedakov in konj temelji na odnosu med dvema bratoma in njunim dedkom. Starejši brat ima željo, da bi karseda hitro obogatel, s tem pa postavi okvir zapletov s katerimi se liki spopadajo. Pisarna temelji na prikazovanju običajnega delovanja pisarne in interakcije med nadrejenimi ter podrejenimi. Pisarna se sooča z različnimi krizami, od tistih finančnih do tistih osebnih. V obeh serijah je prisoten humor, ki ga lahko razlagamo z zgoraj omenjenimi teorijami humorja. V Pisarni imamo Davida Brenta/Michaela Scotta, ki s svojim napuhom in samovšečnostjo izzove smeh, saj njegove šale niso zabavne, še manj pa primerne za delovno okolje. Del boy/Bine ima v Samo bedakih in konjih enako vlogo, saj se pretvarja, da pripada višjemu družbenemu razredu kot pa mu v resnici. V obeh serijah so prisotne šale, ki so velikokrat glavni del dialogov med liki. Nekatere so strukturirane kot prave šale, druge kot izven kontekstualne replike. Znotraj obeh serij se humor dotika družbe v kateri se serija odvija. Vsi tisti, ki smo kadarkoli prisostvovali šali, ki nam jo je povedal nadrejeni, poznamo občutek prisiljenega smeha. Zaradi nižjega statusa smo se "dolžni" smejati, četudi naš nadrejeni ni ravno znan po svojem humorju (ampak prosim, ne povejte mu tega). S tem se humorju znotraj Pisarne doda kontekst, ki izziva prevladujočo ideologijo in prikazuje odnos med nadrejenimi in podrejenimi. Enako lahko navežemo humorno delovanje trojice v seriji Samo bedaki in konji na željo delavskega razreda, da bi se povzdignil po družbeni lestvici.

4 Študiji primera: Pisarna (VB) proti Pisarni (ZDA)

Pisarna je situacijska komedija, ki je bila prvič predvajana leta 2001 na BBC2 in je delo Stephena Merchanta in Rickyja Gervaisa, ki je tudi odigral glavni lik Davida Brenta. Predvajani sta bili dve sezoni po šest epizod, ter dve nekoliko daljši božični oddaji. Pisarna je imela na začetku precej nizko gledanost, ki pa je skozi čas naglo naraščala (Smykil 2006). Leta 2004 je bila prva britanska humoristična nanizanka, ki je bila nominirana za zlati globus, in prva, ki je to nagrado celo dobila. Pisarna je uspeh tako v smislu gledanosti, kot tudi v smislu britanskega izvoznega artikla, saj ima serija ameriško, izraelsko, nemško, švedsko, francosko in brazilsko različico. Ameriška mreža NBC je ameriško različico začela predvajati leta 2005, in je v času pisanja diplomske naloge v svoji sedmi sezoni. Začetki ameriške Pisarne so bili podobni britanski. Na začetku je bila gledanost nizka, hkrati pa so kritiki grajali prvo sezono, da se ta preveč naslanja na sam izvirnik. Z naslednjimi sezonami se je gledanost povečala, mnenje kritikov se je spremenilo. Ameriška Pisarna je osvojila tako zlate globuse kot Emmye in se s tem postavila ob bok britanskemu izvirniku. Sama serija temelji na mockumentarni tehniki, pri kateri gledalec opazuje poslovanje pisarne katere naloga je prodaja papirja. Glavni lik je David Brent/Michael Scott, nesposoben vodja pisarne, ki s svojimi neslanimi in neprimernimi šalami želi zabavati svoje podrejene (in mu to niti pod razno ne uspeva). Poleg vodje je tu še kopica prodajalcev in računovodij, ki nosijo del zgodbe in ponujajo nove zaplete.

Ko se je NBC lotil prevzemanja formata britanskega izvirnika, je to storil tako, da je glavne elemente poamerikaniziral. Zgodba izvirnika in priredbe sta si v grobem enaki, a razlike v okolju in likih so več kot očitne. Če primerjamo obe seriji kot celoti, vidimo, da si ameriška različica drugače predstavlja glavni lik. Nekatere lastnosti imata enake, oba želita biti priljubljena pri svojih podrejenih, s tem da sta preveč prijazna ali pa se z njimi neprimerno šalita; oba obdaja aura nesposobnosti; oba imata zgrešen smisel za humor. Največja razlika med njima je v namenu njunega humorja. David Brent uporablja humor kot orodje družbene moči (kot je to prisotno znotraj britanske družbe), medtem ko Michael Scott uporablja svoj humor z namenom ustvarjanja skupinske pripadnosti (Beeden in de Bruin 2010, 12). Prav tako Američan svoj humor bolj navezuje na ameriško popularno kulturo, kot pa Britanec na britansko. Zanimivo je to, da če se David Brent že navezuje na kakšno popularno kulturo, je ta največkrat ameriška (Griffin 2008, 158). Znotraj ameriške Pisarne je s tem vpeta intertekstualnost. Za razumevanja humorja mora gledalec poznati popularno kulturo in njene

medijske tekste, saj ti podajajo ključ za razkodiranje humorja in njegovega pomena. Način pripovedovanja in sočnost šal je pri Davidu Brentu veliko bolj žaljiva, agresivna in sarkastična kot pa pri Michaelu Scottu. Tu se vidi odnos Britancev do teh zvrsti humorja, saj imajo zaradi navajenosti višjo toleranco kot Američani. Ameriški lik je torej omiljen, da ne bi pri gledalcih izpadel žaljiv. Poleg amerikanizacije glavnega lika so spremembe doživeli tudi stranski liki. Ti so bolj stereotipizirani in enoplastni, kar je bolj v skladu z ameriškimi situacijskimi komedijami.

Če pod drobnogled vzamemo obe prvi epizodi ("Downsize" in "Pilot"), lahko vidimo na točnih primerih, kako in na kakšen način je bila serija adaptirana. Prva dela služita za predstavitev pisarne ter njenih zaposlenih, kot tudi za predstavitev problema okoli katerega se bo vrtela celotna prva sezona. Zaradi krize in neuspešnega poslovanja se širijo govornice, da jo bodo morali ob koncu leta zapreti. V obeh epizodah smo priča prikazu nekaterih lastnosti glavnega lika (osebna izpoved snemalni ekipi ter vodenje skupinskega sestanka), kot tudi prihodu novega začasnega delavca⁴.

Prva razlika je predvsem v dolžini epizode. Ameriška različica je krajša in s hitrejšim tempom, saj mora zadostiti drugačnim pravilom televizijskega trga. Britanska različica je bila predvajana na BBC2, ki ima drugačna pravila glede reklamnih blokov kot ameriška NBC, zaradi tega razlika v zgradbi in dolžini.

Razlike med obema serijama se kažejo že v sami uvodni špici. V britanski je ta narejena tako, da z dolgimi kadri prikazuje okolico mesta, kjer se serija odvija. Zanimivo je to, da znotraj špice ni niti vizualne niti tekstovne predstavitve glavnih igralcev ali njihovih vlog. S tem uvodna špica ne ustvari občutka, da gre za situacijsko komedijo. Ameriška špica je veliko bolj dinamična, hitreje tempirana, namesto okolice prikazuje dogajanje znotraj same pisarne, predstavijo se glavni igralci in njihovi liki. Ameriška špica (kot tudi ameriški stil snemanja) je bolj dinamična in dramatična. Spremembe kadrov so hitre, prav tako je prisotno dramatično gibanje same kamere. Te dramatičnosti in dinamičnosti znotraj britanske Pisarne pač ni. Kadri so veliko daljši in vse skupaj deluje bolj odmaknjeno. To se dobro vidi pri skupinskem sestanku znotraj epizode, pri čemer ameriška različica sestanek prikaže dramatično, s hitrimi premiki kamere, medtem ko britanska deluje bolj dokumentarno. Tako je ameriška različica

⁴ V ameriški Pisarni igra začasnega delavca kar sam producent in scenarist B.J. Novak. Njegov lik je prisoten v vseh sezonah ameriške Pisarne.

obdržala bistvo formata britanskega izvornika, a hkrati snemalno tehniko prilagodila za ameriški trg.

Velik del humorja znotraj Pisarne temelji na jeziku. Tu imajo ustvarjalci ameriške različice prednost, saj si z izvornikom delijo jezik. Jezikovne šale, besedne igre in podobne vragolije, ki jih lahko nekdo izvaja z jezikom (po možnosti še s kakšno drugo osebo), potrebujejo ustrezen jezikovni prostor. Nekatere šale v drugih jezikih ne delujejo, saj ne ponujajo ustreznih pravil, ki bi dovoljevala jezikovno fleksibilnost (Zabalbeascoa 2005, 190-196). Problemi, s katerimi so se ustvarjalci ameriške različice soočali, so predvsem v pomenih in razširjenosti nekaterih besed v ameriškem v nasprotju z britanskim okoljem. Tako so Američani namesto britanskega "head offica" uporabili "corporate" in namesto "wanker" besedo "jerk". Gre za enak pojem, ki je označen z drugo besedo, s tako, ki je bližje ameriškemu gledalcu (Griffin 2008, 158).

V obeh različicah se pojavi potegavščina, kjer eden od stranskih likov postavi spenjač od sodelavca v žele. Žrtev to opazi v istem trenutku, ko vodja pisarne razkazuje prostore novemu začasnemu delavcu. Nato sledi izmenjava besednih iger, ki so vsa povezane z imeni različnih sladice. Humoren zaključek pride v nerodnem spoznanju, da jim je zmanjkalo besednih iger. V britanski različici krivec namesto opravičila izjavi: "Saj sploh ni važno."⁵ V angleškem jeziku obstaja beseda trifle, ki označuje zvrst sladice narejene iz biskvita, kreme, smetane in želetine, in je predvsem znana znotraj Velike Britanije. Medtem ko trifling pomeni nekaj kar je nepomembno oziroma trivialno. Gre za preprosto besedno igro, ki jo razumejo tudi liki znotraj scene. Američani so se tega lotili nekoliko drugače. Znotraj ameriške družbe beseda trifle ni poznana, zato bi z uporabo enake besede izgubili poanto besedne igre. Tako je v ameriški različici izjava: "Oprosti. Vedno sem bil tvoj največji oboževalec."⁶ Zopet gre za besedno igro, ki temelji na podobni logiki kot tista v britanski različici. V angleščini je flan zvrst sladice, katere krema je oblita s karamelo. Prav tako se beseda flan zelo podobno sliši kot besedo fan, ki pomeni oboževalec. Z ohranitvijo oblike besedne šale, a z ameriškimi pomeni, se ohrani komičnost prizora.

Kot že prej omenjeno, ameriška različica v svojo zgodbo vpleta ameriško popularno kulturo. Znotraj obeh epizod se pojavi situacija, kjer vodja pisarne izvede potegavščino, s tem ko tajnico "za šalo" odpusti, ker naj bi ukradla nekaj pisarniških potrebščin. Dogodek je v obeh

⁵" It's only a trifling matter."

⁶ "I'm sorry. I've always been your biggest fan."

različicah precej podobno predstavljen, na nekaterih mestih se med liki odvije celo enak dialog. A razlika pride na koncu potegavščine. V britanski različici David Brent celotno zadevo prikaže kot navadno šalo in jokajoči tajnici nameni samo nekaj besed podpore. Medtem ko Michael Scott v ameriški različici odpuščanje naveže na precej znano televizijsko oddajo Punk'd. Punk'd je oddaja, kjer na znanih osebah izvedejo potegavščine. Na koncu vsake potegavščine se iz ozadja prikaže povzročitelj, ki razloži namen in ozadje potegavščine. Michael Scott po svoji potegavščini tajnici razloži, da je bila del motivacijske strategije, da je vse skupaj samo potegavščina, in da je novi sodelavec pri tem sodeloval (čeprav ta vneto odkimava z glavo). Čeprav gre za enako situacijo, se ju zaradi razlik na koncu drugače dojema. David Brent izpade žaljiv in neprimeren, medtem ko Michael Scott s svojo razlago izpade samo nevešč potegavščin.

Ni potrebe razlagati, da je ameriška družba drugačna od britanske. Zato so tudi znotraj obeh različic podani različni indikatorji, da gre za drugačni družbi (Beeden in de Bruin 2009, 10). Oblika pisarne je v ameriški različici drugačna, v njej je opaziti različne predmete, ki so za ameriške pisarne tipične (aparati za vodo, razne diplome, univerzitetne značke in podobni predmeti), medtem ko v britanski ni opaziti podobno družbeno obarvanih zadev. Prav tako so ameriški liki vpeti v drugačne družbene skupine kot pa njihove britanske različice. V analizirani epizodi spoznamo, da je Gareth, eden od stranskih likov v britanski različici, pripadnik prostovoljne vojaške enote, medtem ko je Dwight, njegova ameriška različica, prostovoljni pomočnik lokalnega šerifa. V britanski različici je Garethovo mesto znotraj vojske zasmehovano (prostovoljci niso pravi vojaki), medtem ko je Dwightov položaj odraz njegove obsedenosti z avtoriteto (Beeden in de Bruin 2009, 13).

Ameriška različica tako že v prvi epizodi razvija lastne like, zgodbo in humor, četudi ob tem strogo sledi zgodbi izvirne epizode. Gre za majhne spremembe preko katerih se ustvarja lastna identiteta ameriške Pisarne. Znotraj ameriške Pisarne se tako začne pojavljati ameriški humor, s čimer se prav tako loči od svojega izvirnika. Ameriška Pisarna se že v prvi epizodi kaže kot izviren, samostojen izdelek.

5 Študiji primera: Brat bratu in Samo bedaki in konji

Samo bedaki in konji je situacijska komedija, ki so jo začeli predvajati davnega leta 1981 na britanskem BBC-ju. Predvajanih je bilo sedem sezon (v letih 81-83; 85-86; 89 ter 90-91) ter 18 posebnih božičnih oddaj. Njen začetek je bil podoben začetku Pisarne, prve epizode so imele nižje gledanost, a skozi čas je ta številka narastla. S trilogijo posebnih božičnih epizod je postavila rekord v gledanosti epizode situacijske komedije na britanski televiziji. Sama serija je prav tako dobila številne nagrade, med drugimi tudi tri nagrade BAFTA za najboljšo komično serijo (The British Comedy Guide 2011). Samo bedaki in konji prikazujejo zaplete dveh bratov in njunega dedka med življenjem v Londonu. Serija prikazuje vzpone in padce pri uresničevanju njihove želje po bogastvu, kar jim nenazadnje tudi uspe. Dve slovenski televiziji sta že predvajali izvirno britansko serijo. S tem je slovensko občinstvo že stopilo v stik s to serijo in jo je imelo možnost spremljati s pomočjo podnapisov.

Slovenska različica je Brat bratu. Gre za slovensko priredbo, katere začetek predvajanja je bilo leto 2008, in je bila zaradi prenizke gledanosti preklicana. Predvajanih je bilo samo 13 epizod na prvem programu Televizije Slovenije (Podbevšek - Bedrač, 2008). Razlogov za njen neuspeh je več. Namesto, da bi poslovenili format serije, se je Brat bratu ukvarjal z dobesednim kopiranjem britanskega izvirnika. Dober del izvirnega scenarija je tako dobesedno preveden v slovenščino. S tem postane Brat bratu primer britanskega humorja, ki se odvija v slovenskem okolju.

Za samo analizo sem si izbral obe četrti epizodi obeh serij ("Second time around" in "Ponovljena štorija"). Vse epizode slovenske priredbe, vključno z izbrano, strogo sledijo britanskemu izvirniku. Zgodba obeh epizod se vrti okoli Del boyeve/Binetove bivše zaročenke, ki se želi vrniti v njegovo življenje. Mlajši brat in dedek sta odločno proti, saj Del boy/Bine opazno spremeni svoje obnašanje, kar pa vpliva na odnose v družini. Neodobranje zveze postane tako ekstremno, da začneta namigovati, da je bivša zaročenka umorila že dva moža in pobrala njuno zavarovalnino. Zaradi strahu pred smrtjo se vsi trije zatečejo k daljni sorodnici, za katero se izkaže, da z njimi sploh ni v sorodu. Epizoda se konča z vrnitvijo v domače stanovanje, kjer ugotovijo, da imajo po zahvali zaročenke, že več dni vzpostavljeno telefonsko zvezo z Ameriko.

Okolje, v katerem se obe epizodi odvijata, je časovno in družbeno zaznamovano. Britanska različica ima svoje začetke v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, zato je svoj stil temeljila

na takratnem času in takratni družbi. V izvorni epizodi je tako prisoten danes že zastarel žičnati stacionaren telefon, pohištvo je polno kičastih vzorcev in televizije, ki jih dedek vneto gleda, so črno-bele. Ob gledanju slovenske epizode opazimo, da so do potankosti prevzeli okolje izvirnika, čeprav je bila slovenska različica posneta kar 25 let kasneje. Tako imamo tudi v slovenski epizodi žičnati telefon, podobno kičasto pohištvo ter enako zastarele televizije. S tem je slovenska epizoda postavljena v okolje, ki je bilo v osemdesetih letih sodobno v Veliki Britaniji. Če bi hoteli uspešno posloveniti in posodobiti format, bi morali okolje epizode prilagoditi Sloveniji leta 2008. Poistovetenje z okoljem je za gledalce pomembno, saj jih takšne družbene razlike motijo (Beeden in de Bruin 2010, 6). Tako je tudi zaključek epizode in spoznanje, da imajo vzpostavljeno telefonsko zvezo z Ameriko, nezabaven. V današnjem času je klicanje v tujino (četudi v Ameriko) cenejše, kot pa je to bilo v osemdesetih letih. Okolje in čas serije sta pomembna, saj se s tem doda kontekst znotraj katerega gledamo dogajanje v seriji⁷. Znotraj *Brat bratu* je navezovanje na preteklost nenamerno, saj se pogostokrat pojavijo navezave na sodobne tehnološke pripomočke, ki izpadejo precej tuje v tem starem okolju.

Slovenski liki so precej podobni britanskim. Oba starejša brata imata enake lastnosti, enako pokroviteljsko se obnašata do mlajšega brata, oba se vneto ukvarjata s preprodajo in črnim trgov. Zaradi strogega kopiranja se oba zapletata v enake zaplete in jih na enak način rešujeta. A kljub temu obstajajo nekatere razlike med obema različicama. *Del boy* je znan po tem, da govori z naglasom *cockney*, ki je značilen za govorico londonskega delavskega razreda. Gre za precej speven naglas, kjer se pogosto uporabi namesto ustreznih besed njihove rime. Te zamenjane besede so poznavalcem *cockneya* jasne, drugim ne. *Bine* govori štajersščino. Štajersščina je precej značilen slovenski naglas, a ne nosi enakih pomenov kot londonski *cockney*. Štajersščina je naglas skupine ljudi, ki živijo na enakem ozemlju. *Cockney* je naglas skupine ljudi v istem družbenem razredu. S tem se pri *Binetu* izgubi kontekst, da gre za pripadnika delavskega razreda. Če bi hoteli z *Binetovim* naglasom podati njegov družbeni status, bi morali uporabiti kakšno mešanico latovščine in žargona. V izvirniku se *Del boy* važi s poznavanjem polomljene francoščine. Z njo želi pokazati svojo razgledanost, saj znotraj britanske kulture francoščino govorijo le izobraženi. V slovenski različici francoščino

⁷ Tukaj naj omenim britansko komično serijo *Darkplace*, prvič predvajano leta 2004, ki imitira način naracije in snemalno tehniko popularnih programov iz osemdesetih let. Namen imitiranja je v parodiranju teh zastarelih prijemov.

nerodno zamenja angleščina. Angleščina znotraj slovenskega okolja ne nosi enake konotacije kot francoščina v britanskem okolju, zato je njena uporaba ne nosi enakega humornega prizvoka. V sodobnem času angleščina predstavlja jezik, ki ga velika večina ljudi razume in govori. Francoščina pa v britanski popularni kulturi nosi enak pomen kot latinščina v ameriški popularni kulturi - gre za jezik visoko izobraženih ljudi. Del boy tako v epizodi vedno napačno uporabi francoske besede, ob izvrstni večerji reče: "Parle de Calais," in ob zajtrku: "Champs-Élysées". S tem hoče pokazati, da je enako razgledan kot tisti, ki govorijo francoščino. Njegove francoske besede so vedno takšne, da jih tudi neizobraženi razumejo, in s tem vidijo, da je njihova uporaba napačna. Humor se skriva ravno v Del boyevem trudu pri pretvarjanju. V slovenski različici Bine v isti situaciji izjavi: "Tonight", ki je resda podobno napačna uporaba besede kot pri Del boyu, a zaradi drugačnega statusa angleščina v družbi, ta ne nosi humornega prizvoka.

Zanimivo je, da je Bine v sami epizodi oblečen v enak stil oblek kot Del boy. Najbolj očitna je uporaba ti. "flat cap". V izvorniku je bilo to pokrivalo povezano z njegovim družbenim statusom, saj je bila nošnja teh pokrival precej razširjena med pripadniki takratnega delavskega razreda. Pri nas to pokrivalo ne nosi enakega pomena in s tem je Bine osiromašen za ta dodaten pomen.

Poleg nekaterih vsebinskih razlik so tu tudi razlike pri gestah in artikulaciji šal. Igralec, ki igra Bineta, ima bolj poudarjene geste in mimiko, in vse šale bolj "zaigra." To je najbolj opazno pri delu v epizodi, kjer prvič opazi svojo bivšo zaročenko. Del boy celotno situacijo opravi z nekakšno hladnostjo, medtem ko je Bine opazno navdušen, kar se kaže v njegovem poudarjenem gibanju. Tudi bivša zaročenka je v britanski različici bolj prefinjena kot tista v slovenski. Njene geste so bolj ženstvene in manj napadalno usmerjene proti Del boyu. Mogoče gre to pripisati drugačni zvrsti slovenskega humorja, kjer morajo biti komične situacije bolj poudarjene, da se poda sporočilo, da gre za humor. V ta namen je v slovenski različici uporabljen bolj intenziven vnaprej posnet smeh. Izvornik je bil posnet pred občinstvom, medtem ko so pri slovenski različici naknadno dodali smeh. V izvorniku smeh pogosto prekrije dialog, medtem ko se ta v slovenski različici pred vsakim dialogom utiša.

V obeh epizodah so zapleti enaki, zato je razlike v humornosti le-teh ni. Za slovensko različico to predstavlja problem, saj obdeluje situacije, ki so tri desetletja za časom. Izvornik se v epizodi dotika takratnega sodobnega življenja in te povezave nosijo komičnost. Pri slovenski različici teh povezav ni, saj Brat bratu prikazuje britansko preteklost in ne slovenske

sedanjosti. Zato se glavnina humorja znotraj slovenske različice zateka k absurdnosti gest in artikulacije glavnih likov. To je vidno v zaključku epizode, ko se brata in dedek vrnejo v svoje stanovanje. V slovenski različici se, preden vstopijo v stanovanje, oborožijo z loparji in drugimi pripomočki. Tu se humor skriva v absurdnosti, saj trije odrasli moški ne potrebujejo orožja proti eni sami ženski. V britanski različici je humor v tem, da se Del boy še vedno boji za svoje življenje in najprej v sobo pošlje dedka in mlajšega brata, ki sta oba neoborožena (saj se ne bojita bivše zaročenke). Zaplet in situacija sta enaki, a humor se razlikuje. Slovenska različica temelji na absurdnosti, britanska različica temelji na parodiji Del boya kot plejboja.

Hitro se porodi vprašanje, zakaj slovenska različica ni enako uspešna kot britanska, če pa sta si tako podobni. Pri slovenski različici se pričakuje, da bo pisana za slovensko družbo. Jezik je resda slovenski, a vsi drugi elementi so tuji. Zaradi tega pride pri občinstvu do kratkega stika. Brat bratu je britanska situacijska komedija, ki je posneta v Sloveniji, v slovenskem jeziku in s slovenskimi igralci. Vse ostalo je vezano na britanski način življenja v osemdesetih letih. Četudi gre za podobne zaplete, je izvirnik neprimerno bolj zabaven. Zabaven je zaradi tega, ker se dotika takrat sodobnih problemov ter parodira takratno sodobno družbo. Dokler razumemo in poznamo družbeno okolje v katerem je izvirnik nastal, nam bo ta zabaven. Na žalost ni znanja na svetu, ki nam bi naredilo Brat bratu zabavno.

6 Sklep

Prevzemanje formatov situacijskih komedij ni lahko delo, saj je treba paziti na različne vidike samega žanra in humorja. Če se lotevamo prevzemanja formata situacijskih komedij, moramo razumeti žanr v katerem format deluje. Preko žanra ustvarimo pri občinstvu pričakovanja, ki jih mora naše delo izpolniti. Razumeti moramo humor in njegovo povezavo z družbo v kateri deluje, saj je velika verjetnost, da je izvirnik zabaven ravno zaradi njegove povezave z družbo. Če želimo uspeh izvirnika ponoviti, moramo zagotoviti, da se tudi nova priredba povezuje z sodobno družbo.

Preko analize sta bila predstavljena dva načina prevzemanja formata. Najprej je predstavljena ameriška različica Pisarne, kjer so ustvarjalci uspešno prepoznali elemente žanra situacijske komedije in jih prilagodili ameriškemu trgu (tako v ameriški Pisarni spremljamo ameriške like v ameriškem fiktivnem okolju z ameriškimi problemi). Prepoznali so elemente izvirnega humorja in ga primerno poamerikanizirali - s tem je žaljiv in neprimeren David Brent postal Michael Scott, katerega edina želja je biti priljubljen. Še vedno sta oba lika nesposobna in neprimerna za njuno delovno mesto in oba sta na svoje načine humorna. Vendar pa je britanski humor s pomočjo adaptiranja spremenjen v ameriški humor. Ameriška Pisarna je ohranila značaj mockumentarca, a je pri tem pospešila izmenjavo kadrov. S tem je ameriškemu občinstvu olajšalo spremljanje, saj je to navajeno večje dramatizacije in dinamičnosti. Ameriška Pisarna je torej dober primer, na kakšen način se je treba lotiti prevzemanja, če želimo imeti uspešno priredbo.

Po drugi strani je slovenska priredba *Brat bratu* primer slabega prevzemanja tujega formata. Slovenski ustvarjalci so dobesedno prekopirali izvirnik, s tem pa izgubili elemente humorja. Prvo napako so storili s prevajanjem scenarija in s tem samih jezikovnih šal. Veliko šal v izvirniku je vezanih na pravila angleškega jezika in z dobesednim prevajanjem v slovenščino so se te šale porazgubile. Ta izostanek humornosti so slovenski ustvarjalci želeli nadomestiti z poudarjeno artikulacijo in mimiko likov, ki pa je slabo nadomestilo dobri šali. Pri samem kopiranju so prevzeli tudi okolje in obnašanje likov, ki je bilo aktualno v osemdesetih letih znotraj Velike Britanije. *Brat bratu* je sodobna slovenska situacijska komedija, ki prikazuje zastarelo britansko življenje.

Poustvarjanje po tujem formatu predstavlja vodilo, ki ponuja rešitve in ideje. Različni formati zahtevajo različno adaptiranje. Resničnostne oddaje potrebujejo za uspešno prilagoditev le

lokalno okolje in lokalne udeležence. Zaradi preprosti prevzemanja je prevzemanje teh formatov v svetu precej razširjeno. Prevzemanje situacijskih komedij je v tem oziru nekoliko bolj zahtevno. Situacijske komedije so interpretacija lokalne kulture in njihov humor je vezan ravno na to kulturo. Zatorej za uspešno prilagoditev ni dovolj, da se samo predstavi v drugo okolje. To dobro vidimo pri slovenski adaptaciji *Brat bratu*. Potrebno je razumevanje značilnosti obeh kultur (tako lokalne kot tuje) in odprava vseh kulturnih razlik. Le takrat ima adaptirana situacijska komedija možnost uspeha. In ameriška Pisarna je storila ravno to.

Ameriška Pisarna se razlikuje od britanske, kljub temu da imata enak format. Britanski humor se razlikuje od ameriškega, zatorej je britanska različica drugačna od ameriške. *Brat bratu* je dobesedna slovenska kopija *Samo bedakov in konj*. Ker se slovenski humor razlikuje od britanskega, bi se morala razlikovati tudi obe seriji - pa se ne. In tu se skriva razlika med uspehom in neuspehom. Pri prevzemanju formata je treba prevzemati in ne kopirati.

7 Literatura

- Beeden, Alexandra in Joost de Bruin. 2009. The Office : Articulations of National Identity in Television Format Adaptation. *Television New Media* 11 (1): 3-19.
- Billig, Micheal. 2005. *Laughter and Ridicule - Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage publications.
- Bissell, Tom. 2010. A simple medium - Chuck Lorre and the rules of the network sitcom. *The New Yorker*, 34-42 (6. december).
- Creeber, Glen, Toby Miller in John Tulloch. 2001. *The television genre book*. London: BFI Publishing.
- Critchley, Simon. 2002. *On humour*. London: Routledge.
- Dalton, Mary M. in Laura R Linder. 2005. *The sitcom reader: America viewed and skewed*. NewYork: State University of New York Press.
- Freud, Sigmund. 2003. *VIC in njegov odnos do nezavednega*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo (Zbirka Analecta).
- Griffin, Jeffrey. 2007. The Americanization of The Office: A Comparison of the Offbeat NBC Sitcom and Its British Predecessor. *Journal Of Popular Film And Television* 35 (4): 155–163.
- IEP - Internet Encyclopedia of Philosophy. *Humor*. Dostopno prek: <http://www.iep.utm.edu/humor/#SH2b> (4. marec 2011).
- Kjus, Yngvar. 2009. Structure, Production and Output - Everyone Needs Idols : Reality Television and Transformations in Media. *European Journal of Communication* 24 (3): 287-304.

- Krutnik, Frank in Steve Neale. 1990. *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge.
- Mikos, Lothar. 2009. *An Analysis of National Adaptations of Yo Soy Betty, La Fea*. Dostopno prek: http://citation.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/2/9/6/8/6/p296869_index.html (4. marec 2011).
- Moran, Albert. 2008. Makeover on the move: Global television and programme formats. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 22 (4): 459-469.
- Nulph, Robert G. 2000. The Multi-Camera Shoot. *Videomaker*. Dostopno prek: <http://www.videomaker.com/article/7725/> (6. junij 2011).
- Podbevšek - Bedrač, Duša. 2008. Na televiziji se koljejo. *Hopla*, 21. november. Dostopno prek: http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/hopla/1042223466 (4. marec 2011).
- Smykil, Jeff. 2006. How iTunes saved The Office. *Ars Tehnica*, 1. november. Dostopno prek: <http://arstechnica.com/apple/news/2006/11/5814.ars> (4. marec 2011).
- Taylor, Isabel. 2004. *Exploring Englishness, Part 2*. Dostopno prek: <http://www.zyworld.com/albionmagazineonline/features2.htm> (4. marec 2011).
- The British Comedy Guide. *About 'Only Fools and Horses'*. Dostopno prek: http://www.sitcom.co.uk/fools_horses/about.shtml (4. marec 2011).
- White, Elwyn B. 1941. *A Subtreasury of American Humor*. New York: Coward-McCann.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2005. Humor and translation—an interdiscipline. *Humor: International Journal of Humor Research* 18 (2): 185-207.