

Situacijska komedija (sitkom)

Mičetić, Cintija

Undergraduate thesis / Završni rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:054805>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-08**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Cintija Mičetić

Situacijska komedija (sitkom): poetika i povijest podžanra
Situation comedy (sitcom): poetics and history of the subgenre

ZAVRŠNI RAD

Rijeka, 2024.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KROATISTIKU

Cintija Mičetić

0009090136

Situacijska komedija (sitkom): poetika i povijest podžanra

Završni rad

Sveučilišni prijediplomski studij: Hrvatski jezik i književnost i
Talijanski jezik i književnost

Mentor: izv. prof. dr. sc. Dejan Durić

Komentor: dr. sc. Ante Jerić

Rijeka, 2024.

IZJAVA O AUTORSTVU ZAVRŠNOG RADA

Kojom izjavljujem da sam završni rad naslova *Situacijska komedija (sitkom): poetika i povijest podžanra* izradila samostalno pod mentorstvom izv. prof. dr. sc. Dejana Durića i komentorstvom dr. sc. Ante Jerića.

U radu sam koristila literaturu navedenu na kraju završnog rada.

Ime i prezime studentice: Cintija Mičetić

Vlastoručni potpis:

Sažetak

Ovaj rad bavit će se opisom poetike i povijesti razvitka situacijske komedije (situation comedy), poznatije pod sraslicom sitkom (sitcom). Cilj rada je, više no pronalazak jednoznačne definicije, razložiti način na koji ona funkcionira kao podžanr i shvatiti o čemu ovisi smještanje određenog programa u podžanr situacijske komedije. Pri rezimiranju njene poetike bit će dano nekoliko klasičnih rječničkih definicija, da bi se kasnije podrobnije analizirala u njima navedena tekstualna obilježja podžanra. Također, u prvom dijelu, uspostavivši temelj određenjem žanra kao kulturne kategorije, situacijska komedija bit će sagledana s aspekta industrije koja je proizvodi i publike koja svojim reakcijama na programe pridonosi žanrovskom kodiranju. U drugom dijelu rada pratit će se povijest razvoja situacijske komedije u Sjedinjenim Državama, od prve pojave radijske komedije 1920-ih godina do njenih modernih strujanja dvadeset prvog stoljeća. U posljednjem dijelu, na primjeru sitkoma *BoJack Horseman* bit će podrobnije ilustriran smjer u kojem se žanr danas kreće, što će naposljetku pomoći u oblikovanju zaključka o budućnosti situacijske komedije, ali i žanrova općenito.

Ključne riječi: situacijska komedija, sitkom, televizijski žanr, kulturna kategorija, teorija humora, emitiranje, serijal, anikom, digitalna epoha

Abstract

This paper will deal with the description of the poetics and history of the development of situation comedy, better known as sitcom. The goal of the paper is, rather than finding a single definition, to break down the way it functions as a subgenre and to understand what the placement of a certain program in the subgenre of situation comedy depends on. When summarizing its poetics, several classic dictionary definitions will be given, in order to later analyze in more detail the textual features of the subgenre mentioned in them. Furthermore, in the first part, having established the foundation by defining the genre as a cultural category, the situation comedy will be viewed from the aspect of the industry that produces it and the audience that contributes to genre coding with its reactions to the programs. In the second part of the paper, the history of the development of situation comedy in the United States will be traced, from the first appearance of radio comedy in the 1920s to its modern trends in the twenty-first century. In the last part, using the example of the sitcom *BoJack Horseman*, the direction in which the genre is moving today will be illustrated in more detail, which will ultimately help shape the conclusion about the future of sitcoms, but also genres in general.

Key words: situation comedy, sitcom, television genre, cultural category, humor theory, broadcasting, serial, anicom, digital convergence era

Sadržaj:

1. Uvod	1
2. Poetika sitkoma	2
2.1. Kako definirati žanr?	2
2.2. Tradicionalne definicije sitkoma	3
2.3. Komičnost komedije	5
2.3.1. Teorija superiornosti.....	5
2.3.2. Teorija nesklada	6
2.3.3. Teorija olakšanja	7
2.3.4. Teorija signaliziranja	8
2.4. Žanr kao kulturna kategorija.....	9
2.4.1. Produkcijski aparat	10
2.4.2. Želje publike.....	12
2.5. Ostale odrednice (tradicionalnog) sitkoma	14
3. Povijest sitkoma.....	17
3.1. Iz kolijevke radijske komedije	17
3.2. Skok na televiziju	18
3.3. Stabilizacija žanra.....	19
3.4. Lude šezdesete	20
3.5. Kraj jedne epohe.....	22
3.6. Neka nova strujanja	23
3.7. Sitkom i suvremenost	25
4. Vrijeme za nešto novo – <i>BoJack Horseman</i>	28
4.1. Uhodavanje u priču	28
4.2. Odjeci.....	29
4.3. Nešto novo?.....	32
4.3.1. Svemogućí svijet animacije.....	33
4.3.2. Strijele i vrtlozi	34
4.3.3. Komedija za plakanje	36
4.3.4. Što je tako smiješno?.....	38
4.3.5. Stvarnost ili obmana – sitkom ili?.....	40
5. Zaključak	43
6. Popis literature	44
7. Prilozi	49

1. Uvod

Sitkom – pojam na prvi pogled jednostavan i opće poznat. No hoće li takva percepcija o njemu ostati i nakon što se damo u dublju analizu? Nekima koji će ovaj rad čitati možda je i prva vijest da je situacijska komedija ili komedija situacije puni naziv onoga što se još prije šezdeset godina počelo prepoznavati pod terminom sitkom¹. Kao što je i glas koji ga je pratio neprestano varirao, ovaj je podžanr kroz desetljeća razvoja, od svojih prvih naznaka na radiju pa do danas, mijenjao svojstva i prilagođavao se sve izbirljivijem ukusu publike. Danas je on toliko daleko od svojeg nekadašnjeg izgleda da se nameće pitanje koliko (klasičnih obilježja) sitkoma ima u modernome sitkomu.

Budući da su konkretni programi u našim umovima uvijek okupljeni u veće cjeline – u ovom slučaju komični programi koji se mogu svrstati u (pod)žanr (situacijske) komedije, naš razgovor neće moći krenuti bez da se prvotno ne osvrnemo na pitanja koja se tiču žanrovskih kategorija općenito. Taj ćemo problem postaviti odmah na početku i razgovor o njemu vodit će se sve do konca rada, kada ćemo se morati odlučiti kako se postaviti prema televizijskim žanrovima i ima li uopće smisla danas o njima pričati. Ta će nas problematika ujedno malo pomalo voditi k preciznijem objašnjenju i opisu formata sitkoma.

Ni jedan ni drugi zadatak nije nimalo lak, pa umjesto da analizu sitkoma započnemo krutom definicijom, mi ćemo i analizirati i definirati putem, jer, kao što ćemo vidjeti, puno je stavki koje na tu definiciju mogu utjecati. Tako ćemo se u prvom dijelu upustiti u detaljniji opis poetike sitkoma, prije svega njegovog tradicionalnog odsječka. Pokušat ćemo ga gledati s aspekta njegovog najizrazitijeg obilježja, humorističnosti, a zatim promotriti koje sve ostale sile utječu na shvaćanje ovog i ostalih televizijskih žanrova. U drugom dijelu – orijentirajući se na matičnu državu sitkoma, SAD – proučit ćemo tijek kojim ga je vodila povijest, ali i smjerove u kojima se on danas kreće, da bismo u posljednjem dijelu te novije težnje oprimjerali na modernoj komediji *BoJack Horseman*. I naposljetku, u zaključku ću iznijeti svoje mišljenje o spekulacijama o smrti (tradicionalnog) sitkoma i sličnim sjenama koje obavijaju pitanja nekada jasnog modaliteta funkcioniranja ovog podžanra.

¹ Neku vrstu neslužbene ankete provela sam na užem krugu ljudi različite dobi i obrazovanja – većina je znala barem otprilike što je sitkom, no nije nikada čula za termin situacijska komedija.

2. Poetika sitkoma

2.1. Kako definirati žanr?

Raspravu o sitkomu trebalo bi, dakako, započeti definiranjem samog pojma. Međutim, taj prvi, naoko jednostavan pothvat, zadaje više muke no što bi se isprva moglo činiti. Ni vodeći teoretičari (pod)žanra, kojih je još uvijek relativno malen broj – sitkom još uvijek ne privlači toliko pažnje koliko neki drugi, „ugledniji” i „ozbiljniji“ televizijski žanrovi – još uvijek se ne slažu oko mnogih stvari presudnih za shvaćanje pojma. Čini se doista kako svatko ističe neku drugu njegovu karakteristiku kao presudnu za pokušaj definiranja pa tako i definicije variraju.

To ipak ne treba čuditi jer što se tiče davanja „čistih“ definicija, bilo televizijskih, bilo filmskih žanrova, teorija je često zapadala u probleme. Još je teže dati odgovor na pitanje objašnjenja podžanrova² kao što je situacijska komedija, koja predstavlja samo jedan pravac u žanru televizijske komedije, ali koja je, vidjet ćemo u nastavku, od ostalih njenih podžanrova teško odjeljiva. U moderno vrijeme ispostavilo se da žanr, koji se nekada definirao s obzirom na tematiku, vizualne motive, ikonografske aspekte i tipove fabularnih zapleta, što se na prvu i čini logičnim, zapravo funkcionira na mnogo složeniji način (Gilić, 2017, str. 64-69).

Pri takvim analizama potpuno se zaboravlja činjenica da je žanr umjetni, apstraktni pojam, za čiju smo konstrukciju zaslužni samo mi ljudi (Feuer u Casey, Casey, Calvert, French i Lewis, 2002, str. 80). On dakle ne može postojati i nikada nije postojao odvojeno od naše svijesti o njemu te ga stoga i ne možemo promatrati samo u konkretnosti tekstova u koje su naši apstraktni pojmovi upisani. Na koji točno način djeluju te koji su to točno procesi koji djeluju na našu percepciju žanra, o tome ćemo govoriti u poglavljima što nadolaze. Za sada ćemo samo reći da, dok jedni smatraju kako u naše vrijeme, zbog njihove evolucije i međusobnog miješanja i parodiranja, više nema ni smisla pričati o žanrovima, drugi drže da nam podjela tekstova u žanrove uvelike olakšava orijentaciju u šarolikom svijetu televizijskih programa (Casey i sur., str. 80-81). Takva kontradiktorna stajališta odlično najavljuju i problem objašnjenja ovog specifičnog žanra u koji ćemo se sada upustiti. Za artikulaciju konciznog odgovora na pitanja o trenutnoj vrijednosti sitkoma morat ćemo sagledati žanr iz više različitih perspektiva, pa ne bi bilo loše krenuti od nekoliko klasičnih definicija koje će nam pokazati s čime to imamo posla.

² Radi jednostavnosti nadalje ćemo za podžanr sitkoma upotrebljavati samo pojam žanr jer između njega i ostalih podžanrova televizijske komedije ionako nalazimo sve manje i manje razlike.

2.2. Tradicionalne definicije sitkoma

Uzmimo za početak nekoliko rječničkih objašnjenja. Najjednostavnije je ono oxfordskog rječnika *Oxford Learner's Dictionaries*, koje sitkom definira ovako: „Redovni humoristički program na televiziji koji prikazuje iste likove u različitim smiješnim situacijama.“³

Očito je kako je takvoj definiciji potrebna nadopuna, no u njoj je sadržano temeljno obilježje žanra, isto ono koje bismo izravno mogli izvesti iz pojma „situacijska komedija“ – komičnost koja proizlazi iz nizanja različitih smiješnih situacija. Osim toga, čitamo da se radi o žanru serijske naravi sa stalnim likovima.

Sličnu definiciju daje i *American Heritage Dictionary* („Duhovita radijska ili televizijska serija koja prikazuje reakcije stalne postave likova na neobične situacije, kao što su nesporazumi ili neugodne slučajnosti.“)⁴, a previše ne odstupaju ni tumačenja hrvatskih portala:

Hrvatski jezični portal: „Žanr komedije koji se razvio u najčešći oblik zabavnog TV programa, likovi su okupljeni oko jedne ili više humorističnih priča koje se događaju u zajedničkom okruženju, npr. kod kuće ili na radnom mjestu.“⁵

Filmski leksikon: „Naziv za komedije u kojima se radnja odvija pretežito u jednom ambijentu, uz povremeno ograničeno uvođenje još ponekog drugog ambijenta, a komika se dobiva humornom razradom temeljne društ. situacije uvjetovane funkcionalnom posebnosću danog ambijenta (npr. liječilišni atrij, uredništvo novina, bar).“⁶

Temeljne se pretpostavke nisu promijenile, no ono što je novo u ovim definicijama naglasak je na *ambijentu* ili *okružju* u kojem se komične situacije zbivaju: to je najčešće u udobnosti doma – tada s kaučem u centru pažnje (Savorelli, 2010, str. 23), na poslu ili u baru..., kao i na onome iz čega one proizlaze (npr. iz nesporazuma ili sramotnih slučajnosti). Ipak, kako na svom primjeru (vidi niže) ustvrđuje Brett Mills (2009), tumačenja tog tipa još uvijek nisu dovoljna da na sasvim precizan način odvoje sitkom od sličnih mu dramskih serija s elementima komedije koje često s njim dijele sva navedena obilježja. On zapravo navodi i podosta širu definiciju Larryja Mintza:

³ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/sitcom?q=sitcom>

⁴ <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?id=S5474200>

⁵ <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>

⁶ [situacijska komedija - Filmski leksikon \(lzmk.hr\)](https://www.lzmk.hr/situacijska-komedija)

“polusatna serija fokusirana na epizode koje uključuju iste likove unutar iste premise. To jest, svaki tjedan susrećemo iste ljude u uglavnom istom ambijentu. Epizode su cjelovite; ono što se događa u određenoj epizodi obično se zaključuje, objašnjava, usklađuje, rješava na kraju tih pola sata... Sitkomi se najčešće izvode pred publikom, bilo da se emitiraju uživo (u starim danima), bilo da se snimaju na film ili vrpcu, i obično imaju element koji bi gotovo mogao biti metadrama u smislu da, budući da je smijeh snimljen (ponekad čak i pojačan), publika je svjesna da gleda predstavu, performans, komediju koja uključuje komičnu aktivnost. Najvažnija značajka strukture sitkoma ciklička je priroda stabilnosti premise koja se suočava s pritiskom ili prijetnjom promjene te se ponovno obnavlja... Ova mogućnost „sretnog završetka“ je, naravno, jedna od glavnih osobina komedije prema većini teorija.” (Mintz prema Millsu, 2009, str. 28)

Mills, naime, ne negira da su takvi elementi za komediju situacije karakteristični i, štoviše, u njoj vrlo česti. Mintz opravdano naglašava tri njena aspekta: stalni postav, narativ koji se ponavlja i artificijelni izgled. Ipak, inzistirajući na tako strogoj definiciji, mi zapostavljamo sve one tekstove kojima primarni cilj nije uklopiti se. Ovo pretpostavlja da znamo točno što to sitkom *je* te da se uslijed toga sve ono što imalo odudara od našeg modela više ne smatra sitkomom te postaje „nešto drugo“. Ironično je u cijeloj priči što su svi uvjereni da znaju što bi sitkom bio i naglašavaju njegovu „očitost“, a u isto mu vrijeme svi pripisuju različite karakteristike, ne uspijevajući ga jednoznačno definirati. Mills također dobro primjećuje da je jedini aspekt u Mintzovoj definiciji sitkoma koji se ne bi mogao provući i u dramsku seriju s elementima komedija metafikcionalni aspekt, odnosno sitkomovo upućivanje na samog sebe korištenjem tehnike nasnimljenog smijeha. U modernom sitkomu (a to ćemo vidjeti i na našem primjeru) taj je postupak međutim sve manje zastupljen, tako da je o jasnim razlikama između dvaju spomenutih žanrova sve teže govoriti.

Ostavimo zasad problem razlučivanja žanrova po strani i pokušajmo se prvo fokusirati na vjerojatno najočitije obilježje sitkoma kao žanra, na ono što, kako smo već utvrdili na početku, nepobitno proizlazi iz termina „situacijska komedija“, i što se (premda možda nedovoljno jasno) nazire u svakoj definiciji, a to je njen poticaj na smijanje. Humor je, naime, jedina sveprisutna značajka žanra, i njegov cilj je, prije svega, izazvati smijeh. Sve ostale karakteristike mogu preći u drugi plan, no, ako komedija nije smiješna, smatrat će se neostvarenom i nedostojnom tog imena. Tako je, prije no što pređemo na njene ostale, akcidentalne osobine, najbolje najprije koju riječ posvetiti onome što je komično u komediji.

2. 3. Komičnost komedije

Rasprave o humoru i komičnome traju još od pamtivijeka, točnije od antike, kada su Aristotelove rasprave, ponajprije *Poetika*, po prvi put potaknule zanimanje za kazališnu komediju. To je zanimanje, međutim, postojalo samo kao kontrast zanimanju za mnogo cjenjeniju tragediju, koja će svoju dominaciju među vrstama zadržati i stoljećima nakon uzleta u staroj Grčkoj. Tako Aristotel tragediji pripisuje prikaz svih velikih činova vrijednih divljenja, dok komediju vidi kao prikaz smiješnih i nedostojnih oblika ljudskog ponašanja, kao vulgarni oblik zabave, odnosno „nižu“ umjetnost (Sam Friedman, 2014).

Takvo viđenje komedije nije ni danas mnogo drugačije. O njoj kao da se uvijek govori kao o inferiornoj vrsti ili se pak uopće ne usuđuje govoriti. Naime, osim što jedan razlog za manjak literature leži u njenoj „nebitnosti“, o njoj se ne piše često i zato što humor koji stoji u njenoj biti navodno nije nešto što bi imalo smisla objašnjavati. Kako dobro primjećuju Marx i Sienkiewicz (2018, str. 1), kritičari se odavno vode starim klišejom da je humor (pa tako i komedija) neobjašnjiv, to jest, ako se šala pokuša rastumačiti, više neće biti smiješna. Također, uzevši u obzir činjenicu da se svatko od nas smije u različitim situacijama i da je usprkos svim naporima vrlo teško odrediti zašto je jedna stvar nekome smiješna, nekome ne, teško je dati samo jedno objašnjenje humora. Mnogi su upravo zato što bi to značilo da moraju definirati humor odbijali definirati sitkom (Mills, 2009). U novije vrijeme teoretičari se ipak usuđuju kročiti tim stazama, pa ćemo se na njihovu tragu i u svrhu pomnijeg definiranja žanra i ovdje nakratko upustiti u sagledavanje nekoliko bitnih teorija humora.

Kao što se već moglo i naslutiti, ne postoji jedinstvena, sveobuhvatna teorija humora (Marx i Sienkiewicz, 2018, str. 1). Raspolažemo tek sa skupom utjecajnih nagađanja o razlozima koji nas tjeraju na smijeh. Danas su najutjecajnije su tri hipoteze s ambicijom objašnjavanja humora: teorija superiornosti, teorija neskladnosti i teorija olakšanja.

2.3.1. Teorija superiornosti

Najstarija među teorijama humora je teorija superiornosti, koja konce vuče još od Platona, a navodi da se ljudi smiju onda kada osjećaju nadmoć, obično nad drugim ljudima (Mills, 2009). I u Platona i u Aristotela ta se superiornost prikazuje u negativnom svjetlu, kao jedan vid ismijavanja tuđih nedostataka. Takvo poimanje kasnije su preuzeli Thomas Hobbes i René Descartes nadopunjujući ga razmišljanjima o zloupotrebi humora vladajućih klasa, kojima,

uvjerenima u vlastitu dominaciju, poprilično uspijeva okameniti društvene razlike (Butler, 2020).

Budući da se i u sitkomu primjećuju slične tendencije, pogotovo što se tiče afirmacije nacionalnih, rodnih i rasnih predrasuda, i on je često bio kritiziran kao hranitelj nepravednog poretka/institucija. U tome su bitno pomogle i regulacije emitiranja koje odlučuju tko se i o čemu smije šaliti. Neale i Krutnik (1990) tako komediju s jedne strane vide kao subverzivnu zbog čestog narušavanja estetskih i ideoloških konvencija, a s druge kao reakcionarnu upravo zato što osnažuje kulturne stereotipe i zato što je kršenje konvencija ionako već samo po sebi postalo konvencija. Naravno, itekako je bitan i način na koji „čitamo“ takve komedije: jedno je smijati se *s nekime* tko diskriminira, a nešto sasvim drugo je smijati se *nekome* tko to radi.

2.3.2. Teorija nesklada

Umjesto naglašavanja razlike između superiornosti i inferiornosti, teorija nesklada identificira humor kao rezultat dojma da nešto „nije sasvim na svom mjestu“ (King, 2002, str. 5), odnosno da nešto na neki način oponira našem iskustvu i očekivanjima – drugim riječima „jedan element nije u skladu s drugim“ (Butler, 2020). Ova se razmišljanja mogu pratiti još od 18. stoljeća, od filozofa Francisa Hutchesona i Immanuela Kanta, koji izjavljuje da je smijeh „osjećaj koji proizlazi iz iznenadne transformacije napetog očekivanja u ništa“ (Kant, 1790, str. 223 prema Millsu, 2009). Jednu verziju ove teorije zastupa i Henri Bergson (1914), prema kojemu se smijeh javlja kada se živo biće ponaša kao mehaničko (prema Marxu i Sienkiewicz, 2018, str. 46).

Što se sitkoma tiče, on naša očekivanja istodobno i ispunjava (prilazimo mu upravo s nadom da će nas nasmijati) i potkopava (može nas nasmijati samo ako nismo očekivali takav tijek događaja). To je ujedno i savršen primjer za razmatranje Nealeovog (1980) koncepta „ponavljanja i razlike“, koji je neophodan za svaki žanr. Prema imperativu „ponavljanja i razlike“, svaki bi pojedinačni sitkom trebao u jednoj mjeri nalikovati ostalim sitkomima, kako ne bi doveo u pitanje svoju žanrovsku pripadnost, ali bi isto tako u nekim aspektima trebao demonstrirati vlastitu originalnost, kako bi se ukazao kao zanimljiv i vrijedan naše pozornosti. Osim toga, očito je da bi pretjerana nepodudarnost lako mogla rezultirati neshvaćanjem, užasom publike, pa time i odbacivanjem serije. Jerry Palmer (1987) stoga zagovara „logiku apsurdna“, nalažući da zagonetka nesklada nužno mora biti rješiva i objašnjiva ako se njome želi izazvati smijeh.

Značajan doprinos ovoj teoriji dao je Noël Carroll, koji nesklad dijeli na tri vrste: 1) emocionalni nesklad koji se javlja kada je neki lik nedovoljno ili previše emocionalan; 2) kršenje standarda gracioznosti i ukusa; 3) neusklađenost narativnog znanja, odnosno stvaranje situacija u kojima gledatelj zna ono što lik ne zna (prema Butleru, 2020).

Za razliku od teorije superiornosti, koja je konzervativna, ova je progresivna. Ona, svodeći okoštale društvene konvencije na apsurd vrijedan ismijavanja, potpomaže gledateljima da ih osvijeste, pa time potkopava ono što je nekada bilo neupitno. Mills (2009, str. 87) ovu teoriju naziva još i „teorijom igre“ jer ljude zabavlja dajući im alternativni pogled na svijet u kojem žive. I sitkom, dakle, ponekad promovira ideje subverzivne po postojeći poredak, ali jednako tako njegove šale mogu se shvatiti kao uvredljive, agresivne i napasne.

Ova prilika korisna je za zapaziti kako u smislu šoka i preokreta sitkom poprilično nalikuje hororu. U oba žanra afekti se fizički artikuliraju upravo u trenutku najvećeg iznenađenja, kada je nesklad najočitiiji, u obliku smijeha ili vriska (Neale i Krutnik, 1990).

2.3.3. Teorija olakšanja

Središnja je ličnost treće teorije, teorije olakšanja, Sigmund Freud. On naglasak stavlja na svrhu šale, objašnjavajući kako je humor zapravo način iskazivanja „zabranjenih“ misli i želja našeg nesvjesnog (ida), koje naša savjest (superego), dobrim dijelom strukturirana interiorizacijom društvenih zabrana, neprestano nastoji sputati, ograničiti ili potisnuti (prema Gayu, 1990). Dok prema njegovu mišljenju takozvane „nevine“ šale, npr. dosjetke i igre riječima izazivaju umjerenu zabavu i nemaju dublje svrhe, „agresivne“ ili „tendenciozne“ šale izvor su olakšanja jer nas oslobađaju potisnutih ideja. Tako se i šale o nekom tragičnom događaju mogu objasniti kao neka vrsta umanjivanja napetosti, a komičarima je dopušteno govoriti o stvarima koje su u svakodnevnom životu smatrane tabu temom (Butler, 2020). U komediji će se lakše no u nekom drugom žanru moći čuti vulgarnosti, upravo stoga što ih njen humor na neki način „ublažava“.

U novijim sitkomima sve je češće razbijanje tabua korištenjem „skatološkog“ humora, kojim se čovjeka nastoji povratiti u primarno infantilno stanje. Njegova svrha nije osvještavanje onoga što se podrazumijeva, te samim time i pokušaj promjene društva, već jednostavno uživanje u nižim, infantilnijim oblicima ponašanja (Tueth, 2005). Zanimljivo je da je taj tip šala najzastupljeniji u „animaciji za odrasle“ – tu u mnogo većoj mjeri nailazimo na stvari poput pražnjenja crijeva ili ispuštanja vjetrova nego što je to slučaj u igranim komedijama, a to je dokaz našeg viđenja animacije kao nečeg apsurdnog i primitivnog što svi nastojimo čim prije

prerasti (Mills, 2009). Za razliku od prve dvije, ova teorija humor i komediju vidi u pozitivnom svjetlu, štoviše, kao oblike koji su neophodni za društvo.

U teoriju olakšanja mogla bi se svrstati i Bahtinova „teorija karnevaleskosti“. Ispitujući srednjovjekovne karnevalne svečanosti u kojima je jednom godišnje dolazilo do „zamjene uloga“ i rušenja hijerarhije s fokusom na groteskosti tijela, Bahtin smijehu pridaje oslobađajuću ulogu. Takvo će stajalište malo kasnije ipak propitati Umberto Eco (1984), koji se pita koliko u komičnome i karnevalu ima pravog prijestupa i ne služe li oni zapravo jačanju zakona koji ludilo dopušta samo u strogo kontroliranim situacijama. Eco od koncepta „komičnog“ razlikuje koncept „humora“, u kojemu vidi istinski prijestup. Humor se, naime, ne pretvara da može narušiti postojeće represivno stanje, ali barem nam nudi mogućnost socijalne kritike; on ne obećava oslobođenje, ali nas podsjeća da je svijet u kojem živimo toliko restriktivan da je sve što nam preostaje jest da mu se smijemo (prema Marxu i Sienkiewicz, 2018, str. 17-33).

Neale i Krutnik (1990) također pokušavaju odvojiti te termine, a smatraju da se ne podudaraju ni koncepti „komike“ (ili komičnoga) i „komedije“, jer, dok je smijeh nužno obilježje svega što je komično, on u komediji može i izostati. On svakako nije najbolji indikator komedije već i zato što, kao što kaže Friedman (2014), ne postoji nešto što bismo mogli ocijeniti kao „univerzalno smiješno“ te nijedna komedija nije jednostavno smiješna ili ne-smiješna. Također, smijati se možemo i u ne-komičnim situacijama, na primjer pri šakljanju (Morreall, 1983, str. 1). Komedija je (osim u metaforičkom smislu) isključivo *narativno-estetski* pojam i može se koristiti kako za označavanje cijelog žanra, tako i za pojedinačna djela. Ono što nužno mora sadržavati je *priča*, koja najčešće završava sretno. Ipak, to je još uvijek daleko od njene definicije jer ona može poprimiti mnoge forme (npr. sitkom) i različita dopunska obilježja (Neale i Krutnik). Da bismo vidjeli kako jedna televizijska komedija u stvarnosti funkcionira, predložiti ćemo i četvrtu teoriju.

2.3.4. Teorija signaliziranja

Osim prve tri teorije kojima se, kao što smo vidjeli, najčešće objašnjava funkcioniranje šala i razloga zbog kojih se smijemo, Mills (2009) predlaže još jednu, posebno bitnu za shvaćanje komedije kao žanra. On tvrdi da su „načini na koje šale funkcioniraju u sitkomu manje važni od načina na koje žanr signalizira svoju namjeru da bude smiješan, stvarajući prostor unutar kojeg je publika spremna nasmejati se“ (isto, str. 93). To znači da se nešto može smatrati

(situacijskom) komedijom čak i ako nas nije uspjelo nasmijati. Važna je *namjera* nasmijavanja i način na koji žanr *signalizira* tu namjeru. Takvi signali pomažu povezati neki tekst sa njemu sličnim programskim sadržajima, a najčešće se pojavljuju u obliku promotivnog materijala ili uvodne špice, dakle i prije našeg upoznavanja s narativom. Handelman i Kapferer (1972, u Millsu) takav tip signaliziranja nazivaju šaljivošću zavisnom o slučaju („setting-specific joking“), koji pretpostavlja da ne postoji unaprijed definiran odnos između komičara i publike prije izbijanja šale, pa se on neprestano mora nanovo potvrđivati. U tome pomažu i stil snimanja (s više kamera), smijeh publike te raspored emitiranja programa (komedije se puštaju u točno određene sate namijenjene rasonodi). U drugom tipu signaliziranja, šaljivošću zavisnom o kategoriji („category-routinised joking“), odnos između pripovjedača šale i publike čvrsto je uspostavljen kao komičan, pa ona od njega već ima niz očekivanja. Tako se može pretpostaviti da su gledatelji nekog programskog sadržaja već dobro upoznati s njegovom „zvijezdom“ te on/ona slobodno koristi svoje doskočice, bez straha od nesporazuma.

Najraspoznatljiviji signal tradicionalnog sitkoma definitivno je smijeh publike, no on kao i ostali slični signali u modernim sitkomima biva izostavljen. To u jednu ruku može predstavljati teškoće publici koja više nije sigurna kako čitati tekst, a u drugu označava problem za samu definiciju žanra, koji više nije jasno odrediv.

Nakon ovih razmatranja možemo zaključiti kako je svaka od ovih teorija korisna za proučavanje nekog aspekta sitkoma, ali možda je i važniji zaključak to da sitkom kao tekst nikada ne opstoji samostalno, već u neprestanoj komunikaciji s publikom i cjelokupnom industrijom koja ga proizvodi. Posebno je u posljednjoj teoriji zamjetljivo da televizijski žanr ne ovisi samo o pojedinačnim tekstovima, nego ga se također treba pametno *prezentirati* i ispravno *čitati*. On je „kulturalna kategorija“, uvijek podložna promjeni i razvitku (Mittell, 2004), pa je se kao takvu treba i sagledati.

2.4. Žanr kao kulturalna kategorija

Ovo što smo do sada napravili, dakle pokušaj definiranja sitkoma pomoću njegove suštinske karakteristike, trebao bi biti temelj analize svakog komičkog žanra. Ipak, već smo najavili da takav pristup, koliko god on bio koristan u nekim situacijama, promatra komediju kao samoniklu, neovisnu o drugim žanrovima i društvenim procesima zaslužnima za njihovo oblikovanje. Već teorija signaliziranja pobija tako usko poimanje i najavljuje ono što u procesu „normaliziranja“ lako zaboravimo: žanr je nešto što „dizajniraju“ ljudi i stoga uvijek ovisan o

nama i načinu na koji ga percipiramo, pa posljedično i podložan promjenama (Neale, 2000). Te promjene često dovode do prepletanja žanrova i sve veće otvorenosti (a to posebno vrijedi za komediju koja prodire u sve druge vrste), pa klasičnu, čistu definiciju sitkoma koju smo pokušali uspostaviti na početku ne možemo ni dati. Nova (postmodernistička) teorijska usmjerenja, međutim, pokazuju kako istraživanje televizijskih žanrova možda i nije tako „ćorav” posao – klasifikacije su tu da bi nam pomogle orijentirati se u složenom svijetu koncepata (štoviše, u ovom razdoblju svekolikog „miksanja“ razlikovanje žanrova možda je bitnije no ikada prije) – ono se samo mora preispitati (Savčić, 2020).

Mittell (2004, str. XI-XIV) stoga inzistira da umjesto bavljenja isključivo medijskim tekstovima, pažnju preusmjerimo na područja medijskih industrija, publike, politike kompanija, kritičara i povijesnih konteksta. Kao što ćemo vidjeti, dok industriji žanr služi za komercijalizaciju programa, za definiranje različitih marki, odnosno diferencijaciju putem žanrovski uvjetovanih kanala (npr. američki „Sci-Fi Channel“), kao i za pridobivanje ciljane publike pomoću žanrovski obilježenog rasporeda emitiranja (sitkomi se npr. najčešće emitiraju u kasnovečernjim satima), publika ga koristi za organiziranje „fan-klubova“ ili pokloničkih mrežnih stranica, uspostavljanje osobnih preferencija i za svakodnevne razgovore i prakse gledanja.

2.4.1. Produkcijski aparat

Pri ispitivanju televizijske produkcije Mills (2009) je zapazio nekoliko istaknutih fenomena u načinu njene organizacije. Prema njegovu mišljenju industrijski je proizvod „rezultat interakcije između kreativnih procesa pojedinaca, specifičnosti organizacija i institucija koje ih zapošljavaju, te žanrova i konvencija koje oblikuju masovnu komunikaciju“ (isto, str. 55). Producenti, redatelji i scenaristi uvijek moraju biti svjesni konteksta u kojem se njihov rad kreće, svrstavanje djelatnika vrlo se često odvija upravo u granicama žanra, a kanali definiraju žanr serija, isto kao što i serije definiraju te kanale.

Nadalje, rad na nekom programskom sadržaju nije isto što i pokušaj njegove prodaje, pa i za pisanje sitkoma postoje (nepisana) pravila koja omogućuju njegov plasman na tržištu. Sreća je što komedije zbog relativno jednostavnih verbalnih i vizualnih čimbenika općenito zahtijevaju manje proračune od svojih dramskih i akcijskih pandana (Marx i Sienkiewicz, 2017, str. 6), pa joj se mnogi voljno priklanjaju. Osim toga, televizijska komedija pokazala se najotpornijim televizijskim žanrom – ostala je dosljedna i sveprisutna značajka televizijskih rasporeda u udarnom terminu još od premijere programa *Mary Kay i Johnny* 1947. (Marc, 1984, str. 11).

Mills u svojem tekstu navodi razgovore s nizom zaposlenika u industriji, među kojima npr. Plowman (2005-6) naglašava da nije uvijek sve u šalama i da su za dobru komediju neminovni zanimljivi likovi te jedna doza „ozbiljnosti“ oko koje se vrti priča. Pritom bi se šale, koje po njemu ne moraju ovisiti o kontekstu, mogle i izbaciti, a da humor što proizlazi iz konteksta i odnosa među likovima u tekstu još uvijek funkcionira. Dakle, iako humor ostaje jedna od njegovih glavnih sastavnica, industrija nikada neće kupiti sitkom koji je *samo* smiješan... On mora biti zaokružen proizvod i kad su u pitanju njegovi likovi, narativ i okruženje. Naročito su bitna zapažanja nekolicine umjetnika (npr. McCruma i Nyea, 2005) čiji sitkomi uspjeh duguju jednostavnoj, repetitivnoj strukturi, pogodnoj za što brže raspisivanje epizoda. Dokaz je to kako je serijalna priroda emitiranja pogodna samo za određene vrste pripovijedanja, pri čemu se postupci koji se industriji najviše isplate – poput jasnoće izlaganja i brzine pisanja – upisuju u žanr.

O funkcioniranju televizijske industrije mogli bismo govoriti i iz perspektive Marxove teorije alijenacije: scenariste čiji je rad, jednom napisan, predan na milost i nemilost korporativnih mreža svakako bismo mogli smatrati potlačenima (Kohl prema Dalton i Linder, 2005). U novije doba stvari ipak stoje malo drugačije. Već u 1970-ima procvat doživljavaju neovisne televizijske kuće, a javlja se i online emitiranje. Što to znači za televizijsku industriju? Općenito, dolazi do promjene odnosa kapitala i rada: puno se više ističe vrijednost umjetnikova talenta i kreativnosti, ali dakako veće su kompeticija i nesigurnost. Izgleda i kako prednost nad *uspješnim* programom sve više dobiva *kvalitetan* program. Govoreći o svojem radu, Millsovi ispitanici naglašavaju da su se pri pisanju prvenstveno vodili instinktivnošću, što nam baš i ne pomaže u pokušaju definicije žanra. Dok postupak pisanja ostavljaju misterijom, finalni proizvod opetovano se pokušava prikazati kao sam po sebi jasan.

Također, postavlja se pitanje kako odgovoriti na želje publike, odnosno kako producenti uspijevaju udovoljiti željama ljudi čiji se svjetonazori međusobno bitno razlikuju. Nemoguće je znati tko će vidjeti program, tj. čuti neku šalu, stoga su serije rađene tako da bi ih mogla gledati puno šira skupina ljudi od one demografske skupine kojoj je ona u prvom redu namijenjena. To u pravilu znači nametanje brojnih restrikcija, što piscima uvelike otežava posao i uskraćuje im apsolutnu slobodu izražavanja. Međutim, dobri pisci i problematičan sadržaj uspijevaju zaogrnuti u prihvatljivu šalu, a za ono što ipak nije primjereno svakome postoji točno određeno vrijeme (kasnovečernje emitiranje) i mjesto (kanali namijenjeni mladim odraslim osobama).

2.4.2. Želje publike

Kako je sitkom jedan od rijetkih žanrova u čijoj je biti emocija⁷, za njega vrijedi teorija Sare Ahmed (2004), koja pretpostavlja da se emocije koje doživljavamo prilikom gledanja programa upisuju u program. Ovako to tumači Bore (2017): „Dakle, kada doživljavam komediju kao smiješnu, moja izvedba zabave konstruira film (odn. seriju) kao bitnu kvalitetu smiješnog, dok također konstruira moj vlastiti identitet kao gledatelja komedije s posebnim iskustvima i ukusom.“ Bitno je zato i čemu publika „dozvoljava“ da bude smiješno. Odnos sitkoma i njegovih gledatelja poprilično je jasan: ukoliko je njegov primarni cilj zabaviti gledateljstvo, utoliko i gledateljstvo od njega ima ista takva očekivanja. O najočitijoj karakteristici komedije već smo govorili, pa je sada vrijeme da proučimo tehniku u kojoj je poticaj na smijanje sitkoma najbolje izražen.

Takozvana tehnika nasnimljenog smijeha („laugh track“) znak je autentičnosti sitkoma i garancija zabave ostalim gledateljima pred malim ekranima. Radi se o tome da publika gleda „sitkomsku predstavu“ istovremeno dok se ova snima, te tako sve reakcije koje su pratile prvu izvedbu postaju dio programa koji će kasnije biti pušten u eter. Smijeh publike dokaz je kolektivne recepcije komedije koju je sitkom preuzeo od svojih kazališnih „predaka“, ali i njegove autoreferencijalnosti – primatelj postaje dio samog teksta i to mu daje određenu enuncijativnu nijansu (Savorelli, 2010, str. 30). Implicitno prisustvo publike koja se smije i plješće u odgovarajućim trenucima uvjerava gledatelja da televizijski prijenos izvire iz sigurno određenih zidova pozornice na sceni (Marc, 1994, str. 11) te ga, ako se osjeća dijelom prvotne publike, i samog potiče na smijeh. U protivnom, isti taj smijeh mogao bi biti izvor otuđenja (Platow i sur., 2004).

Zbog tog namjernog ili nenamjernog isticanja artificijelnosti⁸ prikazanog zbivanja, i ograničavanja alternativnih razumijevanja prikazanih događaja, sitkom je bio više puta kritiziran te su njegove moderne verzije počele izostavljati smijeh publike. Kako se većina istraživanja publike sitkoma temelji upravo na kvantitativnim ispitivanjima uklopljenog smijeha (ispitivanje trajanja i jačine smijeha), koja na gledateljstvo gledaju kao na puke potrošače, postavlja se pitanje individualnih perspektiva koje moguće odudaraju od percepcije mase. Sve se više inzistira na kvalitativnim istraživanjima i „etnografskom pristupu“ što polaze od ispitivanja pojedinaca i manjih grupa u njihovom svakodnevnom, prirodnom okruženju

⁷ U povijesti se postavljalo pitanje je li smijeh zapravo emocija, no pretpostavimo radi lakšeg shvaćanja da je to tako.

⁸ Vrlo često taj se smijeh ubacivao samo iz navike, što dovodi u pitanje njegovu svrhu.

(Mills i Barlow, 2009, str. 600-602). Posebno su problematična nastojanja da se u smijehu publike sve ekscentričnosti kasnije dorade tako da nijedan glas ne odskače, kao i naknadno dodani, odnosno „izrežirani“ smijeh koji se dodaje nekim sitkomima koji nisu snimani pred publikom. Lisa Kudrow, poznata kao Phoebe iz sitkoma *Prijatelji (Friends)* nedavno je i sama izjavila da ju je na snimanjima publika često znala iznervirati svojim pre dugim smijanjem: „Nije bilo toliko smiješno. To nije bila iskrena reakcija i iritirala me“ (Nardino, 2024).

Jednom vrstom publike možemo smatrati i televizijske kritičare. Oni nisu samo ključni u komunikaciji komedije s javnošću, već se smatraju i neovisnim „stručnjacima“ zaslužnima za formiranje velikog dijela javnog ukusa (Friedman, 2014). Kritičari pridonose načinu na koji shvaćamo tekstove, pa time utječu i na tip programa koji će se proizvoditi. Osim što kritika općenito na komediju gleda s prezirom, popularnost se često u tom tipu diskursa izjednačava s lošom kvalitetom, te se tako programi s najvećom gledanošću u pravilu najlošije vrednuju u kritičkim recenzijama. Štoviše, počinje se govoriti o snobizmu kritičara koji cijene isključivo „nišne“ programske sadržaje, razumljive samo obrazovanijoj publici i uporno od sitkoma traže da bude nešto što on nije (Mills, 2009, str. 61-64).

...

Nakon svega ovoga možemo predložiti Ryallovu definiciju žanrova kao „shema/oblika/stilova/struktura koji nadilaze pojedina umjetnička djela, a nadziru i umjetnikovo stvaranje djela i način na koji ih publika čita“ (prema Giliću, 2007, str. 64). Ipak, sada kada smo vidjeli što sve određuje televiziju kao medij, možemo se složiti s Jane Feuer (u Allen, 1992, str. 139) da bi njene žanrove trebalo promatrati drugačije nego što promatramo npr. književne tekstove. Williams televiziju promatra kao „tijek sekvenci“, što bi značilo da se njene sastavnice ne smiju nikada razmatrati isključivo zasebno, nego uvijek kao dio programa, odnosno cjeline koja u sebi okuplja serije, filmove, najave, reklame itd. (1974/2003). Također, jedan televizijski programski sadržaj može sadržavati više bitnih komponenata, no za njegovu žanrovsku percepciju bit će bitne samo neke: tako je za određenje vesterna bitan „ambijent“, a za komediju afekt publike. Lako je onda shvatiti koliko su zanemariva njihova inherentna obilježja, s kojih pogled treba biti preusmjeren na kontekst, u čijoj se promjeni ogledaju i promjene u određenjima žanra (Mittell, 2004).

Iako konačnu definiciju sitkoma ni nakon ovih razmatranje ne možemo ponuditi, ipak je jasnije na koji bi ga se način trebalo promatrati i o čemu sve ovisi njegovo određenje. Pošto smo to utvrdili, mislim da napokon možemo sagledati i ostale opće odrednice žanra bez straha da ćemo

ijednu tumačiti kao presudnu, konačnu i nepromjenjivu. Odrednice koje ćemo spomenuti u idućem poglavlju radi bolje razumljivosti odnosit će se na tradicionalni tip sitkoma, dok ćemo o modernim tokovima nešto više reći kasnije.

2.5. Ostale odrednice (tradicionalnog) sitkoma

Nyeev komentar o „minornosti” („small-timeness“) sitkoma (2005), Mills tumači iz četiri njegova aspekta: 1) u njegovu stvaranju sudjeluje mali broj ljudi koristeći se relativno malim budžetom; 2) priče koje obrađuje intimnog su i domaćeg karaktera; 3) njegova društvena uloga (zabava) manjeg je značaja nego uloga nekog dramskog žanra; 4) ne odlikuje se pretjeranom umjetničkom ambicioznošću ni eksperimentalnošću (Mills, 2009, str. 1-2). Ipak, po uzoru na Millsa, i podučeni dosadašnjim zapažanjima, i mi možemo zaključiti da se sitkom samo izuzetno dobro „pretvara“ da nije kompleksan.

Izrazita „pitomost” ili „domesticiranost“ situacijske komedije osim iz privatnih, obiteljskih priča proizlazi i iz medija na kojem se prikazuje: televiziju i televizor najčešće (s pravom) vezujemo uz kućni ambijent. Tako i ne čudi što je najtipičniji oblik sitkoma „obiteljski“ sitkom, u kojem se komične situacije odvijaju unutar jedne manje ili više konzervativne porodice (Neale i Krutnik, 1990, str. 236-237), npr. *Svi vole Raymonda (Everybody Loves Raymond)* ili *Dadilja (The Nanny)*. Sitkom zapravo zrcali iskustva svojih gledatelja zato se oni tako često poistovjećuju s njegovim likovima (Mills, 2009, str. 20) i ponavljaju njihove omiljene doskočice.

Nešto novijeg datuma su „prijateljski“ sitkomi („buddy“ sitkomi ili „frenskomi“) u kojima se obiteljsko okruženje zamjenjuje prijateljskim, pri čemu, osim već spomenutih Prijatelja, možemo spomenuti sitkome snimane od početka dvijetisućitih naovamo, poput *Kako sam upoznao vašu majku (How I Met Your Mother)* ili *Teorije velikog praska (The Big Bang Theory)*. S tim povezani su i takozvani „uredski“ sitkomi („work place sitcoms“) čija se radnja umjesto u kući odvija na poslu, ali i u nekim drugim javnim prostorima poput kafića, restorana, parkova itd. (npr. *Ally McBeal* ili *Cheers*). Tim potonjima u srži je najčešće neki romantični odnos i oni se u pravilu obraćaju mlađoj, otvorenijoj publici (Savčić, 2020).

Kada govorimo o narativu sitkoma, kao najizrazitije obilježje spominje se njegova cirkularnost, ona karakteristika zbog koje Mittell (2004) sitkom uključuje u „serijski“ tip emisija, dok ćemo kod Kovačević (2017) za isti oblik naći naziv „epizodička serija.“ Za razliku od sapunica, „serijalnog“ tipa programa, odnosno „serijala“, kod kojih se fabula jedne epizode pretače u drugu, kraj jedne epizode sitkoma (koja traje između 20 i 30 minuta) predstavlja povratak na

početnu situaciju. Već u sljedećoj epizodi kao da se zaboravlja što se dogodilo u prethodnoj, tako da epizode možemo gledati i napreskokce bez da to u većoj mjeri utječe na naše razumijevanje. Naravno, zapažaju Neale i Krutnik (1990, str. 234-235), stvari se od početka do kraja serije znaju izmijeniti, no sitne napetosti postavljene kao problem na početku epizode teže razrješenju unutar iste. Dakle, narativna struktura epizode izgleda otprilike ovako: „status quo“ – greška – naučena lekcija – „status quo“ (Marc prema Savčić, 2020, str. 20).

Moglo bi nam se učiniti da je takva narativna struktura recept za dosadu, no upravo repetitivni segment sitkoma stvara osjećaj sigurnosti i služi kao garancija za opuštanje nakon iscrpljujućeg radnog dana (Jones, 1993, str. 5-6). Osim ponavljajuće premise bitno je da epizoda dopušta prekid za reklame. Pored finalnog klimaksa stoga se prije pauze za reklame često umeće i „mini-klimaks“, jedna od taktika odgađanja s ciljem zadržavanja gledateljeve pažnje (Butler, 2020). U tom je narativnom segmentu sitkoma posebno vidljiv utjecaj industrije i njenoga marketinškog utjecaja na žanr, o čemu smo ranije pričali.

Evan S. Smith (2009) dijeli situacije koje vode do napetosti u dvije grupe – neprilike i miješanje likova. Neki primjeri neprilika bi bili „velika laž“, „velika tajna“ ili „sat koji otkucava“, dok bi primjeri miješanja likova bili „zamjena uloga“ ili „neobično uparivanje“. Savorelli nadodaje da čim je veći broj likova, tim je veća mogućnost mogućih kombinacija, a to znači umanjivanje *déjà vu* efekta (2010, str. 26.).

Slično tome, mnogi inzistiraju na umetanju više različitih zapleta koji se onda usporedno razrješavaju. Dok tako Butler na primjeru *Teorije velikog praska* izdvaja A i B priče (2020), McCrum navodi da se pri pisanju serije *Two Pints of Lager and a Packet of Crisps* u svakoj epizodi navodio trima pitanjima: jednim glupim, jednim teškim i jednom vrstom emocionalnog pitanja (McCrum 2005, prema Millsu, 2009, str. 59).

Što se tiče samih likova, mnogi su sitkomu zamjerali njihovu plošnost i „manjak dubine“ (Savorelli, 2010, str. 27), ali pitanje je koliko su takve primjedbe opravdane sve dok humor koji proizlazi iz njihovih karaktera i situacija u koje ih taj karakter dovodi dobro funkcionira. Istina je da su oni većinom predstavnici određenih tipova ljudi, čija je primarna osobina ponekad toliko izražena toliko da zna preći u grotesku (npr. Monikino kompulzivno čišćenje, Barneyjevo „smotavanje“ žena ili „štreberluk“ svih znanstvenika u *Teoriji Velikog Praska*). Gehring piše kako likovi u komediji, u sklopu koje sitkom predstavlja jednu vrstu, obično sadrže sljedeće karakteristike: „nastup“, fizički/vizualni gegovi, nesposobnost, nomadizam/autsajderstvo, pomoćništvo, upitno podrijetlo/odgoj (prema Millsu, 2009, str. 37).

Još jedno značajno obilježje situacijske komedije, koje ističe Savorelli, bila bi sklonost izbjegavanju disforije (2010, str. 28-30). To, međutim, ne znači da će ona u potpunosti izostati, već da će se pojavljivati u formi inicijalne neravnoteže koju će euforija na kraju dostojno prevladati. Kada i nije tako, neraspoloženje će se umanjiti zbijanjem šala na račun nesretnog slučaja.

Ako se pak okrenemo njegovu stilu, tradicionalni sitkom najčešće upotrebljava „nevidljivi“ stil snimanja, odnosno tehniku snimanja s više kamera („multicam“). Najčešće se radi o četiri kamere smještene izvan tri zida bine koje snimaju scene jednu po jednu kronološkim redom (dok ih publika u studiju istodobno prati svojim reakcijama). Rasvjeta je uvijek jaka i ujednačena („high key“), glumi se u jednoj ravnini bez ispreplitanja prostora publike i glumaca, a najuobičajenija je upotreba kadara u visini očiju („eye-level, medium long shot“) s dubokim fokusom što olakšava kretanje glumaca („blocking“). Što se zvučnih efekata tiče, u klasičnom sitkomu izvandijegetska glazba puno se više koristi između scena no unutar njih (Butler, 2020).

....

Napokon možemo reći da smo dobili kakav-takav uvid u sitkom – onaj sitkom o kojem se obično govori kao „očitom“, bez da se ponudi njegov opis. Iz razloga koji su već navedeni, ni mi se nećemo truditi dati njegovu strogu definiciju. Ovime smo, naime, stigli tek do pola puta jer žanr o kojem smo pričali može biti itekako ne-očit, odnosno u većoj ili manjoj mjeri odudarati od utvrđenog modela. Kao što kaže Staiger, čim se pokuša definirati određeni žanr, bila to situacijska komedija, sapunica, dramska serija itd., mogu se zapaziti iznimke (Staiger, 2000, str. 7). Na tom tragu, osim teorijskim uvidom, trebali bismo se pozabaviti načinom na koji se žanr realizira u praksi. Sada bi bilo pravo vrijeme da pažnju prebacimo sa sinkronijskog istraživanja na dijakronijsko, odnosno da opišemo način na koji se komedija situacije u stvarnosti mijenjala kroz povijest.

3. Povijest sitkoma

3.1. Iz kolijevke radijske komedije

Razvoj narativnih radijskih žanrova u Sjedinjenim Američkim Državama prati razvoj prvih velikih mreža 1920-ih, koje su, kontrolirajući mnogo šire područje no ranije, mogle bolje održavati određene standarde kvalitete, te pojava nacionalnih radijskih postaja. Činjenica da su nacionalne mreže tako brzo zagospodarile prvo radijem, a zatim i televizijom, itekako je smetala saveznim vlastima, ali one, usprkos mnogim pokušajima, nisu mogle mnogo učiniti po tom pitanju (Negrine, 1985). Taj novi medij, koji svoju profitabilnost duguje otkriću reklamne industrije, duže je vrijeme tražio vlastitu svrhu, da bi po svršetku Prvog svjetskog rata počeo eksperimentirati te se na koncu stavio u službu rastuće srednje klase, kao njen primarni izvor znanja i zabave (Hilmes, 2012).

Ako se radijsku komediju i ne može u punom smislu smatrati sitkomom, ona je svakako njegova najizravnija preteča. Kada je 1953.⁹ u *TV Guideu* prvi put zabilježen termin „situacijska komedija“, ona je već u potpunosti prešla s radija na televiziju, dok će se za bilješku „sitkom“ trebati pričekati do idućeg stoljeća (1964., časopis *Life*), kada je izraz skovan u svrhu promocije žanra.¹⁰ Umjesto sitkomom radijsku komediju radije se naziva „dijalektnom komedijom“, čiji se korijeni mogu pronaći u devetnaestostoljetnom minstrel showu i vodvilju¹¹ (Marc prema Dalton i Linder, 2005, str. 15-17). Njenim prvijencem može se smatrati komedija *Amos 'n' Andy*¹² (1928–1960), u kojoj humor po prvi put proizlazi iz konkretnih situacija u kojima se nalaze konzistentni likovi. Takav korak u emitiranju može se objasniti željom industrije da uz pomoć kontinuiteta napokon uspostavi stalnu publiku i učvrsti ideju redovnog slušanja (Neale i Krutnik, 1990, str. 226-227). Njeni kreatori, Gosden i Correll, bijelci su koji utjelovljuju dva Afroamerikanca sukladno svim tadašnjim stereotipima o toj „inferiornijoj“ rasi, s naglaskom na „crnačkom“ dijalektu. U 1930-ima, osim programa *The Goldbergs* (na radiju 1929. – 1946.), s temom života jedne židovske obitelji, eterom će još uvijek dominirati radijski varijetei zasnovani na međusobno nepovezanim šalama i skečevima (Butler, 2020).

Pravu prekretnicu za žanr označile su promjene nadošle s Drugim svjetskim ratom. Komedije koje se tada emitiraju (npr. *Fibber McGee and Molly* i *The Aldrich Family*) poprimaju sve one

⁹ Napomena da se u oralnom obliku termin ipak koristio još od 1930-ih.

¹⁰ 60-ih godina popularnost sitkoma donekle opada.

¹¹ Minstrel show je „vrsta muzičke predstave u 19. st. u SAD i V. Britaniji; sastojala se od niza pjesama, plesova, pantomima iz života američkih crnaca.“ Vodvilj je „kraći scenski komad šaljiva sadržaja iz gradskog života i s popularnim melodijama.“ (<https://jezikoslovac.com/>)

¹² Zapravo nadograđena verzija komedije *Sam 'n' Henry* puštane na lokalnom kanalu *WGN* (1926–1927).

odrednice koje će kasnije preći na televizijski sitkom: trajanje od 30 minuta s pauzom za reklame, obiteljsko okruženje, zaokružene epizode s prepoznatljivim zapletima i poznate doskočice. Također, Wynn (*Ed Wynn, The Fire Chief*) i Cantor (*The Eddie Cantor Show*) po prvi put u svoje emisije uvode tehniku nasnimljenog smijeha publike. Po završetku rata, upravo kada je radijska komedija bila na vrhuncu, radio naglo predaje štafetu novom, vizualnom mediju. U tom kratkom pionirskom razdoblju, prekratkom da bi uspio samostalno definirati vlastite žanrove, najveća je zasluga radija razvoj masovne publike (Marc prema Dalton i Linder, 2005, str. 8-10).

3.2. Skok na televiziju

Dolazak televizije u američki život koincidirao je s početkom ere mira i prosperiteta nakon Drugog svjetskog rata, s televizorom koji će se do 1955. godine naći u gotovo svakom američkom domu (Tueth, 2005 str. 2-3). Iako radio nikada nije potpuno izumro, već rane 1948. godine svima u SAD-u bilo je jasno da on počinje gubiti medijsko prvenstvo. Za razliku od njegovih početaka, nije se mnogo raspravljalo o tome kakvu će ulogu na sebe preuzeti televizija ili tko će je nadzirati. Hilmes (2011, str. 179) piše kako odašiljačke mreže NBC i CBS, koje su dotada vodile glavnu riječ u radijskoj industriji, samo šire kontrolu na novi medij, a već spremni formati odmah su zablistali na ekranima najnovijeg člana obitelji. Naravno, mogućnosti eksperimentiranja na tek uvedenom formatu bile su brojne, o čemu svjedoče i iskazi novaka u industriji: „Nitko nije imao strategiju. Svi su improvizirali (...) A što tek reći o entuzijazmu pisaca – kreativaca. Bili su na sedmom nebu! Nitko nije mogao reći: 'O, mi to ovdje ne radimo.' Tko je znao što bi trebalo raditi? Mogao si štogod da si htio.“ (svjedočenje glumice Pat Carroll zapisuje Neuwirth, 2006).

I iako su Hollywood i već razvijena filmska industrija imali nepobitan utjecaj na daljnji razvitak televizije, ona je otpočetak, umjesto različitih emocija koja su u gledateljima poticala ostvarenje holivudskog studijskog sustava, bila tu da stvori ambijent familijarnosti, zajedništva i opuštanja.

Hilmes naglašava da je u ranom razdoblju distinktivno obilježje televizije kao medija bila mogućnost prijenosa uživo (2011). Izravan prijenos obilježio je narav svih televizijskih žanrova 40-ih godina, pa tako i sitkoma. Međutim najranije televizijske komedije, kao i njihove zvijezde, nažalost nisu ponovile uspjeh koji su imale na radiju. *Mary Kay and Johnny*¹³, *The Life of Riley*,

¹³ U optjecaju od 1947., smatra se prvom situacijskom komedijom.

The Goldbergs, *Easy Aces*, *Beula* te *Amos 'n' Andy* sve od reda prerađene su za skok s jednog medija na drugi, no upravo zbog loše kvalitete zvuka i ograničenih mogućnosti snimanja uživo te presnimavanja kineskopom¹⁴, osuđene su na brzu propast i još brži zaborav (Butler, 2020). Bitno je spomenuti i kako zahtjevi izravnog prijenosa u igru vraćaju varijetee koji najbolje upućuju na kazališno nasljeđe televizije i koji su se odlično uparivali sa sitkomom u okviru jednog programskog sadržaja. Među takvim su žanrovskim hibridima najpoznatiji *The Jack Benny Program* i *The George Burns and Gracie Allen Show* (Marc prema Dalton i Linder, 2005, str. 19-20). Relativno brza emancipacija sitkoma od varijetea, i konačna pobjeda u odmjeravanju snaga s njim, svjedoči o rastućoj sklonosti televizije svakodnevnoj realnosti u odnosu na atrakciju.

3.3. Stabilizacija žanra

Rane pedesete razdoblje su u kojem Amerikanci napokon ostavljaju ratnu krizu iza sebe i pokušavaju se vratiti u „normalnost“. Iako za žene to u osnovi znači povratak u kuhinju, godine provedene radeći „muške“ poslove ostavile su traga: domaćinstvo postaje krajnje zamorno. (Jones, 1993, str. 70). Sitkom je pritom istodobno prvi žanr koji je ženama definirao mjesto u eteru pritom ih svodeći, sukladno društvenim konvencijama, na monotone kućanice čiji je jedini zadatak udovoljiti muževima. Neki od sitkoma koji žele pokazati da „otac zna najbolje“ su: *Father Knows Best*, *Leave It to Beaver*, *The Donna Reed Show* i *Dennis the Menace* (Laham, 2009). Linder piše kako su obitelji poput Nelsonovih (*The Adventures of Ozzie and Harriett*) novim tipovima obitelji iz predgrađa pružili obrazac za oponašanje: „Pokazali su nam kako kuća treba izgledati“ (u Dalton i Linder, 2005, str. 64). Jedini sitkom stoljeća koji se tom kalupu opire i sadržajem i tehnikom (opisanom u prethodnom poglavlju) je *I Love Lucy*, proizašao iz radijske komedije *My Favorite Husband* iz 1948. godine.

Njegova promućurna kreatorica Lucille Ball iznudila je od CBS-a niz uvjeta, od kojih je jedan bio da se serija snima u Hollywoodu na filmskoj vrpici, a umjetnica i njen muž, Desi Arnaz, pristali su podmiriti sve dodatne troškove pod uvjetom da zadrže prava na seriju. To je definitivno bilo dobro ulaganje jer je finalni proizvod, sitkom snimljen na film s mogućnošću naizgled beskonačne sindikacije, CBS kasnije otkupio za 5 milijuna dolara (Anderson, 1994). Jako bitnim će se pokazati i njihovo inzistiranje na snimanju pred publikom (ovoga puta ne

¹⁴ Snimke prijenosa u obliku kineskopa bile su loše kopije originala koje je bilo teško očuvati i distribuirati, pa je i sindikacija bila nemoguća.

uživo) koristeći ranije opisanu metodu snimanja trima kamerama (već korištenu u televizijskim kvizovima), tako da se akcija ulovi iz više kutova. Izuzmemo li razdoblje 60-ih, u kojem dominira snimanje jednom kamerom s naknadno dodanim smijehom publike, višekamerni način snimanja postaje zaštitni znak tradicionalnog sitkoma do naših dana (Butler, 2020).

Na sadržajnoj razini *I Love Lucy* izdvaja se zbog uvođenja lepršavog ženskog lika koji nije nimalo nalik ženicama, karakterističnim za onovremene konkurentske sitkome, koje dane provode u kući. U svakoj novoj epizodi glavni lik, Lucy, pokušava napustiti dosadnu svakodnevicu jedne domaćice i pridružiti se svom mužu Rickyju, koji radi kao vođa orkestra, u glamuroznom svijetu showbusinessa. Njena namjera, prema dizajnu serije, uvijek biva osujećena. Feministički intoniran društveni komentar ovdje je implicitan. Za razvoj situacijske komedije u smjeru eksplicitnog feminizma trebat će pričekati sedamdesete godine (Landay prema Dalton i Linder, 2005). *I Love Lucy* prema svim je mjerilima bio nenadmašno popularan sitkom: tijekom čitavog razdoblja svog emitiranja (1951. - 1957.) imao je najveću gledanost te je postao jedan od zaštitnih znakova „zlatnog doba“ televizije (Burns, 2010, str. 95).

3.4. Lude šezdesete

Relativno stabilno razdoblje pedesetih godina u SAD-u naglo je okončano početkom idućeg stoljeća. Taj burni period kulturnih, socijalnih i političkih prevrata nastavlja se i u sedamdesetim godinama, zbog čega se naziv „sixties“ nerijetko upotrebljava i za period nakon 1960-ih. Ti prevrati uključuju antiratne i antirasističke prosvjede, borbe za prava žena, seksualnu revoluciju, kulturu droge, promjene u strukturi obitelji sa sve većom stopom razvoda, generacijske tenzije i općenito „trijumf individualizma, pluralizma, sekularizacije i masovne kulture“ (Von Hodenberg, 2015, str. 5-6). Ronald Inglehart (isto) pak govori o „tihoj revoluciji“ koja je donijela promjenu s materijalističkih na postmaterijalističke vrijednosti.

Koliko god velike bile te promjene, one cijelo jedno desetljeće nisu registrirane u žanru komedije (Bodroghkozy, 2001, str. 228). Dapače, sitkomi 1960-ih većinom su duhovi nekog prošlog, sređenijeg vremena ili pak potpuno gube vezu sa stvarnošću. Analogno tome, dva najčešća tipa sitkoma, želimo li ih razvrstati prema Bryntovoj klasifikaciji (1989), predstavljaju „ruralni“ i „fantastični“ sitkom.

Najreprezentativniji su predstavnici prvog tipa serije *The Beverly Hillbillies* (1962. - 1971.) i *The Andy Griffith Show* (1960. - 1968.), čija „ruralna mudrost nasuprot urbanoj sofisticiranosti ublažava raširene strahove od promjene američkih vrijednosti koje su se za neke mijenjale

prebrzo“ (O’Leary i Worland prema Dalton i Linder, 2005, str. 75). Inovativniji od njih je *The Dick Van Dyke Show* (1961. - 1966.), koji vrlo vješto povezuje privatni i poslovni život, odnosno kućni i uredski ambijent, te Afroamerikancima nakon desetljeća pauze dodjeljuje (sporedne) uloge. To je istovremeno jedan od posljednjih sitkoma koji je uprizorio život cjelovite, funkcionalne obitelji. Showovi poput *My Three Sons* (1960. - 1972.) i *Family Affair* (1966. - 1972.), želeći tematizirati povećanje stope razvoda u američkom društvu, uvode motiv krnje nuklearne obitelji sa samohranim roditeljem. Te, ali i ostale varijacije na temu obiteljskog sitkoma iz pedesetih godina, ostvarile su nevjerojatne rezultate u gledanosti, zbog čega se 1960-e zovu i „renesansnim razdobljem“ televizijske komedije (Brynt, 1989).

Za razliku od prvoga, drugi tip sitkoma također odgovara na turbulentne socijalne mijene, no njegov odgovor je radikalni eskapizam. On u potpunosti zanemaruje načelo vjerodostojnosti i prihvaća najluđe oblike magije¹⁵, od konja koji govore (*Mister Ed*), preko letećih časnih sestara (*The Flying Nun*) i obitelji sačinjenih od čudovišta (*The Addams Family*), do domaćice-vještice iz predgrađa (*Bewitched*) (Bodroghkozy, 2001, str. 228). Za ovaj rad posebno je bitna i pojava „anikoma“ – animiranih sitkoma – koji su inaugurirali obitelji Kremenko (*The Flintstones*) i Jetsons (*The Jetsons*). Prvi je smješten u daleku prošlost, a drugi u budućnost (Butler, 2020). Brooks i Marsh cijelo razdoblje, upravo zbog „crtičastih“ likova i apsurdnih zapleta, zovu „epohom idiotskih sitkoma“ (Brooks i Marsh, 2003). Ipak, fantazija je, vješto zamaskiravši liberalne poruke, uspjela preživjeti i ostati uvijek prisutna u kontekstu komičnih žanrova.

Brynt spominje i, nešto rjeđu, treću varijantu sitkoma tih godina, koji gledateljima pruža nešto jasniju antiautoritarnu poruku: vojni sitkom (Brynt, 1989). Ipak, *Hogan's Heroes* (1965. - 1971.), najslavnija takva serija 60-ih, nije antiratna u smislu u kojem će (desetljeće kasnije) to biti *M*A*S*H* (1972. -1983.), kojeg se zbog „sposobnosti da izazove i plač i smijeh u istoj emisiji“ (Larry Gelbart prema Neuwirthu, 2006) smatra začetnikom hibrida komedije i drame, tzv. „dramedije“ („dramedy“). Iako tematizira sukob u Južnoj Koreji koji je okončan dvadesetak godina prije snimanja prve epizode, tadašnja publika shvaćala je da serija komentira tada aktivni rat u Vijetnamu. Izbjegavajući standardne produkcijske tehnike polusatnih komedija, ona je snimljena kinematografski, jednom kamerom, u stilu dugometražnog filma i bez nasnimljenog smijeha, pa samim time anticipira i nešto kasniji dokumentaristički stil¹⁶ sitkoma (Butler, 2020). *M*A*S*H* je veliki izuzetak jer se ostale komedije 70-ih godina ponovno vraćaju standardnom

¹⁵ Otuda naziv „magikom“.

¹⁶ Vidi posljednje poglavlje ovoga dijela.

formatu snimljenom u studiju s četiri kamere i publikom. CBS, koji je zaslužan za njegovo emitiranje, u tim godinama preuzima prvenstvo u „klasičnom mrežnom sistemu“¹⁷, i to upravo zbog podržavanja inovativnih serija, prikladnih vremenu velikih raskola. Tako u CBS-ovom sitkomu *The Mary Tyler Moore Show* napokon susrećemo neovisnu ženu koja stavlja posao na prvo mjesto, dok *The Jeffersons* i *Good Times* prvi put realistički uprizoruju živote afroameričkih obitelji (Hilmes, 2011).

Veliko otkriće mrežama bila je mlada, otvorena publika, kojoj su dosadili zastarjeli programi, pa novi problem postaje kako istovremeno zadovoljiti i mladež i starije, rigidnije generacije (Bodroghkozy, 2001, str. 199-203). Rješenje se ponudilo u obliku komedije *All in the Family*¹⁸, čije su raznolike mogućnosti čitanja i oštra satira uspjele privući i mlade liberale i starije konzervativce. Njene se epizode najčešće vrte oko natezanja nepopustljivog ljevičara Mikea i njegova tasta, Archieja Bunkera, čiji je gnjev usmjeren prema svima onima čije ponašanje nije sukladno njegovom svjetonazoru (demokrati, feministkinje, sve vrste manjina itd.). (Butler, 2020). Tako komedija situacije, godinama smatrana djetinjastom banalnošću, napokon počinje zrcaliti društvene okolnosti u kojima nastaje te iznenada dobiva kritičarski imprimatur na pozadini novonastajuće društvene potrebe za polemikom (Brynt, 1989, str. 118).

3. 5. Kraj jedne epohe

Osamdesete godine u Sjedinjenim Državama pamte se kao „Reaganovo doba“, razdoblje relativnog prosperiteta i velike isprepletenosti politike sa sferom zabave, pa time i s televizijskim medijem (Feuer, 1995). Burne šezdesete napokon su dokončane, no njihovi ostatci se naziru u novim životnim praksama poput prebračnog seksa, usvajanja djece, razvoda, samohranih roditeljstava, pa i otvorenih homoseksualnih zajednica. Također – što će u ovom razdoblju posebno odjeknuti na televiziji – raste postotak zaposlenih žena i širi se afroamerička srednja klasa (Hilmes, 2011, str. 286-287).

Upravo dva najpopularnija sitkoma 80-ih portretiraju jednu crnačku obitelj srednjeg sloja i jednu obitelj kojom upravlja „neposlušna žena“ („unruly woman“): *The Cosby Show* (1984. - 1992.) i *Roseanne* (1988. - 2018.).

¹⁷ Razdoblje od 1960. do 1980. obilježeno dominacijom triju mreža: ABC, NBC i CBS.

¹⁸ Izravna preteča ovoga sitkoma britanski je sitkom *Till Death Us Do Part*.

Iznimnost prve serije krije se u reprezentaciji crnaca, koji su po prvi put predstavljeni kao ravnopravni dio zajednice, dakle (skoro pa) jednaki bijelcima. Međutim, Staiger komentira da neki porodici Huxtable zamjeraju upravo to što je „nedovoljno crna“, to jest, što ne prikazuje svakidašnji rasizam s kojim se suočava afroamerička rasa (2000, str. 142-147). Unatoč tome, *The Cosby Show* možemo smatrati posljednjom uspješnicom koja je gospodarila nad gotovo polovicom ukupne gledanosti televizije.

Butler zamjećuje kako obitelj Conner u svojoj disfunkcionalnosti i ubogosti djeluje kao potpuna suprotnost Huxtableovima (Butler, 2020). Osobita realističnost *Roseanne* krije se u priznanju da doma nije uvijek sve divno i krasno te u glavnom liku Roseanne, buntovne i oštre na jeziku majke, koja svoje potrebe zna staviti ispred potreba djece i muža. Osim toga, ovo je epoha velikog uzleta uredskih sitkoma kao što su *Taxi*, *Cheers*, *Murphy Brown* i *Designing Women*, iz kojih će proisteći „prijateljski“ sitkomi 90-ih. Pogotovo je posljednji pomogao širenju liberalnog diskurza i preispitao validnost sretnog kraja u svijetu u kojem ne završava sve uvijek tako glatko (isto). I u ovom desetljeću situacijska komedija dominira udarnim terminom, a vidimo da uvodi i mnoge novine na sadržajnoj razini... Zašto se već onda počinje govoriti o smrti ovog žanra?

Naime, sve je zamjetljiviji kontranapad serijalnog žanra – drame u trajanju od sat vremena – a ista će se priča o propasti ponavljati i u idućim razdobljima tijekom naglog uspona onoga što smo definirali „dramedijom“, koja malo pomalo potiskuje tradicionalni sitkom (Hilmes, 2011). No to nisu jedine novine koje stvaraju ovakvu percepciju. S osamdesetima se obično povezuje i širenje novih načina reproduciranja potpomognutih sve većom penetracijom kableske i satelitske tehnologije u kućanstva te eksplozija novih TV „pomagala“: daljinskog upravljača, videokazeta, videodiska itd. (Feuer, 1995, str. 2-4) Mnogi govore (npr. Marc, 1984) o kraju odašiljačke ere obilježene dominacijom spomenute tri mreže („broadcasting“) i pojavi „suženog“ odašiljanja, odnosno emitiranja („narrowcasting“), namijenjenog užem krugu ljudi. Neki takve dalekosežne promjene smatraju temeljima za razvoj cjelokupne, prema nekima postmoderne, televizijske industrije devedesetih (Feuer, 1995, str. 8). U svakom slučaju, one će se pokazati fatalnima po klasične televizijske žanrove.

3. 6. Neka nova strujanja

Prva i najvažnija potreba koju je uspjela zadovoljiti nova tehnologija uspostava je kanala koji napokon uspijevaju uključiti marginalizirane grupe Afroamerikanaca i Latinoamerikanaca,

djecu i žene, a tu su i novi nišni kanali za nešto izbirljiviju publiku (Hilmes, 2011, str. 327). Butler od kanala u usponu ističe moćne „superpostaje“ velikih gradova koje primaju svoj lokalni signal od satelita, zatim svima poznate kanale HBO, MTV, CNN, ESPN te zemaljske postaje od kojih je najznačajnija FOX (Butler, 2020). Ta posljednja pokazat će se kao najhrabrija ponudivši krajem prethodnog stoljeća dva vrlo hrabra, gotovo kontroverzna, programska sadržaja, rezervirana za nešto mlađu publiku: *Married... with Children* (1987. - 1997.) i *The Simpsons* (1989. -), koji će mu pomoći da se distancira od sigurne i predvidljive „Velike trojke“. I prva i druga serija ismijavaju standardne obitelji iz predgrađa, odnosno opća mjesta poznatih sitkoma kao što su *The Adventures of Ozzie and Harriett* ili *Father Knows Best* (Tueth, 2005, str. 187-188). Prvi sitkom to postiže brojnim seksualnim aluzijama, konstantnim iskazivanjima mržnje jednog supružnika prema drugome i apsolutnom nezainteresiranošću za odgovoran odgoj djece. Drugi sitkom odudara od konvencija na gotovo svim razinama. Ni jedna ranija komedija nije bila toliko hibridna, satirična, parodična i intertekstualna, te je zbog svega toga, kaže Steeves, a posebno zbog načina na koji „razotkriva umjetnost u koju se upisuje“ možemo smatrati uistinu postmodernom (prema Dalton i Linder, 2005, str. 266). Ako do Simpsona i nije bilo značajnijih anikoma, oni su višestruko nadoknadili taj nedostatak, postavši uzorom skoro pa svim kasnijim animiranim i neanimiranim komedijama.

Od ostalih najviše se ističu prijateljski sitkomi kao što su *Seinfeld*, *Frasier* i *Friends* te prvi popularniji „gejkom“ *Will and Grace*. Iako svi još i danas uživaju veliku popularnost, *Seinfeld* je poznat i kao sitkom koji je uveo takve inovacije kakve su do temelja izmijenile žanr. Ta „višestruko slojevita serija filigranskih zapleta o 'ničemu'“ (Neuwirth, 2006) i sadržajem i formom izdvaja se od ostalih: ona ne govori o velikim stvarima, već pokazuje da humor može proisteci i iz „maloga“ i svakidašnjeg; likovi su potpuno egocentrični i rijetko kad uče iz svojih grešaka, no upravo im to daje osobitu „čar“, a umjesto uobičajenih dugih scena uvodi se mnogo veći broj kraćih scena, pa raste broj zapleta i napetost. Owen primjećuje kako takva ubrzanost dobro odgovara novom naraštaju televizijske publike, generaciji X, navikloj na živahan ritam gradskog života (Owen, 1997). Općenito, većina novih sitkoma vraća se gradu, koji više nije percipiran kao leglo zla i nemoralna, već kao mjesto što nudi niz mogućnosti i različitih vrsta zabave (Tueth, 2005). Također, zahvaljujući većoj kvaliteti žanra drame koji je i prije utjecao na komediju, i sitkomi počinju ići u smjeru serijalnosti, s pričama koje se nastavljaju iz epizode u epizodu. Žudnja za boljom kvalitetom (što ovaj put uključuje i sam izgled serije) vidljiva je u očekivanjima novih gledalaca odgojenih uz televiziju (Owen, isto), kao i u većoj ambiciji autora programa koji preuzimaju značajniju kontrolu nad vlastitim radom (Hilmes, 2011, str.

359-362). Ono što će, međutim, najviše utjecati na razvoj ne samo žanrova, nego na ljudski život uopće, razvitak je interneta.

3.7. Sitkom i suvremenost

Polovicom 90-ih godina zapadni svijet zašao je u razdoblje koje stručnjaci vole zvati digitalnom epohom u kojoj se protok sadržaja odvija preko više medijskih platformi, što rezultira zamagljivanjem granica koje su nekada dijelile knjige, glazbu, filmove, televiziju, mrežne stranice, videoigre itd. (Hilmes, 2011, str. 424-425). Umjesto samodostatne serije koju je jednom bilo moguće pratiti samo na TV-u, u dvadeset prvom stoljeću njezin se sadržaj širi i različitim internetskim paratekstovima (npr. trailerima ili kratkim isječcima). Dok gledatelju oni pomažu u pronalaženju željenog sadržaja, svojim komentarima na mrežnim stranicama isti mogu povratno utjecati na kreatore, kojima je Internet opet dobar medij za promociju tog sadržaja (Mittell, 2015). Jenkins stoga zaključuje kako digitalna epoha uključuje i promjenu načina na koji se mediji proizvode i načina na koji se konzumiraju (Jenkins, 2006). Nadalje, određena serija može dobiti dodatno narativno proširenje – što se naziva „transmedijskim pripovijedanjem“ – u vidu romana, stripova, videoigara ili „spin-off“ serija i filmova (Mittell, isto). Ipak, možemo se složiti s Millsom kako je digitalno doba, zbog pojave streaming platformi na pretplatu (liberalnog sadržaja i bez reklama) kao što su Netflix, Amazon i Hulu ili onih poput YouTubea, Vimea (danas i TikToka), čiji kratki smiješni videi novu generaciju očito privlače više no polusatne komedije, mrežnoj televiziji donijelo više štete nego koristi (Mills, 2009). Neće onda biti uopće čudno što se nastavlja razgovor o smrti sitkoma... Osim što mladi sve vrijeme provode na internetu praveći vlastite „kućne“ videe, povećan je interes za „činjenične“ programe kao što su reality show i dokumentarac te, naravno, za sve atraktivniju dramu.

U takvoj situaciji sitkom doživljava kompletno restrukturiranje i to ponajviše na formalnom planu. Javlja se cijeli niz netradicionalnih sitkoma snimanih jednom kamerom bez publike, čiji glas često zamjenjuju zvučni efekti, izvandijegetska glazba i „izvanprizorni govor“ („voice-over“) ¹⁹. Sve je veća težnja približavanju nabrojanim legitimnijim oblicima: jedni se pokušavaju primaknuti kinematografskom stilu filma i drame, a drugi faktualnom „vérité“ stilu, tj. dokumentarcu i reality TV-u (Mills, 2009). Za prvi tip strujanja, uz navedene zvučne dodatke,

¹⁹ Može se odnositi na: a) glas skrivenog pripovjedača b) glas vidljivog lika koji izražava neizgovorene misli.

inzistira se na ekscesivnim vizualnim eksperimentima (npr. pomaci u vremenu i mjestu, nagla ubrzavanja i usporavanja ili izrazito duboki kadrovi), koji i sami stvaraju značenje i proizvode humor – samosvijest stila postaje tolika da i „sama postaje temom televizije“ (Caldwell, 1995, str. 6). Takva „televizualnost“ prisutna je u komedijama kao što su *Malcolm in the Middle*, *Scrubs*, *Green Wing*, *My Name is Earl* i *Community*. Upravo je tu najočitiiji utjecaj formula crtanog filma (odnosno serije), ponajviše *Simpsona*, i onih nekonvencionalnih sitkoma 60-ih²⁰ (Newman i Levine, 2012, str. 60-69). U našem stoljeću ti sitkomi ostaju nepresušni izvor i cijelom nizu originalnih anikoma: *King of the Hill*, *South Park*, *The Family Guy*, *Bob's Burgers*, *Rick and Morty* pa i *BoJack Horseman* kojeg ćemo ovdje analizirati. S druge strane tu su serije *Arrested Development*, *The Office* i *Modern Family*, takozvani „mockumentarci“, u kojima se direktnim obraćanjem glumaca i tehnikom „klimave kamere“ postiže iluzija dokumentarističke realističnosti. Dok je za prvi tip karakterističan brzi ritam, pa neke šale ni ne uspijemo pohvatati, u drugom, staloženijem tipu smijeh je često odgovor na duge, neugodne situacije (Butler, 2020).

Thompson piše kako su ti programski sadržaji hvaljeni kao spasioci reputacije sitkoma (prema Marx i Sienkiewicz, 2018, str. 145). Savorelli primjećuje da se oni, iako imaju tendenciju nepridržavanja stroge forme sitkoma, kontinuirano repositioniraju u odnosu na njega, najčešće putem parodije, da bi na kraju o njemu postali ovisni u još većoj mjeri (Savorelli, 2010). Takve je inovacije prigrlila većina kanala, među njima i velike mreže poput ABC-ja i NBC-ja. Začudo, nekada reformatorski CBS u moderno je vrijeme smatran konzervativnijim jer je ostao vjeran sitkomima klasične forme snimanima pred publikom. Međutim, upravo će njegova dva najveća hita 2000-ih postići najveću gledanost: *Dva i pol muškarca* (*Two and a Half Men*) i *Teorija velikog praska* (*The Big Bang Theory*). Bilo kako bilo, kritičare ne zanima gledanost, stoga, opravdano ili neopravdano, oni takve serije procjenjuju zaostalima (Butler, 2020). Slično ocjenjuju i „teen sitkome“ kao što su *The Suite Life of Zack and Cody* ili *Hannah Montana*: zanesene tinejdžerke ni po čijem mišljenju nisu dobro mjerilo kvalitetnog sadržaja (Newman i Levine, 2012, str. 79).

Ipak, to što je sitkom rađen za masovnu publiku trenutno najnepoželjnija stvar na svijetu (Moffat u Mills, 2009, str. 127) i što je najbitnije postalo uspostaviti razliku prema tradicionalnim formama (Mills, isto) ne treba previše čuditi jer to je smjer u kojem sva umjetnost kad-tad krene. Isto tako, moje je mišljenje da, jednom iscrpivši sve teme, jedino i možemo eksperimentirati s formom, što, onima koji formalni eksperiment shvate, može biti

²⁰ Vidi poglavlje o šezdesetima.

krajnje zabavno. Naime, da jednom davno Lucille Ball nije prigrlila eksperiment, danas možda ne bi ni bilo govora o sitkomu. To što velika gledanost nekima nije primarni cilj možda bismo trebali prihvatiti kao dobru stvar i, sada kada nam je internet ponudio tolike mogućnosti, napokon izabrati ono što nama najviše odgovara. Uostalom, kao i svaki medij, i svaki je žanr sklon promjeni, pa i nema baš smisla plakati za prošlim vremenima. Na kraju krajeva, želimo li se vratiti u „doba kada je sve bilo jednostavnije“, sa svom novom tehnologijom, naš stari omiljeni sitkom neće biti tako teško pronaći.

I tako, nakon što smo se u prvom dijelu pobliže upoznali s tradicionalnom formom sitkoma te u drugom dijelu vidjeli kako se ona postupno mijenjala, došlo je vrijeme da se konačno zapustimo u detaljniju analizu jednog konkretnog primjerka podžanra. U ovoj „fazi koja dolazi nakon TV-a“ (Pearson u McCabe i Akass, 2007, str. 239) odlučila sam zaustaviti se na nešto modernijem uzorku, proizvodu jedne modernije platforme. Time se podrazumijeva da ću žanr promatrati u smislu širem od onog opisa tradicionalnog sitkoma danog na kraju prvog dijela, nadodajući mu sva nova strujanja kojih se dotiče ovo poglavlje.

4. Vrijeme za nešto novo – *BoJack Horseman*

4.1. Uhodavanje u priču

Godina je 2014., vrijeme sjedinjavanja starih i suvremenih medija te novih mogućnosti medijske naracije. Stabilna odašiljačka era zauvijek je poremećena: utjecaj interneta i video-prijenosa za sva je vremena promijenio način na koji smo uživali gledati programe, a novim servisima na pretplatu omogućena je sloboda o kojoj industrija ranije nije ni sanjala. Promjene se očituju kako u formi – zbog mogućnosti neprekidnog prijenosa dostupnog gdje god-kad god serije su prilagođene maratonskom gledanju (binge watching), što pretpostavlja još jaču povezanost epizoda čiji te kraj samo tjera da nastaviš na sljedeću²¹ – tako i u sadržaju koji je sve liberalniji i vulgarniji (Butler, 2020).

Iste te godine, dakle točno prije deset godina, Netflix u optjecaj pušta prema mnogima najoriginalniji sitkom tog desetljeća: *BoJacka Horsemana*. Njegov kreator Raphael Bob-Waksberg, produkcijska dizajnerica Lisa Hanawalt i producerska kuća Michael Eisner's Tornante Company doista su se pobrinuli stvoriti nešto drugačije. Simpson piše kako „serija prkosi očekivanjima odbijajući se prilagoditi bilo kojoj od svojih uobičajenih kategorizacija“ (Simpson, 2020, str. 1) i, što je vrlo rijetko, očaranost koju ona pobuđuje kod publike nije narušena ni u jednoj sezoni. Najviše zahvaljujući djelovanju Netflixova serija je zablistala i u dvadeset šest drugih zemalja (Laranjo, 2022, str. 42), a 2018. godine, uplitanjem kanala Comedy Central, postaje prva Netflixova originalna serija sa sindikacijom na američkim kablskim televizijama (Wright, 2018). Osim posljednje, šeste sezone – koja je izvorno emitirana 2020. godine i sadrži šesnaest epizoda – sve ostale sadrže po dvanaest epizoda prosječnog trajanja dvadeset pet minuta.

Radnja prvenstveno prati život ostarjele hollywoodske (ili bolje „hollywooske“)²² zvijezde BoJacka Horsemana (Will Arnett), konja koji nakon ranog uspjeha u showbusinessu više ne zna kud bi sa sobom te po cijele dane ljenčari ne dajući živjeti ni drugima ni samome sebi. Osim ekscesivnog opijanja, drogiranja i mučenja ljudi oko sebe, omiljena mu je dokolica premotavanje iznova i iznova sitkoma *Horsin Around*, koji mu je u mladosti donio slavu od koje još i sada živi. Zapravo, priča glavnog lika nije ništa drugo nego kronika depresije, odnosno put prema osvještavanju potisnutih trauma koje ga neprestano vraćaju u prošlost te niz neuspjelih pokušaja da se promijeni i postane dobra osoba za koju vjeruje da se krije negdje

²¹ Na Netflixu se za vrijeme završne špice već pojavljuje opcija za skok na sljedeću epizodu.

²² Više u poglavljima koja slijede.

duboko ispod debele konjske kože. Takve ambicije o napretku posebno je potaknuo jedan ljudski lik, Diane Nguyen (Alison Brie), čijim uplitanjem u BoJackov život u prvoj epizodi započinje i sama radnja serije. Djelujući kao njegov pisac iz sjene, ubrzo mu postaje najbolja prijateljica, simpatija i neka vrsta moralne potpore, odnosno „crveni telefon“ čiji broj zove u svakoj nuždi. Iako (ili upravo zato što) Diane i samu muče egzistencijalna pitanja, u svojim pokušajima da pomogne prijatelju ona djeluje kao etičko žarište cijelog narativa.

Velik dio problematike otpada i na lik mačke Princess Carolyn (Amy Sedaris), istodobno glumčeve ljubavnice, agentice i menadžerice (kako to obično biva u krugu poznatih) koja vječito balansira između ambicije za napretkom u karijeri i obiteljskih težnji. Preostala dva protagonista, ljudski lik Todd Chavez (Aaron Paul) i pas Mr. Peanutbutter (Paul F. Tompkins) djeluju kao kontrast tim ozbiljnim temama i više nego ostali ispunjavaju uloge zabavljača. Dakako, ne smijemo zanemariti ni njihov doprinos egzistencijalističkoj tematici serije, no svojim mnogobrojnim „mušicama“ te nebuloznim projektima kao što su gradnja Disneylanda, otvaranje trgovine za Noć vještica u siječnju, izmišljanje raspoloženja („Smoodie“) koje bi se moglo piti kao „smoothie“ itd. ova dvojica prije svega održavaju komediju na životu. Čak je i njihova povezanost s BoJackom donekle bizarna: dok je Todd nakon jedne zabave samo ostao spavati na njegovu kauču (na kojem ga nalazimo sve do kraja druge sezone) i tako postao njegov cimer, Mr. Peanutbutter, osim što je u vezi s djevojkom u koju je BoJack zaljubljen, na neki način BoJacku duguje svoj status hollywoo(d)ske zvijezde jer je njegov fikcionalni *sitkom Mr. Peanutbutter's House* očita kopija fikcionalnog sitkoma *Horsin Around*.

Mada BoJack zbog straha od pokazivanja emocija to uporno poriče, njih dvojicu možemo, nakon Diane, smatrati njegovim najbližim prijateljima. Ipak ni tada, kazuje Simpson (2020, str. 6-7), ovaj sitkom ne možemo držati prijateljskim zbog BoJackove prevelike ljubavi prema samoći, ali ni uredskim jer, iako ih posao ponekad povezuje, likovi ne rade u istom poduzeću kao što je to, primjerice, slučaj sa sitkomom *The Office*. Kako bismo ovaj sitkom ispravno smjestili u određenu grupu ipak je potrebna nešto detaljnija analiza, stoga to ostavljamo za kasnije.

4.2. Odjeci

Komedija je od najranijih početaka i među kritikom i među publikom bila na dobrom glasu, što pokazuju brojne nagrade i nominacije, uključujući 3 nominacije za nagradu Emmy, tri nominacije za nagradu Saturn te nekoliko priznanja akademija Annie Awards, Critics Choice

Television Awards te Writers Guild of America Awards. Osim toga, na platformi *Rotten Tomatoes*, serija je od kritike dobila 93%, a od publike nevjerojatnih 95% glasova. Ni s glasovitim časopisima situacija nije ništa drugačija, te će je *Time*, *RollingStone* i *GQ* godinama navoditi kao jednu od najboljih modernih serija, dok će BBC ići tako daleko da je proglasi najboljom animiranom serijom dvadeset prvog stoljeća (Laranjo, 2022, str. 43.).

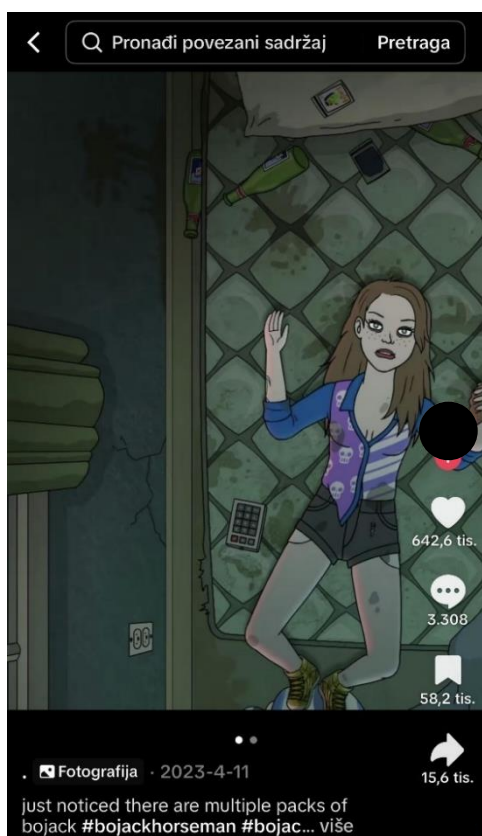
Budući da se nalazimo u dvadeset prvom stoljeću, ne bi bilo loše spomenuti poklonički naboj koji se u obliku već spomenutih mrežnih paratekstova širi portalima, društvenim mrežama i svijetom marketinga. Na Instagramu i Twitteru profili kao što je *Bojack horseman quotes* još uvijek objavljuju „memeove“ i citate iz serije²³, a do 2020. postojao je i „službeni“ profil fikcionalnog glavnog lika pod imenom *BoJack Horseman* koji je, između ostalog, trebao najaviti predstojeće sezone (slika br. 1).



Slika 1: Kreativna promocija serije

²³ Premda, treba naglasiti, trenutno nisu toliko aktivni kao za vrijeme prikazivanja serije.

Trenutno su još življe aktivnosti na TikToku i Pinterestu gdje milijuni podijeljenih sličica i komentara svjedoče o ogromnoj povezanosti publike s ovim sitkomom i njegovim licima. Posebno je zanimljivo takve pojave gledati u kontekstu takozvane „kulture malodušnosti“ („dispirited culture“), novog svjetonazora prisutnog kod mlađih generacija, koje, nakon svih kriza koje su pogodile naše stoljeće, na život gledaju s velikim pesimizmom, stoga i materijal koji vade iz originalnog konteksta u njihovim rukama poprima izuzetno negativnu konotaciju (Chen, 2020, str. 43). Kako su mnogi tekstovi i scene iz *BoJacka* već prepuni negative, snimke zaslona mogu se okinuti i postaviti i bez naknadne dorade što pridonosi širokoj raširenosti ovog anikoma na navedenim stranicama (vidi sliku br. 2). Pored toga, valja spomenuti i ogromnu količinu proizvoda („mercheva“) koji se svakoga dana prodaju na specijaliziranim mrežnim trgovinama (npr. „BoJack Horseman Shop“) te pojavu posebnih „wiki“ portala na kojima fanovi mogu saznati sve od općih informacija o seriji do toga koja je fraza izrečena u kojoj epizodi²⁴.



Slike 2 i 3: Kultura malodušnosti na društvenim mrežama na primjeru BoJacka i Sare Lynn

²⁴ Pogledaj https://bojackhorseman.fandom.com/wiki/BoJack_Horseman_Wiki.

Što se tiče „spin-off“ programa, producerska ekipa jasno je dala do znanja da nema namjere nadograđivati sitkom, čiji je vrlo otvoreni kraj mnoge ostavio s upitnicima nad glavama. Iz razloga koje ću kasnije navesti ja se slažem s redateljem Raphaelom Bob-Waksbergom kada kaže da bi umjesto nastavljanja s pričom više smisla imalo sve daljnje spekulacije o sudbinama protagonista prepustiti gledateljevoj mašti (Lawrence, 2020): jedna od teorija koje ću ovdje zastupati je da priče kao što je BoJackova ni nemaju kraja. Međutim, jedan je dodatak ipak pušten u optjecaj, i to po svršetku prve sezone, a to je „božićni specijal“ serije unutar kojeg je prikazana cijela epizoda fikcionalnog sitkoma *Horsin Around*. Ova posebna „epizoda unutar epizode“ „serije unutar serije“, od koje kreće njegova karijera i koja mu istovremeno narušava reputaciju, poslužit će nam za bolje osvještavanje „prijestupa“ koji *BoJack Horseman* radi prema tradicionalnom sitkomu.

4.3. Nešto novo?

Razgovor o novini *BoJacka Horsemana*, koliko god ona bila relevantna, trebalo bi započeti s dozom opreznosti. Na primjerima sitkoma poput *I Love Lucy*, *M*A*S*H*, *All in the Family*, *Married with Children*, *Seinfeld* itd. već smo uočili da inovacije dolaze malo-pomalo. Kako kaže Judy Kutulas, svaka od tih novih serija unekoliko je izmijenila formulu ili se malo poigrala stilom (prema Simpsonu, 2020, str. 5). Tako bi pogrešno bilo tvrditi da je ovaj sitkom *causa sui*, bez priznavanja utjecaja nekih starijih primjera koji su spremno prihvatili eksperiment. Simpson tako naglašava da *BoJack* preuzima inovacije koje su već bile prisutne u serijama *Seinfeld*, *Friends* i *The Office*, no čini to „u većoj mjeri, s drugom svrhom i s drugačijim učinkom“ (Simpson, str. 4-8). Linearost narativa osvanula sa *Seinfeldom*, analepse i podzapleti koji otkrivaju događaje koje su *Prijatelje* oblikovale u djetinjstvu te parodično izvrtanje tradicionalnih formi te crni i meta-humor prisutni u komediji *The Office*, vidjet ćemo, još su očitiji u našem sitkomu.

Ipak, govorimo li o očitosti, jedna nam stvar nikako ne može umaći, a to je njena crtana forma. Budući da seriju u velikom dijelu određuje njena animiranost, možemo je lako i nepogrešivo povezati s ostalim animacijama za odrasle ili – kako smo ranije odredili žanr – anikomima.

4.3.1. Svemogući svijet animacije

Među najznačajnijim animiranim pretečama *BoJacka Horsemana* još ćemo jednom ponoviti imena serija *The Simpsons*, *South Park* i *Family Guy*. To što je svim tim serijama, uključujući i našu, omogućena tolika sloboda nije slučajnost. Animiranim žanrovima iz tehničkih je razloga uvijek bilo mnogo lakše eksperimentirati i, za razliku od igranih serija koje pritom potroše ogromnu količinu vremena i novca, one bi bez problema svoje likove postavljale u druge dimenzije (npr. *Rick and Morty*), oceanske dubine, daleku budućnost (npr. *3x04* i *4x09*), *BoJack Horseman*) itd. Činjenica je da u animaciji nema ograničenja, doslovno je sve moguće, pitanje je samo koliko smo spremni pomaknuti granice (Marek, 2018).

Nema sumnje da i ova serija ide u dobrom smjeru. Evo jednog primjera: gore smo spomenuli da je mjesto radnje ovog anikoma fikcionalni Hollywood, čije će finalno „d“, nakon jedne prepirke između BoJacka i Mr. Peanutbuttera za Dianino srce u šestoj epizodi, završiti u BoJackovu bazenu. Od tada se s njegovog balkona više ne nazire znak za Hollywood, već za „Hollywoo“ i tako će ostati do posljednje epizode. Već samo taj apsurdni moment plutanja ogromnog slova „d“ u bazenu, pa i njegovo kasnije prenošenje helikopterom bilo bi komplicirano za izvesti u igranoj seriji, a da i ne spominjemo da je „hollywooska“ priča prepuna poznatih lica za čije bi uključivanje sigurno bio potreban povećani budžet²⁵. Također, teško je zamisliti da bi se igrani format ikako uspio *igrati* s toliko vizualnih detalja kao što to radi *BoJack Horseman*. Dovoljno je obratiti pažnju na uvodnu špicu u kojoj svaka promjena tijekom sezone preslikava događaje koji se zbivaju u seriji²⁶. Općenito, sve je prepuno brzih obrata, promjena lokacije, analepsi i prolepsi, ludih sanjarija te vizualnih šala mogućih samo u animiranom formatu. Možemo sa sigurnošću reći da je crtana forma ona stavka bez koje ova komedija ne bi bila to što je.

Nadalje, teško je ne zapaziti da većinu likova ove komedije čine životinje. I to ne bilo kakve životinje, nego antropomorfne životinje, koje, osim manjeg broja karakteristika specifičnih za njihovu vrstu koje su zadržale, žive život ljudi. Kako je lijepo sročio Mills, „prikazi životinja često služe za isticanje kulturnih shvaćanja o tome što znači biti čovjek“ (2017, str. 5). Takva premisa često je korištena za izmamljivanje humora – dovoljno je osvijestiti kako je nekim likovima zanimanje pripisano na temelju pripadnosti određenoj vrsti. Tako su paparazzi dvije ptice koje zbog svoje sposobnosti letenja lako fotografiraju poznate, nosač mikrofona na setu

²⁵ Nadodajmo i da su neka lica u stvarnosti mrtva, kao J. D. Salinger čija se smrt u seriji ispostavlja lažnom.

²⁶ O uvodnoj špici više u sljedećem poglavlju.

BoJackove fiktionalne drame *Philbert* agilna je zmija, a Mr. Peanutbutter svoju karijeru televizijskog zabavljača gradi na ljupkosti karakterističnoj jedino zlatnim retriverima²⁷.

Dok samo uvođenje životinjskih likova nije nikakva novost, u igranim serijama (osim što ponekad govore) oni nikada u tom smislu ne oponašaju ljude, a u prijašnjim animacijama za odrasle nikada ih nije bilo toliko da bi u kombinaciji s ljudima sačinjavali čitavo društvo (McDonnell, 2018, str. 103).

Možda stoga što sloboda imaginacije nekim neizrečenim dogovorom podrazumijeva i slobodu izražavanja, ovakva kreativnost tipična samo za animaciju lako poprima obrise stravičnosti i skandaloznosti. Nimalo rijetki nisu prizori nasilja, smrti (uključujući samoubojstva), korištenja opojnih supstanci, a, nadovezujući se na temu prepletenosti životinjskog i ljudskog svijeta, ni spolnih odnosa između životinja i ljudi. Mnogi komentiraju da takva sloboda proizlazi iz činjenice da se na animaciju uvijek gledalo kao na nešto nestvarno, posve izvan realnog svijeta, pa se njen sadržaj uzima s određenom distancom. Nažalost, komentari o nerealističnosti i bizarnosti, kao ni česta asocijacija animacije s programima za djecu, najčešće ne djeluje dobro na njenu reputaciju, te je stručnih radova na temu anikoma još uvijek vrlo malen broj (Simpson, 2020). Mills pak zamjećuje da, kada se o njima i piše, to se radi upravo i isključivo naglašavajući njihovu crtanu formu, dakle, zanemarujući neka bitna obilježja sitkoma poput njegove komičnosti (Mills, 2009, str. 31). Sa željom da kažemo nešto više o sadržaju ovog anikoma predložit ćemo obilježje koje ga u puno većoj mjeri razlikuje od njegovih animiranih prethodnika i u idućem se poglavlju malo osvrnuti na njega.

4.3.2. Strijele i vrtlozi

Ako smo ikada gledali anikome kao što su *The Simpsons* ili *South Park*, nismo mogli ne zapaziti da je kod njih, i to ekstremnije nego kod bilo kojeg igranog sitkoma, istaknuta samostalnost epizoda. Likovi nerijetko i umiru na kraju jedne epizode, a da ih već u idućoj nastavljamo pratiti kao da se ništa nije dogodilo. *BoJack Horseman*, napustivši takve tendencije i prihativši ranije opisana moderna strujanja igranih sitkoma, postaje prvi anikom koji u svojoj kauzalnosti podsjeća na dramu. Ovaj sitkom skoro pa je nemoguće gledati ne držeći se redoslijeda epizoda jer se one u velikoj mjeri nadovezuju jedna na drugu, pogotovo što se više odmičemo kraju

²⁷ Povezano ili ne, na TikToku se odnedavno uvrježilo muškarca koji je „pun povjerenja i ljubazan, koji se ne srami svojih osjećaja i [koji je], iako pomalo naivan, pun optimizma i pozitivnosti“ nazivati „zlatnim retriverom“ (Lindsay, 2023), a točno takav je i Mr. Peanutbutter.

(Laranjo, 2022, str. 70). Za dobro razumijevanje priče moramo biti upućeni ne samo u ono što se dogodilo u prethodnoj epizodi, nego ponekad i u daleku prošlost likova. Na temelju pretpostavke o našoj upućenosti u prošle događaje gradit će se mnoge šale: na primjer kada Todd i Mr. Peanutbutter u dvanaestoj epizodi prve sezone u jednom od svojih projekata izgrade prvu trgovinu za Noć vještica koja će raditi u siječnju, ali zaborave ugraditi pod, (poznate) osobe će još dugo nakon na istom mjestu lomiti kosti (npr. Jimmy Fallon u 3x10).

Međutim, i više od izazivanja humora, serijalni temelj koristit će se u svrhu pobuđivanja sjećanja i dozivanja potisnutih trauma. Jedna od stvari koje gledatelj može izvući iz serije je ideja da se ne možemo jednostavno riješiti sjena prošlosti i da će nas posljedice naših odluka i djelovanja pratiti doslovno do kraja (Simpson, 2020). Nema povratka u normalu na kraju epizode, nema opcije postavljanja na početne postavke kao u tradicionalnom sitkomu... Jedino što se uvijek ponavlja su sjećanja na pogreške koje smo napravili. Ima tu i nešto paradoksalno jer, koliko god je epizodna cirkularnost izbjegnuta, toliko traume likove upliću u jedan posve drugačiji vrtlog, iz kojeg se teže izlazi. Tema vremena koje se neprestano vrti u krug najbolje je obrađena u epizodama *The Old Sugarman Place* i *Time's Arrow*²⁸ iz pete sezone, u kojima dobivamo uvid u komplicirani život BoJackove majke Beatrice i događaje koji će nositi posljedice i za BoJacka. Da, linearnost je na jednoj razini postignuta – likovi i da žele ne mogu zaboraviti što se dogodilo u prošloj epizodi ili u dalekoj prošlosti, no upravo u tome njihov život podsjeća na ringišpil.

Prema ovome, zaključila bih da serija ne pokušava reći ni da vrijeme strogo teče kružno ni da se uvijek kreće pravocrtno... A možda je i oboje točno. Možemo biti sigurni u to da njeni kreatori ni ne pokušavaju dati nikakve konačne odgovore, već nas upravo tjeraju na ovakva razmišljanja. To je slučaj i s krajem sitkoma: je li BoJack uspio prebroditi traume? je li konačno postao „bolji čovjek“? hoće li opet ponavljati iste greške?; on nam zapravo ne govori ništa. Iako su neki likovi, čini se, pronašli zadovoljstvo i spremno nastavljaju dalje, ništa ne garantira da se prošlost ponovno neće pojaviti u obliku neke zatomljene traume, pogotovo što se tiče BoJacka, na čijem smo primjeru tome svjedočili bezbroj puta.

Vraćajući se na razgovor iz uvoda, da se narativ serije i nastavi, ona ni tada ne bi mogla dobiti kompletan završetak, jer za razliku od sitkoma *Horsin Around* (što shvaća i sam BoJack) život nema uvijek sretan kraj ili, bolje rečeno, ono što se može činiti kao sretan kraj, uvijek se može

²⁸ Ironičan naslov jer, usprkos motu BoJackovog djeda, nakon prikazanih događaja ne dobivamo osjećaj da je vrijeme „strijela“ i da likovi nastavljaju dalje sa životom.

poremetiti. Kao što i sam jednom prilikom kaže: „Zaključak je stvar koju je Steven Spielberg izmislio kako bi se prodale ulaznice za kino. On, poput prave ljubavi i Olimpijskih igara u Münchenu, ne postoji u stvarnom svijetu. Jedino što sada možemo je nastaviti živjeti.“ Mogli bismo reći da završetak serije ostavlja BoJacka točno tamo gdje smo ga zatekli na početku— i on i mi možemo samo naslućivati što ga dalje čeka.

4.3.3. Komedija za plakanje

U već poznatom tekstu o sitkomu Butler (2020) predlaže da bi svaka serija, ma kako složena, trebala imati kratak sažetak (logline) koji pojednostavljeno opisuje o čemu se u njoj radi, koja joj je temeljna premisa. Tako za sitkom *The Beverly Hillbillies* predlaže: „nesofisticirani 'brđani' i njihovi narodni običaji remete život u modernom, 'civiliziranom' Beverly Hillsu.“ Premda je narativ *BoJacka Horsemana* zbog svoje serijaliziranosti dosta kompleksniji, svejedno možemo ponuditi sažetak temeljnog problema koji služi kao osovina radnje: „Bivša zvijezda popularnog sitkoma, duboko iskompleksirani, depresivni konj mutne prošlosti, pored svega i ovisnik, pokušava se riješiti trauma iz djetinjstva, ispraviti (nebrojene) greške i pronaći sreću u životu, no u iskvarenom i površnom „hollywooskom“ svijetu to će se ispostaviti kao teška misija.“ I više je no očito kako se ova premisa u mnogočemu udaljila od uobičajenog sitkomskeg tona prisutnog u ideji programa *The Beverly Hillbillies*.

Već smo demonstrirali kako se *BoJack Horseman* na strukturnoj razini nemalo približio drami, stoga možda i ne treba čuditi što su njegovi kreatori tim smjerom odlučili ići i na tematsko-sadržajnom planu. Skoro je pa nevjerojatno da jedna komedija može predložiti toliko ozbiljnih tema, od borbe s ovisnošću, mentalnim bolestima, traumama, potisnutom (a)seksualnošću, pritiscima koje donosi slava, preko društvenih pitanja poput seksualnog napada, masovne pucnjave, pobačaja i frakturiranja, do smrti i samoubojstva; ocrniti (anti)junaka koji je bez sumnje nemoralan; u dijelovima poticati krajnje depresivno raspoloženje, a još uvijek ostati komedijom. Morreall je mišljenja da humor u ovakvim serijama samo umanjuje tenzije, ali ne može pobiti njenu ozbiljnost (prema Marek, 2018 str. 22). Zbog toga, osim što se *BoJacka Horsemana* smatra modernom verzijom sitkoma, može ga se nazvati i dramskom komedijom („comedy-drama“), a s obzirom na njegovu sposobnost da potakne plač čak je „sklepan“ naziv „tužkom/žalkom?“ („sadcom“) (Jaffe, 2015).

U ovoj prilici možemo uzeti božićnu epizodu serije u kojoj BoJack i Todd odluče pogledati isto tako božićnu epizodu sitkoma *Horsin Around*, pa vidjeti na koji su način te dvije komedije

suprotstavljene. Problematika epizode u epizodi počinje nakon što „onaj Konj iz sitkoma *Horsin Around*“, kojeg glumi BoJack, uvjeri Sabrinu (koju glumi Sarah Lynn) da od Djeda Mraza može zatražiti što god hoće, a ona poželi natrag svoje preminule roditelje: iako Sabrina ne dobije ono što je poželjela, i iako razotkriva da Djed Mraz ni ne postoji, epizoda svejedno završava sretno jer svi shvate da je najbitnije to što Božić mogu provesti jedni s drugima.

Umjesto da se epizode serije *BoJack Horseman* na isti način kraju raspletu i ponude nam nekakvu lekciju, one postaju sve zamršenije, a njihove teme prekomplikirane da bi se iz njih mogla izvesti jednoznačna moralna poduka. Serija i kao takva prema kraju postaje sve teža za gledanje, i što se tiče zapletenosti različitih priča i pomračenja tematike. Preposljednja epizoda (*The View from Half Way Down*), u kojoj BoJack susreće sve mrtve osobe koje su bile dio njegova života, a usto se ne zna je li on sam živ ili mrtav, po mnogim mišljenjima najteže pada. Ipak, što je ironično, dok konj iz sitkoma *Horsin Around* u finalnoj epizodi umre i djeca koju je posvojio vraćena su na brigu državi²⁹, u zadnjoj epizodi *BoJacka Horsemana* saznajemo da je protagonist preživio utapanje u bazenu te se njegova borba sa životom nastavlja. Predlaže li takav tijek događaja smrt nerealističnog konvencionalnog sitkoma i zaživljenje neke nove komedije koja će napokon dosljedno prikazati život, ma u kakvoj „banani“ on bio? Svašta je moguće.

Osim BoJacka, još je nekoliko likova građeno obradom sličnih motiva. Tako će lik Diane biti ključan u oblikovanju ozbiljnog narativa. Osim što BoJacku služi kao moralni kompas, njeni monolozi – glavni izvor nade u seriji – gledatelje su dirnuli svojom pronicljivošću. Budući da se u mnogima od njih osvrće na položaj žena u modernom društvu i sveprisutni seksizam, često je se spominje u kontekstu feminizma, posebno #MeToo pokreta za žrtve nasilja nad ženama (Sawallisch, 2021). Usto, cijela serija završava upravo njenim komentarom na BoJackovo pitanje:

BoJack: „A što se može? Život je kučka i onda umreš, zar ne?“

Diane: “Ponekad. Ponekad je život kučka i onda nastaviš živjeti.”

Nadalje, već smo spominjali muke Princess Carolyn koja u više trenutaka (pogotovo kada postaje samohrana majka) pokušava uskladiti poslovne i kućne obaveze. Ona je također, kao hollywoodska agentica/menadžerica koja se svakodnevno služi raznim smicalicama i spletkama kako bi ostala na nivou konkurencije, dobar primjer neetičkog funkcioniranja filmske industrije.

²⁹ To sve saznajemo u prvoj epizodi *BoJacka Horsemana*.

Ako na to dodamo i priču Sare Lynn – djevojke koja je još kao dijete upala u showbusiness, a kasnije je upala u loše društvo i odala se drogi – dobili smo potpunu sliku razorne snage tog svijeta. Tu se najbolje osjeti pritisak koji društvo i mediji stavlja na poznate osobe, što nerijetko završava tragično, u njenom slučaju smrću od predoziranja. Ona sama svoju smrt na neki način najavljuje u trećoj epizodi: „Trenutno sam u fazi života u kojoj ne trebam postajati bolja osoba ili dokazivati da se mogu suočiti s problemima jer se neprestano, sve do skore tragične smrti, mogu naprosto okruživati ulizicama i pokvarenjacima.“

Sudbine slične ovoj toliko su učestale da bismo mogli govoriti o još jednom liku ove serije, zapravo glavnom uzročniku samodestruktivnog ponašanja ostalih likova, onom od kojeg ni Diane ni BoJack nikako ne uspijevaju sasvim pobjeći: pozornica Hollywooa preslikava i narušava njihovo krhko mentalno stanje. Na mjestu prepunom patvorenih ljudi i osjećaja ne možemo ni očekivati drugačiji tijek događaja. Jednom kada se u taj svijet uđe, serija pokazuje, vrlo je teško vratiti se u normalu. Pitanje je koliko je Diane, kojoj na kraju uspijeva preseliti se, stvarno pobjegla od starog života.

Plitkost tog svijeta najbolje je vidljiva u načinu na koji njegovo društvo olako prihvaća novi naziv grada, bez da je itko logički pokušao propitati misteriozni nestanak završnog konsonanta. Čak i Todd, koji je za vrijeme opisanih događaja bio u zatvoru (i dakle nikako nije mogao saznati što se dogodilo), na izlasku zove grad Hollywoo bez da se za to ponudi smisljeno objašnjenje. Kako je ta epizoda sve do kraja prerađivana na razne humoristične načine, ona postaje najbolji primjer kako komedija jednu od svojih temeljnih problematika (nedostatak refleksije modernog društva o vlastitom identitetu) može vješto zaogrnuti u vrckastu šalu (Laranjo, 2022, str. 67). To nam može poslužiti i kao dobra početna točka – nakon što smo razotkrili njegovu „mračnu“ stranu – za sagledavanje originalnosti u postizanju humora ovog sitkoma.

4.3.4. Što je tako smiješno?

Upravo smo saznali da je, ne bilo koja, nego elementarna šala ove serije utemeljena na apsurdnoj situaciji. Ona u tome dakako nije jedina. Već smo spomenuli da s Toddom i Mr. Peanutbutterom često dolazi i apsurd, a kao i u prvom slučaju, bizarna šala najčešće postavlja bitna pitanja – prividna iracionalnost pretvara se u veći društveni problem. Već smo dali nekoliko takvih primjera, no dajmo još jedan. Todd i Mr. Peanutbutter odlučuju se na osmišljavanje aplikacije „Cabracadabra“ koja bi ženama ponudila siguran prijevoz jer bi

vozačice bile samo žene. Odličan korak, no gle mogućnosti za udvostručavanje profita: zašto ne ponuditi istu aplikaciju i muškarcima? Jedini je problem što će se sada vozačice osjećati neugodno pored svih tih muškaraca, ali oni dvojica i za to imaju rješenje... Zaposlit će vozačice navikle na rad s muškarcima, odnosno atraktivne kitovice koje su do tada radile u „klubu za džentlmene“. I tako se nešto što je započelo kao promocija sigurnog prostora za žene pretvara u nešto nalik na javnu kuću (odnosno auto).

Diane, ponekad i BoJack, jedini su dovoljno pronicljivi da shvate glupost koja ih okružuje i pokušaju ići protiv nje. Zanimljivo je mišljenje Sáncheza Saure (2019) da ti likovi ukazuju na prerastanje postmodernizma, koji, budući da je postojeće stanje nepromjenjivo, pobunu smatra besmislenom. Saura smatra da „zašto ne“? stav³⁰ većine drugih likova vodi do iscrpljenosti te da ovo dvoje osvještavanjem i preispitivanjem takvog stanja pokušavaju ponuditi neka nova rješenja. Bilo to točno ili ne, takve će akcije, budući da pojedinac ne može sam protiv cijelog društva, najčešće samo produbiti njihov očaj i osjećaj usamljenosti. Upravo se to dogodilo BoJacku kada je pokušao dokazati da to što je tuljan Neal McBeal dio američke ratne mornarice³¹ ne daje mu veća prava na muffine (1x02) ili Diane kada je pokušala ići protiv poznatog, opće obožavanog lica Hanka Hippopopalousa, ujedno i zlostavljača žena (2x07). Zbog toga možda i neće čuditi to što je njihov smisao za šalu puno ciničniji, pun ironije. Tako se BoJack u istoj epizodi, primoran ispričati se McBealu kako bi sačuvao reputaciju, ne može suzdržati, pa nakon što ga je (prisiljen) nazvao herojem nadodaje: „I ne vjerujem da ono što sam izgovorio omalovažava tu riječ ili da iskazuje nepoštovanje prema onima kojima želimo odati počast pretvarajući stvarne ljude u političke pijune (...)“, te nastavlja u istom tonu, s očitim ironijskim prizvukom koji razumije samo Princess Carolyn i mi.

Ironija proizlazi iz još jednog bitnog aspekta ovog sitkoma: on nalazi ironiju u tome što je proizvod industrije zabave, upravo one koju pokušava parodirati. Takva samoreferencijalna nastojanja, općenito bliska anikomima, ona su njegova značajka zbog koje ga definitivno možemo promatrati u kontekstu postmodernizma (Steeves prema Dalton i Linder, 2005, str. 264-266). To što je cijela serija smještena u Hollywoo(d), otvara nebrojene mogućnosti zbijanja šala na račun velikih zvijezda, filmova, serija, produkcijskog aparata, televizijskih tropa, a mnogo je i referenci na stvarne događaje i predmete. Dovoljno je da spomenemo imitacije pomno odabranih slika popularne umjetnosti na BoJackovu zidu (Chen, 2020, str. 44) ili

³⁰ Kao moto cijele epohe Saura navodi misli Mr. Peanutbuttera: „Svemir je okrutna, sebična praznina. Ključ za sreću nije potraga za smislom. Bitno je samo zaokupiti se nevažnim glupostima i na kraju ćeš umrijeti.“

³¹ Kod ovakvih imena u originalu je česta igra riječima, u ovom slučaju: „Neal McBeal, the Navy SEAL.“

hollywooske afere koje podsjećaju na one hollywoodske, kao što optužbe protiv Hanka Hippopopalousa podsjećaju na skandal s Billom Cosbyjem³² (Simpson, 2020, str. 14). Nadalje, fiktionalne emisije Mr. Peanutbuttera, *Peanutbutter and Jelly* i *Hollywood Stars and Celebrities: What Do They Know? Do They Know Things?? Let's Find Out!*, tu su kako bi ismijale konvencije reality televizije i televizijskih igara, BoJackova fiktionalna serija *Philbert* parodira kriminalističku dramu, dok su u epizodama 1x08 i 3x2 kratki kadrovi koji vraćaju u prošlost namijenjeni ismijavanju cijelih razdoblja³³ (osamdesetih, devedesetih i dvijetisućitih godina).

Za razliku od prijašnjih sitkoma zatvorene forme, za ovaj ovdje, dakle, bitno je imati određeno kulturno predznanje da bismo mogli pohvatati sve skrivene pošalice i aluzije. Ovdje je bitno primijetiti kako način i mjesto reproduciranja određuju i način na koji se možemo šaliti. Zbog mogućnosti pauziranja, premotavanja i usporavanja nekim se šalama ubrzava ritam, one postaju „intelektualnije“ i sveprisutnije, pa se u jednom prizoru može naći i nekoliko vizualnih „zafrkancija“. Budući da više ne postoji jasan signal kao što je smijeh publike, koji bi pomogao odrediti čemu da se smijemo, pretpostavlja se da pažnja tijekom gledanja serije bude nepodijeljena. S druge strane, postoje i dugi trenutci neugodne tišine koji proizvode humor po uzoru na doku-sitkome, npr. scena s kraja jedanaeste epizode kada BoJack od Diane traži da mu kaže smatra li ga dobrom osobom, a ona ne odgovara.

4.3.5. Stvarnost ili obmana – sitkom ili?

Uza sve spomenute postupke možda su i najinteresantniji trenutci u kojima komedija pokušava ukazati na vlastitu fiktionalnost, pri čemu bih spomenula jedanaestu epizodu pete sezone, *The Showstopper*. U njoj BoJack, nakon dugotrajnog snimanja drame *Philbert*, ni sam više ne zna što je stvarnost, a što fikcija, pa se i kod kuće ponaša kao istoimeni lik fiktionalnog krimića, dok se i sam *BoJack Horseman* efektnim vizualom, muzikom i izvanprizornim govorom protagonista približava tom žanru. Vrhunac je epizode scena u kojoj glumčeva kolegica i ljubavnica Gina u jednoj od njegovih halucinacija izvodi mjuzikl koji počinje stihovima „Život je show koji nikad ne završava“, a ne smijemo zaboraviti spomenuti ni scenu u kojoj nam se Todd, gledajući u smjeru „kamere“, direktno obraća s molbom da sponzoriramo *Philberta* jer

³² Billa Cosbyja, zvijezdu spomenutog popularnog sitkoma *The Cosby Show*, više od šezdeset žena optužilo je za seksualno zlostavljanje. Njegov slučaj još je uvijek otvoren.

³³ Pogledaj <https://www.youtube.com/watch?v=wlfK51tN-xo>.

je on tek saznao da je posao direktora za prodaju reklama (njegova trenutna funkcija) prodaja reklama.

Simpson pak daje primjer iz neuspjele BoJackove serije *The BoJack Horseman Show*, na kojoj je BoJack s hrčkom Cuddlywhiskersom radio prije početka radnje ovog sitkoma (Simpson, 2020, str. 23). On primjećuje da neki njeni dijelovi uvelike podsjećaju na dijelove *BoJacka Horsemana*, toliko da se možemo zapitati ne predstavlja li naš sitkom malčice dorađeniju (i uspjelju!) verziju te serije.

Priču za sebe predstavlja uvodna špica. Ona se ponaša kao nešto dodatno, kao dopunski izvor informacija gledatelju, istovremeno preslikavajući događaje glavnog narativa i simbolično ukazujući na nešto što nam je možda promaklo. Nikada nijedna najava nije bila toliko logična i toliko u najmanje detalje povezana s cijelom pričom.³⁴ U njoj su prisutne sve manje promjene koje se dogode tijekom jedne sezone, i one veće koje dolaze na njihovu prijelazu (Laranjo, 2022, str. 72-73). Ona može djelovati i humoristično (npr. u 5x07 zbog nekih događaja u priči BoJackova najava postaje najava Tjeskobne Zebre BoBoa), no u suštini, usporedno s glavnom narativnom linijom, zrcali BoJackovo stanje uma i tijek života poremećen traumama, koje su najbolje predočene u najavi šeste sezone. Dakle, „idući meta“, najava (kao i cijela priča) istovremeno pokazuje da svaki čin ima svoju posljedicu te se time nadovezuje na linearni narativ serije, ali i da se nakon toliko krivih postupaka teško može „trčati ravno naprijed“³⁵.

I na kraju, ono što nikom tko je gledao *BoJacka Horsemana* sigurno nije promaknulo, a što se već i čitanjem ovog rada moglo primijetiti, učestalost je referencije na tradicionalni sitkom, prije svega na *Horsin Around*. Kao što i BoJack na trenutke brani svoj popularni sitkom od ljudi koji bi ga htjeli omalovažiti, a na trenutke ga i sam naziva „glupim“, tako i sama serija kao da se ne može odlučiti kako se postaviti prema svojim pretečama. U jednu ruku ona nudi toliko novih stvari – osim svega što smo već nabrojali ovdje moramo nadodati i primjere ekstremnog narušavanja konvencionalnog načina pripovijedanja i stilskog eksperimentiranja u „specijalnim epizodama“ (Simpson, 2020) kao što su 3x04 *A Fish Out of Water*, 4x06 *Stupid Piece of Sh*t*, 4x09 *Ruthie*, 4x11 *Time's Arrow*, 5x06 *Free Churro* 6x15 *The View from Halfway Down*³⁶, od

³⁴ Za više detalja pogledaj <https://www.youtube.com/watch?v=uUwspM8rXDk>.

³⁵ Savjet koji BoJack dobiva od svoga idola Secretariata, koji, izvršivši samoubojstvo, i sam pokazuje da je nakon nekih događaja nemoguće nastaviti dalje sa životom.

³⁶ 3x04 poznata je kao epizoda bez glasa jer se likovi nalaze u dubini mora, stoga ne pričaju, ali isto tako i kao epizoda lude vizualnosti i zvučnih efekata; u 4x06 usporedno s radnjom pratimo BoJackove samodestruktivne misli; u 4x09 dan Princess Carolyn gledamo iz perspektive njene fikcionalne praunuke; epizoda 5x06, možda i najpoznatija, jedan je dugi BoJackov monolog na majčinu pogrebu (primjer epizode moguće samo na servisu s

kojih su neke dobile i posebne nagrade; u drugu ruku ostavlja neke tipične konvencije klasičnog sitkoma, poput smiješnih doskočica, npr. Toddov „Hooray“ ili „Aw fish!“ Princess Carolyn.

Nebitno je li joj namjera ismijati tradicionalnu formu ili jednostavno ukazati na mogućnosti koje postoje onkraj nje, ova komedija definitivno je pripremila svijet na jedan novi humor... Humor koji je žalostan u svojoj realističnosti: još jedna ironija koju uočava Simpson (2020, str. 14) svakako je činjenica da, iako se radi o animiranoj seriji o antropomorfnim životinjama, ova je komedija zbog realističnog ocrtavanja kompleksnosti života i lika s čijom se ranjivošću i nesigurnostima publika može povezati, „stvarnija“ no neki igrani sitkomi u kojima se „živi sretno do kraja života“, ili što kaže Laranjo (2022, str. 22) „društvo životinja i crtanih figura i naše je društvo.“... Također i humor koji ne treba publiku koja će se smijati iza kamere, već mu je dovoljno sebi biti smiješan: sitkom koji se sam sebi smije, taj mora biti i sitkom i „nešto drugo.“

„Whaaaaaaaaaaaaat????“

pretplatom jer, kako nema reklama, govor može teći bez prekida), a posebnosti preostalih dviju epizoda već smo spominjali.

5. Zaključak

I, što na kraju reći o žanru situacijske komedije? Upoznali smo se s njenim klasičnim primjercima, sagledali način na koji se razvijala tijekom povijesti, a onda dali ovaj primjer koji, kao uostalom i mnogi drugi, po mnogo čemu odstupa od uobičajenih definicija.

Ako toliki broj novih sitkoma krši konvencije koje su se nekada smatrale njegovom temeljnom značajkom, koliko onda smisla više ima pojedine programske sadržaje svrstavati u žanrove? Držeći se našeg primjera, *BoJack Horseman* svojom tragikomičnošću, narušavanjem zaokružene epizodne strukture, poigravanjem stilom i narativnom formom te kanibaliziranjem samoga sebe postaje, ne samo različit od sitkoma, već nešto sasvim suprotno tom nekada jednostavnom žanru. U tome što dramski zaplet cijeni jednako kao i komički poticaj (prema nekima i više od njega), Simpson pronalazi razlog da ovu seriju odredi kao prvu pravu animiranu dramu Zapadnog svijeta (2020, str. 31).

Umjesto da nam pomognu u pronalaženju jasnije definicije sitkoma, ovakve nas konstatacije, a možda i cijeli razgovor o žanru, ostavljaju još zbunjenije nego na početku. I Gilić konstatira da takvi živi razgovori o žanrovskim strukturama, umjesto da dovedu situaciju u red, često znaju stvoriti još veću zbrku (Gilić, 2007, str. 62). Mnoga postmodernistička teoretiziranja, osvrćući se na sve složeniju, „zaigraniju“ situaciju u medijskoj industriji, i idu u smjeru potpunog napuštanja pojma žanra. Međutim, odbacivanjem žanra kao kulturne kategorije, odbacili bismo i temeljnu premisu za nastanak radova kao što je ovaj te općenito nikakav dublji razgovor na temu televizijskih i drugih tekstova ne bi bio moguć. Jedino pretpostavkom da je sitkom poput *BoJacka Horsemana* uistinu sitkom, može se započeti govor o njegovoj „drugosti“. Kako dobra analiza nekog teksta uvijek započinje razmatranjem tekstova koji su mu prethodili (kao što smo i ovdje učinili), bitno je znati i od kojih tekstova krenuti. Možda se žanr više i neće čvrsto uklapati u određeni okvir, no barem ćemo naslutiti od čega bi se to mogao i na koji način udaljavati.

Što pritom zaključiti o budućnosti situacijske komedije? Očito je da se ona trenutno kreće u raznim smjerovima i da taj razvoj sigurno neće, a zašto bi i trebao?, stati. Ako se sutra, preksutra proizvodnja sitkoma i svede isključivo na serije depresivnije naravi kao što je *BoJack Horseman*, mediji su ionako već puni sitkoma „glupiranja“ koji bi nas, kao i BoJacka, rado povelili u svijet koji ne poznaje zlo. Što se samih anikoma tiče, pred njima je vjerojatno svijetla budućnost jer u novom, još neistraženom svijetu umjetne inteligencije, sve se kreće prema animaciji. Neke konkretnije spekulacije možemo ostaviti otvorenima kao i kraj BoJackove priče.

6. Popis literature

Knjige:

Allen, R. (1992). *Channels of discourse* (str. 104-120). London: Routledge.

Anderson, C. (1994). *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties*. University of Texas Press.

Bodroghkozy, A. (2001). *Groove tube: Sixties Television and the Youth Rebellion* (str. 199-235). Durham i London: Duke University Press.

Bore, I. K. (2017). *Screen comedy and online audiences*. New York: Taylor & Francis.

Brooks, T. i Marsh, E. F. (2003). *The complete directory to Prime Time network and cable TV shows, 1946-Present*. New York: Ballantine Books.

Burns, E. (2010). *Invasion of the Mind Snatchers: Television's Conquest of America in the Fifties* (95-112). Philadelphia: Temple University Press.

Butler, J. G. (2019). *The sitcom*. New York: Routledge.

Caldwell, J. T. (1995). *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (str. 6-28). Rutgers University Press.

Casey, N., Casey, B., Calvert, B., French, L. i Lewis, J. (2002). *Television Studies: the Key Concepts* (str. 79-81). London i New York: Routledge.

Dalton, M. M., i Linder, L. R. (2005). *The Sitcom Reader: America Viewed and Skewed*. New York: SUNY Press.

Feuer, J. (1995). *Seeing through the Eighties: Television and Reaganism* (1-17, 82-100). Durham i London: Duke University Press.

Freud i Gay (biogr. uvod). (1990). *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. W. W. Norton & Company.

Friedman, S. (2014). *Comedy and distinction: The Cultural Currency of a 'Good' Sense of Humour*. New York: Routledge.

Gilić, N. (2007). *Filmske vrste i rodovi* (str. 61-77). Zagreb: AGM

Hilmes, M. (2011). *Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States*. Boston: Wadsworth Publishing Company.

Hilmes, M. (2012). *Network nations: A Transnational History of British and American Broadcasting*. New York i Abingdon: Routledge.

Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where Old and New Media Collide* (str. 1-24). New York I London: NYU Press.

- Jones, G. (1993). *Honey, I'm home!: Sitcoms: Selling The American Dream*. New York: Macmillan.
- King, G. (2002). *Film comedy*. London: Wallflower Press.
- Kovačević, S. (2017). *Kvalitetne TV serije: Milenijsko doba ekrana* (str. 17-20). Zagreb: Znanje.
- Krutnik, F. i Neale, S. (1990). *Popular film and television comedy*. London i New York: Routledge.
- Laham, N. (2014). *Currents of comedy on the American screen: How Film and Television Deliver Different Laughs for Changing Times* (str. 1-24). Jefferson: McFarland.
- Marc, D. (1984). *Demographic vistas: Television in American Culture* (str. 11-38, 167-189). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Marx, N. i Sienkiewicz, M. (2018). *The Comedy Studies Reader* (str. 1-153). Austin: University of Texas Press.
- McCabe, J. i Akass, K. (2007). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (str. 239-244). London: Bloomsbury Publishing.
- McDonnell, C. (2018). *BoJack Horseman: The Art Before the Horse*. New York: Abrams.
- Mills, B. (2009). *The sitcom*. Edinburgh University Press.
- Mills, B. (2017). *Animals on television: The Cultural Making of the Non-Human* (str. 1-34). London: Springer.
- Mills, B. i Barlow, D. M. (2009). *Reading media theory: Thinkers, Approaches and Contexts* (str. 551-623). London i New York: Routledge.
- Mittell, J. (2004). *Genre and television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. London i New York: Routledge.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York i London: NYU Press.
- Neale, S. (1980). *Genre*. London: BFI Publishing.
- Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Psychology Press.
- Negrine, R. (1985). *Cable television and the future of broadcasting*. London i New York: Routledge.
- Neuwirth, A. (2006). *They'll never put that on the air: The New Age of TV Comedy*. New York: Allworth.
- Newman, M. Z. i Levine, E. (2012). *Legitimizing television: Media Convergence and Cultural Status* (str. 59-79). New York i London: Routledge.

Owen, R. (1997). *Gen X TV: The Brady Bunch to Melrose Place* (str. 1-16). New York: Syracuse University Press.

Palmer, J. (1987). *The logic of the absurd: On Film and Television Comedy*. London: BFI Publishing.

Savorelli, A. (2010). *Beyond Sitcom: New Directions in American Television Comedy*. Jefferson: McFarland.

Smith, E. S. (2009). *Writing Television Sitcoms (revised)*. New York: Penguin.

Staiger, J. (2000). *Blockbuster TV: Must-see Sitcoms in the Network Era*. New York i London: NYU Press.

Tueth, M. (2005). *Laughter in the living room: Television Comedy and the American Home Audience*. New York: Peter Lang.

Von Hodenberg, C. (2015). *Television's moment: Sitcom Audiences and the Sixties Cultural Revolution* (str. 1-26). New York: Berghahn Books.

Williams, R. (1974/2003). *Television: Technology and Cultural Form* (str. 77-120), London: Routledge.

Znanstveni članci:

Bryant, J. (1989). Situation Comedy of the Sixties: The Evolution of a Popular Genre. *Studies in American Humor*, 7, 118–139. <http://www.jstor.org/stable/42573297>

Chen, F. (2020, July). Research on the Dispirited Culture—Based on The BoJack Horseman. In *2020 International Conference on Language, Art and Cultural Exchange (ICLACE 2020)* (str. 43-46). Atlantis Press.

Platow, M. J., Haslam, S. A., Both, A., Chew, I., Cuddon, M., Goharpey, N., Maurer, J., Rosini, S., Tsekouras, A. i Grace, D. M. (2004). “It’s not funny if they’re laughing”: Self-categorization, social influence, and responses to canned laughter. *Journal of Experimental Social Psychology*, 41(5), 542–550. <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2004.09.005>.

Saura, R. S. (2019). BOJACK HORSEMAN, OR THE EXHAUSTION OF POSTMODERNISM AND THE ENVISIONING OF a CREATIVE WAY OUT. *Creativity Studies*, 12(2), 291–300. <https://doi.org/10.3846/cs.2019.10845>.

Sawallisch, N. (2021). “Horsin’ Around”? #MeToo, the Sadcom, and *BoJack Horseman*. *Humanities*,10, 115. <https://doi.org/10.3390/h10040115>

Simpson, B. (2020). More Man Than a Horse? BoJack Horseman and its Subversion of Sitcom Conventions in Search of Realism. *Pell Scholars and Senior Theses*, 130.

Znanstveni radovi:

Laranjo, D. B. (2022). *Towards a definition of absurdist humor: the example of Bojack Horseman* (str. 42-90) (Disertation Thesis). Faculty of Human Sciences, Universidade Católica Portuguesa.

Marek, A. (2018). *Animating Adulthood: Emotional Resonance, Affective Quality, and the Human Condition in Adult Animated Television: An Examination in Theory, Viewership, and Practice* (str. 18-25) (A Research-Creation Thesis). The Department of Communication Studies, Concordia University Montreal.

Savčić, N. (2020). *Teorije sitkoma (Američki sitkom, 1980–2016)* (str. 1-34) (Doktorska disertacija). Fakultet dramskih umetnosti pozorišta, filma, radija i televizije, Univerzitet umetnosti u Beogradu.

Marek, A. (2018). *Animating Adulthood: Emotional Resonance, Affective Quality, and the Human Condition in Adult Animated Television: An Examination in Theory, Viewership, and Practice* (str. 18-25) (A Research-Creation Thesis). The Department of Communication Studies, Concordia University Montreal.

Mrežne stranice:

BoJack Horseman Wiki. https://bojackhorseman.fandom.com/wiki/BoJack_Horseman_Wiki. Pristupljeno 18. kolovoza 2024.

Hrvatski jezični portal. [Hrvatski jezični portal \(znanje.hr\)](https://www.znanje.hr/). Pristupljeno 2. srpnja 2024.

Lawrence, B. (2020). *BoJack Horseman Creator Talks Whether The Netflix Series Should Get A Spinoff*. *Cinema Blend*, [BoJack Horseman Creator Talks Whether The Netflix Series Should Get A Spinoff | Cinemablend](https://www.cinemablend.com/news/123456/bojack-horseman-creator-talks-whether-the-netflix-series-should-get-a-spinoff). Pristupljeno 21. kolovoza 2024.

Lindsay, K. (2023.). Are You a Golden Retriever Boyfriend—or a Rottweiler?. *GQ*, [Are You a Golden Retriever Boyfriend—or a Rottweiler? | GQ](https://www.gq.com/story/are-you-a-golden-retriever-boyfriend-or-a-rottweiler). Pristupljeno 25. kolovoza 2024.

Jaffe, J. (2015.). The Rise of the Sadcom. *Vulture*, [The Rise of the Sadcom \(vulture.com\)](https://www.vulture.com/2015/07/the-rise-of-the-sadcom.html). Pristupljeno 22. kolovoza 2024.

Johnny 2 Cellos. (20. travanj 2021). *The Greatest Title Sequence in TV History* (video). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uUwspM8rXDk>. Pristupljeno 25. kolovoza 2024.

Nardino, M. (2024), Lisa Kudrow Was ‘Irritated’ When ‘Friends’ Audience Laughed for ‘Too Long’: ‘Wasn’t That Funny’. *US Weekly*, [Why Lisa Kudrow Got 'Irritated' Filming Friends With Studio Audience | Us Weekly \(usmagazine.com\)](https://www.usmagazine.com/entertainment/news/lisa-kudrow-irritated-friends-audience-laughed-for-too-long). Pristupljeno 25. kolovoza 2024.

Oxford Learner's Dictionaries. [sitcom noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes | Oxford Advanced Learner's Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/sitcom). Pristupljeno 2. srpnja 2024.

Scifisy. (23. srpnja 2016). *Bojack Horseman All Generic Songs (80s, 90s, and 2007)* (video). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wlfK51tN-xo>. Pristupljeno 22. kolovoza 2024.

Situacijska komedija. *Filmski leksikon (2003), mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, (2024) <https://film.lzmk.hr/clanak/situacijska-komedija>. Pristupljeno 2. srpnja 2024.

The American Heritage Dictionary. American Heritage Dictionary Entry: (ahdictionary.com). Pristupljeno 2. srpnja 2024.

Wright, M. (2018.), This Fall You Can Watch *BoJack Horseman* Without Netflix. *Vulture*, [Seasons 1-4 of BoJack Horseman to Air on Comedy Central \(vulture.com\)](https://www.vulture.com/2018/09/bojack-horseman-comedy-central.html). Pristupljeno 22. kolovoza 2024.

