

Nina Savčić¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

NOVA GEOPOETIKA SITKOMA: OD BLEKKOMA DO GEJKOMA

7.097:316.356.4
COBISS.SR-ID 276106252

Apstrakt

Sitkom pokreće važna društvena pitanja, ali preko progresivnih tema nekad šalje konzervativne poruke. Na primeru crnog sitkoma i gej sitkoma, rad se bavi odnosom subverzivnog i konzervativnog. Za analizu su izabrani Kozbi šou (The Cosby Show) i Vil i Grejs (Will and Grace). Prvi je predstavnik sitkoma koji, iako daje novi portret afroameričke porodice, predstavlja konstrukt čiji je zadatak da ponudi politički korektnu sliku jedne etničke grupe. Drugi, razmatrajući pitanja gej kulture, podržava okvir „heteronormalnog“.

Ključne reči

sitkom, blekkom, gejkom, stereotip

27

Nina Savčić

Uvod

Tekst se bavi društvenom stranom dva podžanra komedije situacije: crnim sitkomom (black sitcom) i gej sitkomom (gay sitcom). U uvodu će biti date društvene okolnosti u kojima se stvaraju ovi tekstovi popularne kulture. Takođe, biće objašnjena terminologija. U narednim poglavljima, pojedinačno će biti analizirane studije slučaja – dva sitkoma: *Kozbi šou*² (*The Cosby Show*) i *Vil i Grejs*³ (*Will and Grace*) – izabrana kao važni predstavnici podžanrova koji su tema rada. Osnovno pitanje na koje se traži odgovor je da li pod ma-

1 nina.savcic@gmail.com

2 Analiza sitkoma *Kozbi šou* ne uključuje kontroverze nastale oko glavnog junaka, proces protiv njega i recepciju koja je nakon optužbi usledila.

3 Poruke koje su slate u prvih osam sezona sitkoma *Vil i Grejs* (1998–2006), kao i informacije koje iz njih mogu da se dobiju o društvu tog vremena, razlikuju se od onih iz devete sezone serije, nastale deceniju kasnije (2017/2018). Deveta sezona nije bila predmet analize.

skom tematske otvorenosti sitkom ipak podržava segregaciju, iako se na prvi pogled čini da ruši stereotipe i otvara prostor za rekodiranja.

U tekstu pod nazivom „Socijalna psihologija diskriminacije: teorija, merenje i posledice” (Al Ramiah i sar., 2010: 85) autori iznose stav da ljudi imaju generalnu tendenciju da diskriminišu. Brojna su istraživanja pokazala da članovi grupe imaju veću sklonost ka pripadnicima iste grupe, takođe da imaju potrebu da razlike među grupama održavaju, tako održavajući granicu između dva sveta, svog i njihovog. A zatim i sve što je izvan grupe kojoj pripadamo skloni smo snažnije i brže da osudimo. Eksplicitno kad nam okolnosti dozvoljavaju, suptilno i implicitno kada želimo da budemo „fer” i neutralni.

Ova sklonost ka diskriminaciji nalazi se u osnovi predrasuda, neopravdanog negativnog stava prema nekoj grupi ili njenim članovima (isto: 84). A predrasude i stereotipi imaju velikog udela u načinu na koji stvaramo tekstove popularne kulture, nezavisno od toga da li je u izboru tema i gradnji likova glavnu ulogu imala vladajuća ideologija ili sama publika⁴. Rezultat je stav jednog društva upakovan u proizvod koji nudi u ovom slučaju televizija, budući da govorimo o sitkomu.

Nalik na lingvističke strukture, društveni podsistemi organizovani su prema binarnim opozicijama: žene/muškarci, belci/crnci, bogati/siromašni itd. Svakom se polu dodaju ili oduzimaju vrednosti prema pripadnosti grupi, što predstavlja pogodan teren za diskriminaciju. Na kvalifikativnoj vertikali, jedna od dve grupe zauzima poziciju na nižem, druga na višem nivou. Oko toga se čak sa obe strane postiže implicitni dogovor. Autori pomenutog teksta (isto: 90) navode da se socijalni identitet gradi prema osećanju prijatnosti u vezi sa dobrim/lošim mišljenjem o sebi i grupi čiji su pripadnici, takođe da je prisutno čvrsto uverenje kako je sistem koji grupi dodeljuje status fer. Recimo, pripadnici višeg staleža uvereni su da je sistem pravedan i da su oni nagrađeni zbog svojih vrednosti, dok pripadnici nižeg staleža sebe doživljavaju kao manje vredne te da su pripadnici druge grupe bolji i zato privilegovani. Oni koji se nalaze na vrhu vrednosne skale veruju da svet izgleda upravo kako bi trebalo, da je podela pravedna.

4 Majkl Ril (Michael Real) navodi i objašnjava stav Tonija Beneta (Tony Bennett), koji precizira pitanje uticaja i statusa popularne kulture: „s jedne strane, rigidni strukturalizam optužuje popularnu kulturu da je ideološka mašina koja diktira mišljenja ljudi, dok s druge strane populistički kulturalizam romantično vidi popularnu kulturu kao autentični glas subordinirane klase.” (Real 2003: 242)

Čak i kada određenu karakteristiku poseduju u izvesnom obimu, ne pripadaju, dakle, nekoj od grupa u potpunosti, elementi sistema se dele prema binarnom modelu. Primera radi, prema boji kože delimo se u nekoliko grupa, ipak osnovna podela koja nosi vrednosni ton je podela na *bele* i na *obojene*, iako beli nikad nisu sasvim beli već najpre svetli, dok recimo *crni* nikad nisu zaista crni već tamniji u mnogo nijansi. Od ovakve podele (crni/beli), koju možemo nazvati strogo jezičkom (baziranoj na dijametralnoj antonimiji), razvijaju se konotacije i asocijacije. One nisu elementi samo našeg jezičkog univerzuma, već preko semantičkog jezičkog nivoa koji fiksira razlike grade naše znanje o svetu. Njihov obavezni kvalifikativni pratilac, zajedno sa već pomenutom potrebom da održavamo segregaciju, dovodi do jezičkih konstrukcija koje postaju deo šireg kulturnog koda. Tako imamo izreku: „The pot calls the kettle black” / „Rugao se lonac tandžari da je crna” (Prčić 2008: 144). Negativne konotacije crne, kao i pozitivne ili diskretno negativne konotacije bele deo su kulture i nose vrednosna obeležja⁵.

Obratićemo pažnju na dva društvena podsistema: podelu prema rasnoj pripadnosti i prema seksualnom opredeljenju. Kako je sitkom kroz istoriju televizije često bio pokretač u društvu prećutkivanih, tabuisanih tema (u sitkomu se pokreće pitanje statusa žene, pitanje abortusa, razvoda itd.) i nudio reprezentaciju društvenih pojava koje su izlazile iz okvira vladajućih normi, bio je i medij u kome se prvi put postavilo pitanje statusa homoseksualne populacije ili ne-belih rasnih grupa između ostalog zato što se važna i delikatna pitanja lakše prihvataju uz smeh. Tako su nastala dva podžanra: crni sitkom ili blek sitkom i gej sitkom.

Govoreći o tekstovima one grupe komedija situacije koji pažnju obraćaju na intimni, feminini deo, a maskulin deo stavljaju u drugi plan, Kristin Skodari (Christine Scodary) „sekskomom“ (Scodary 2005: 242) naziva podžanr sitkoma čiji su poznati predstavnici *Seks i grad* (*Sex and the City*) i *Ali Makbil* (*Ally McBeal*). Prema morfološkom modelu sekskoma (koji se koristio i u gradnji naziva takođe podžanra sitkoma: frendskom) sačinila sam dva termina: blekkom (blek sitkom) i gejkom (gej sitkom).

5 Stjuart Hol (Stuart Hall) opisuje političku i ideološku borbu u vezi sa odrednicom „crno”, gde negativna asocijacija na crno postaje vrednosno obeležje „crnog”. Ta borba, kako navodi on, nije zbog same reči, samog termina, već zbog njegovih konotativnih značenja. Dalje Hol objašnjava da pokušaj dodavanja novih vrednosti terminu „crno” kao „crno je lepo” („black is beautiful”) ne bi uspeo sam po sebi, već iza toga mora da postoji organizovana praksa borbe i novog kodiranja (Hall 1982: 79).

Prvi se odnosi na komedije situacije u kojima su glavni glumci Afroamerikanci, ili uglavnom pripadnici afroameričke etničke grupe. Drugi se odnosi na sitkome u kojima vodeće uloge igraju žene ili muškarci homoseksualne orijentacije. Iako ne možemo tvrditi da je to pravilo, među ovim sitkomi-ma prepoznajemo razliku koja se tiče i drugih nivoa samog žanra. Blekkom mahom pripada grupi sitkoma koji govori o krvnoj porodici (*Senford i sin / Senford and Soon, Džefersonovi / The Jeffersons, Dobra vremena / Good times, Kozbi šou*), dok gejkom ulazi u onaj krug tekstova ovog žanra koji posmatra dešavanja u surogat porodici⁶, zajednici grupe prijatelja (*Elen/Ellen, Vil i Grejs*). Prvi je konzervativniji, tradicionalniji, podržava stare porodične vrednosti, drugi je alternativan, liberalan, zastupa nove vrednosti i više je namenjen mladima.

Blekkom

Istorija predrasuda prema Afroamerikancima osigurala je dugotrajnost stereotipa. Afroamerička etnička grupa doživljavana je monolitno, kao grupa siromašnih, lenjih, neobrazovanih prevaranata. Mnogo je komercijalnih sponzora verovalo da je urbano siromaštvo i nezadovoljstvo statusom i tretmanom, kao i položajem u društvenoj hijerarhiji jedina kredibilna reprezentacija *crnih* (Shabazz 2005: 152). Sitkomi su kao i drugi žanrovi reflektovali hegemonne vrednosti i dominantne konvencije: afroamerička zajednica tretirana je kao socijalno irelevantna⁷. Pravljene su komedije situacije koje se obraćaju isključivo *crnom* gledaocu neuklopljenom u širi sistem, getoiziranom i inferiornom (*Dobra vremena, Senford i sin*). Naime, producenti su verovali da će serije o *crnim* porodicama gledati isključivo pripadnici iste rasne i etničke grupe. Takođe, mislili su da je za osvajanje *crnog* gledaoca dovoljno da televizijski tekst prikaže crno lice.

Negativni stereotipi koji su imali kroz vreme blage modifikacije, ali se do sedamdesetih godina nisu značajnije menjali⁸, nastali su prema likovima iz

6 Kod sitkoma je porodična struktura obavezna (to može biti primarna porodica ili kvaziporodična zajednica) da bi se zadovoljila potreba publike, jer se ovaj žanr gledaocima obraća kao članovima porodice.

7 „Belo je bila norma, Crno aberacija.” (Coleman, McIlwain 2005: 128)

8 Sitkom *Džulija (Julia)* počeo je sa emitovanjem 1968. godine. Džulija je nosila promene u industriju zabave. Ona je bila lepa samohrana majka, medicinska sestra koja je živela životom srednje klase, ne deleći probleme siromašnih dotadašnjih obojenih junaka sitkoma. *Džulija* nije dugo ostala na programu iako je pratila trendove u žanru, jedina razlika između nje i drugih popularnih sitkoma bila je rasa glavne glumice. Blekkomi nastali od '68. do '71. godine predstavljaju pokušaj da se rasna segregacija ublaži, da se Afroamerikanci vide kao subjekat, ne

američkog minstrela. *Crni* muškarac tu je bio prikazan kao veseo i raspevan, govorio je na iskrivljenom dijalektu (dijalektu „plantaže”) i predstavljao karikaturu koja je budila podsmeh. Minstrel šou bio je najpopularniji vid zabave tokom 19. veka u Americi. Učesnici u ovom programu imitirali su karaktere minstrela podržavajući i učvršćujući stereotip *crnog* muškarca kao raspevanog, glupog, sujevernog i submisivnog, kakvim ga je kasnije prihvatio i Holivud (Real 2003: 231). Za zabavljače je postojala i obavezna šminka. Nezavisno od toga jesu li bele ili crne puti, morali su da imaju crnim obojeno lice (*bela* publika nije prihvatila *crnog* izvođača bez ovog sloja boje na licu), imali su oko usta široko obojen pojas, nalik klovnovima kakve danas poznajemo (u početku crveno obojen, kasnije belo). Minstrel je vodio u vodvilj, a zatim i u sitkom.

Prvi i vrlo zapažen sitkom sa junacima koji su nastavili tradiciju minstrela, inače dvojicom *belih* glumaca koji su imitirali i prilično karikirali „crnački” dijalekat, bila je radio-emisija *Ejmos i Endi* (*Amos 'n' Andy*). To je bio *beli* „blackface” vodvilj. Njihov je uticaj bio neverovatno veliki, a slušanost nezapamćena. Njihovi likovi i seting postali su osnova televizijskih programa. Od nastanka, blekkom je davao rasistički oblik reprezentacije kroz karikiranje i humor slike o inferiornosti, neobrazovanosti i lenjosti pripadnika afroameričke zajednice i tako pokazivao da životi junaka i njihovi problemi nisu shvatani ozbiljno. *Belom* gledaocu to je odgovaralo jer ga je učvršćivalo u superiornoj poziciji koju ima. On je *crne* junake zabavnog programa (a stereotip se nije zadržao samo na zabavnom sadržaju) čitao kao servilne ili odsutne iz važnih sfera odlučivanja, dok je sebe video kao dominantnog i prisutnog (isto: 231).

Rekodiranje etniciteta

Negativni prikaz Afroameričkih junaka u blekkomima tokom dugog trajanja ovog podžanra podržavan je između ostalog i objektivnim statusom koji su pripadnici ove etničke grupe imali u društvu i na poljima odlučivanja. U oblasti televizijske zabave, moć je bila u rukama *belih*. Producenti su bili belci, scenaristi takođe, vreme se za reklamne blokove prodavalo belcima, reklame su (iako je afroamerička grupa predstavljala veće potrošačko telo, takođe i širi auditorijum jer je istraživanje pokazalo da Afroamerikanci za

više kao objekat. Ipak, bio je to period koji se u teoriji naziva periodom asimilacije (Coleman, McIlwain 2005: 130), tokom kog je bio na snazi prepoznatljiv stav da se „crna kultura” priznaje tek ako prihvati vrednosti *belih*.

42% više provode vreme ispred TV ekrana od belaca) bile namenjene *belom* gledaocu.

Do najznačajnije promene u reprezentaciji *crnog* junaka popularnog televizijskog žanra došlo je 1984. godine, kada je NBC počeo sa emitovanjem blekkoma *Kozbi šou*. Ova je serija pokazala da segregacija publike nije nužna, da program sa američkom porodicom koja po rasi ne odgovara tipičnom uspešnom sitkomu, ali koja se po mnogim elementima žanra podudara sa uspešnim predstavnicima industrije televizijske zabave može da ponese titulu najgledanijeg televizijskog programa od početka prikazivanja pa sve kroz devedesete godine 20. veka. *Kozbi šou* je glavne kritike trpeo zbog velike istine da je u pitanju bila komedija o porodici iz više srednje klase koja je slučajno, ispostavilo se, *crna* (Coleman, McIlwain 2005: 126), koja je, dakle, samo po tonu kože odudarala od paradigme, ali ne i po objektivno drugačijem socijalnom kontekstu i mogućoj ulozi u društvu koja ovakvu rasnu razliku prati. *Kozbi* je pričao priču o maskiranim belcima. Bez obzira na nedostatke koje je serija pokazala, ona je bila dokaz da afroamerička porodica može da bude rado viđen gost jednom nedeljno u domovima gledalaca bilo koje boje kože.

Porodica Hakstbl prikazana je kao uzorna američka porodica bez ikakve mrlje, bez ikakve devijacije koja bi do tada bila opšte mesto blekkoma. Klif Hakstbl (Bill Cosby) je ugledni ginekolog, njegova supruga Kler (Phylicia Rashad) je ugledna advokatica. Oni su sa svojih petoro dece davali mogućnost da se postavi nova definicija Afroamerikanaca. Klif je uspeo da rekodira ne samo stereotipnog *crnog* muškarca sa ekrana, već uopšte supruga i oca u sitkomu tog doba. On je bio pažljiv i prisutan, iako poslovno veoma aktivan, kao bračni partner i kao otac. Bio je inkarnacija figure savršenog oca (Real 2003: 232).

Junaci serije su ušuškani u udoban život porodice dobrostojećih intelektualaca. Nema egzistencijalnih problema, nema susreta sa odbacivanjem, nema veselog raspevanog lenjog i servilnog junaka minstrela, koji se prevarama trudi da preživi. Sitkom se bavi običnim dnevnim temama: Klif voli da majstorije po kući, ali uglavnom sve dodatno kvari, ćerke se svađaju oko garderobe, Kler pokušava da ostvari vlast nad daljinskim upravljačem i odgleda film do kraja, dok Klif želi da gleda utakmicu itd.

„*Kozbi šou* služi da reši američke rasne greške tako što moćno rekodira *crno* i efikasno se bori protiv negativnog stereotipa. U isto vreme, program potiskuje druge probleme” (isto: 245) Na pitanje da li serija može da reši kulturne

konflikte ne može da se odgovori pozitivno. Ovim rekodiranjem etniciteta oko očinske figure, mnogo šta od problema koji su u osnovi segregacije ostaje nedirnuto. A ono šta je izostavljeno iz blekkoma čini se signifikantnim. *Kozbi šou* daje drugu sliku etničke grupe, ali samo retko i samo ovlaš dotiče stvarne konflikte u američkom društvu.

Sama serija, prikazujući život porodične jedinice u omeđenom kontekstu, gde *Drugi* ne upada i ne razbija idilu, kao i samo društvo, podeljena je prema binarnom modelu. Na kvalifikativnoj vertikali, Klif Hakstbl, njegov sistem vrednosti, zauzima najvišu poziciju. Ispod njega su svi koji se ne zalažu za isti životni stil. Tako se i u svetu serije uspostavlja i održava segregacija. Klif ne prihvata i ne želi da razume predstavnike drugog tabora, tako štiteći svoje elitno mesto u sistemu.

Već u pilot epizodi (S01E01) ignorisanje i odbijanje koncepata koji odudaraju od Klifovih bivaju ismejani. Tako smo na početku suočeni sa podelom: glavni junak (otac) koji se drži vrednosti afirmisanih od strane vladajućih slojeva / inferioran sin koji nije shvaćen i koji je ucenjen da prihvati očev model. U podeli uloga lako može da se pročita da je ovo sukob dve društvene struje, dve skale vrednosti, metaforično to je borba *crnih* i *belih*. Teo (Malcom Jamal-Warner), najstariji Klifov sin, predstavnik je prosečnih Afroamerikanaca i on se bori za legitimitet svojih potreba u porodičnom, malom društvenom sistemu. Klif je predstavnik dominantne grupe koja daje ili uskraćuje, koja ima slobodu da autentične izbore inferiornih ismeje zabavljajući publiku.

U sceni koja pokazuje ovaj sukob, Klif ulazi u sobu kod Tea vođen namerom da s njim povede ozbiljan razgovor zato što ima loše ocene. Klifov ulazak u Teov svet posmatramo iz ambijenta Teove sobe. Otac otvara vrata i stupa u potpuno drugačiji prostor. Nasuprot ostalom delu kuće, gde vlada sklad i red, u sobi tinejdžera otac zatiče kaos. Teo je prikazan kao aljkav i lenj. On ne voli da uči i, kako kaže ocu, želi da bude „obična osoba” (regular person). On je estetski doterana verzija stereotipnog Afroamerikanca čiji osnovni oblik nudi minstrel (happy-go-lucky). Teo često pribegava slengu i veoma površno posmatra svet. U pomenutoj sceni koja daje dve slike Amerike, sin ocu izlaže svoje viđenje budućnosti: neće pohađati koledž, završiće srednju školu i radiće na benzinskoj pumpi ili će biti vozač autobusa, radiće poslove niže klase. Šarmantno manipulišući, Teo izjavljuje da bi njega, Klifa, voleo i da nije doktor. Voleo bi ga zato što mu je otac. Monolog završava pitanjem da li bi i on njega, umesto što ga osuđuje zbog izbora, mogao da voli zato što mu je sin, da ga prihvati kakav jeste i podrži ga. Sentimentalne uzdahe publike posle

kratke pauze prekida Klif. „To je najgluplja stvar koju sam ikad čuo”, odgovara na sinovljev poziv za podršku. S pozicije apsolutne moći, Klif odbacuje sina i ruga mu se, tako se rugajući sistemu vrednosti i životnom stilu koji ima velika grupa obojenih, arogancijom predstavnika dominantne klase.

U epizodi poslednje sezone pod nazivom „Samo za muškarce” („For men only”, S08E09), Klif je pozvan da mladim pripadnicima različitih etničkih grupa pomogne da „stanu na svoje noge”, da nađu posao i zauzmu mesto u društvu. Iako je grupa mladića različitih rasa, predstavnika „bele Amerike” nema. Scena se odvija u tržnom centru, u učionici, a Klif zauzima počasno mesto za katedrom. I prostorno, ne samo statusno, oni su prikazani kao dva sveta. Čak, tokom scene, koja traje dvanaest minuta, samo su se jednom na vrlo kratko pojavili zajedno na ekranu. Pripadnici su različitih svetova i zato ne mogu da budu u istom kadru. Kao u ringu, oni su postavljeni jedni nasuprot drugih.

Kao retko kad u ovom blekkomu, postavlja se pitanje problema onih izvan granice koja omeđava udoban svet Hakstblovih i susret s njima. Mladići su glas obojenog naroda. Iz školskih klupa u koje su smešteni, oni pričaju istu priču: ako nešto nestane, njih optužuju za krađu, ako nešto nije u redu, oni su krivi. Njima je dosta da ih gledaju kao negativnu statistiku, da ih doživljavaju kao neadekvatne i kriminalce, kao zajednicu u kojoj je jedna polovina u zatvoru dok druga „pravi decu” iako nezaposlena, dakle ne preuzima odgovornost za svoje postupke i opterećuje sistem.

Malo zatečen, Klif sluša njihove muke imajući da im ponudi jedino savet za traženje posla koji zvuči kao bajka. „Izaberi”, kaže on jednom momku „to je sve. Sledeća stvar koju bi trebalo da uradiš pošto izabereš je da otkriješ da li je to stvarno ono što želiš da radiš, šta želiš da budeš. Zatim treba da izađeš i saznaš kako da postaneš to.” Doktor Hakstbl polazi od nerealne pretpostavke o jednakosti u društvu duboko podeljenom, gde privilegiju izbora nema auditorijum kome se obraća. Momak koji ne veruje u uspeh jednostavnog recepta uzvraća kako je njemu, Klifu, lako da govori tako, on je doktor. „Mrzim što ti ovo kažem, ali ja nisam tema. Ja imam posao!” odgovara Klif. Klifovo „postavljanje stvari na svoje mesto” (u društvenom i vrednosnom sistemu) prati nasnimljen smeh. Ponovo je uspešni ginekolog ismejao „običnog čoveka”, ponovo pocrtavajući granicu koja ističe njegovu superiornost. Očigledna je distinkcija: Klif / socijalno markirani tinejdžeri, on se distancira i teorijski pristupa njihovim životima, otprilike kao što sama serija predstavlja tek konstrukt, teorijsku obradu motiva o uspešnoj afroameričkoj porodici bez problema koji muče etničku grupu izvan sveta serije.

Zamerka programu i njegovom glavnom glumcu je da nije uspeo da se pobrine za rasne i socijalne nejednakosti. Nije ni bilo potrebno, on je prikazao svet bez konflikta, svet u kome je jedna od važnijih tema bila kako decu ubediti da se što pre zaposle i odsele iz porodične kuće. Kada bi se, kao u sceni iz tržnog centra, provukao problem iz realnog sveta borbe za jednaka prava i rušenje stereotipa, Klif bi održao predavanje i vratio se u svoje svakodnevne sitne životne epizode, odgovarajući na preporuke žanra.

Zato ostaje pitanje da li je *Kozbi šou* govorio ili ćutao o afroameričkoj zajednici, da li je zaista mogao da ponudi nov prikaz afroameričke porodice, pa tako i razbijanje stereotipa ili je to bila samo bajka sa afroameričkim junacima u kojoj se tačno zna kome je gde mesto, kao u dotadašnjim predstavama života i problema *crnih*. Sitkom je bio emitovan do 1992. godine. Tokom sedam godina preko 50 posto gledalaca utorkom u 20h gledalo je *Kozbi šou*.

Gejkom

Velika potvrda da je američko društvo pred kraj 20. veka bilo otvoreno za ublažavanje segregacije u sferi seksualnih prava bilo je emitovanje sitkoma *Elen* na ABC mreži. Bio je to veliki korak za širenje ideje političke korektnosti i prihvatanje gej zajednice kao punopravnog dela društvenog sistema. Opet je komedija situacije bila prva koja je prikazala glasno izjašnjavanje junakinje sitkoma, ali i autentično priznanje glumice, u vezi sa seksualnim izborom⁹ koji se smatrao aberacijom¹⁰.

U prvoj epizodi (S01E01) gejcoma (30.04.1997), *Elen* (Ellen DeGeneres) prolazi nekoliko faza: od pretpostavke da nešto nije u redu, preko poricanja, do spoznaje, pa objavljivanja toga da je gej. Podršku glavnoj glumici, ali i ideji ravnopravnosti u samoj epizodi dala je *Opra Vinfri* (Oprah Winfrey). Igrajući ulogu psihoterapeuta, ona je predstavljala autoritet koji će narod slediti. Ova podrška je bila neophodna. *Dava Savel* (Dava Savel) ističe: „bilo je odlično imati nekog kao što je ona, ko je povezan sa američkom srednjom klasom, u kojoj ako *Opra* kaže da je nešto u redu, onda je to u redu.” (Peterson 2005: 168) Ipak, pojavljivanje medijatora između publike i koncepta seksualne slo-

9 Epizoda o priznanju seksualnog afiniteta glumice bila je revolucionarna. „Prvi put na televiziji, lezbijka u stvarnom životu prikazala je otkrivanje” (svog seksualnog opredeljenja, prim. aut. – „coming out”) (Peterson 2005: 168).

10 Napominjem da je u devedesetim godinama 20. veka, udžbenik kliničke psihijatrije koji se u Srbiji koristio na Medicinskom fakultetu homoseksualnost ubrajavao u poremećaje ličnosti (Marić 1989: 118).

bode govori upravo o odsustvu slobode izbora. Takođe, sam način na koji je Elen prolazila put do otkrivanja („coming out”) pun je gestova inferiornosti. To je pokušaj da se ublaži osuda i zaštiti homoseksualna osoba od često obavezne kazne¹¹.

Elen je u privatnom životu imala dosta problema zbog javnog zauzimanja za prava homoseksualaca (između ostalog, prećeno joj je smrću), a sa mrežom ABC neki sponzori su prekinuli saradnju.

Deseksualizovani svet

Sitkom *Vil i Grejs* čini se progresivnim zbog svoje namere da „normalizuje” predstavu gej odnosa. Ipak, on je suštinski kontroverzan ne zbog teme oko koje bi trebalo da se gradi narativ, već zbog toga što upravo favorizuje heteroseksualnu zajednicu. Možemo da pođemo od samog imena serije, koje predstavlja uobičajenu heteronormativnu vezu. Surogat partnerstvo dvoje glavnih junaka, njihov brak bez seksa („sexless marriage”), kako ovaj odnos opisuju Keren (Megan Mullally), jedna od protagonistkinja, zapravo je tema sitkoma. Upravo, neverovatno je u kojoj meri je homoseksualno pitanje istisnuto iz serije. Dva reprezenta gej populacije predstavljeni su više kao deseksualizovani nego kao opredeljeni za istopolnu vezu, njihova je homoseksualnost virtuelna, svedena na trač, priču bez vitalnosti.

Dok je poljubac između Vila (Eric McCormack) i Grejs (Debra Messing), zatim i između Džeka (Sean Hayes) i Keren, uobičajen u seriji, čak u svakoj epizodi, dok je heteroseksualni odnos između Grejs i njenih izabranika sastavni deo sitkoma (zagrljaji, poljupci itd.), razmene nežnosti ili intimnih kontakata među homoseksualnim parovima nema. Favorizovanje „heteronormalnog” i osuda „homoneadekvatnog” odvija se na svim nivoima. Vizuelnom, kao izbegavanje prikaza dvojice zagrljenih muškaraca i jezičkom, preko jasnih poruka kojima se stavlja do znanja da je istopolni partner neadekvatan izbor. Kao ilustracija diskriminacije i kazne (osudom izbora) društva, kroz poruku koja se šalje preko replika junaka serije, biće predstavljena scena iz poslednje

11 Kažnjavanje pripadnika stigmatizovanih grupa nije uvek otvoreno, ono često u demokratskom društvu u kome jačaju pravni vidovi zaštite koristi suptilne mehanizme. Primera radi, eksperiment je pokazao da kada na konkurs za posao prijavljeni dođu sa natpisom „Ja sam gej i ponosan sam” oni neće odmah biti odbijeni, ali će u odnosu na ostale, nemarkirane učesnike konkursa, dobiti manje vremena za razgovor kao i drugačiji tretman. Oni koji ih intervjuišu biće prema njima hladniji i oštriji (Ananthi i saradnici 2010: 100).

epizode prve sezone. Ona je signifikantna i daje sliku zajednice koja se bori protiv seksualne slobode.

U epizodi pod nazivom „Predmet mog odbijanja” („Objekt Of My Rejection”, S01E22), Grejs se sprema za susret sa bivšim momkom Denijem (verenikom koga je pred oltarom ostavila zato što nije za venčanje dobila iskren blagoslov od Vila). Vila je izvela iz kancelarije u podne da bi joj pomogao u biranju odeće za izlazak. Od njega krije s kim se viđa, ali Vil informaciju dobija slušajući poruke nasnimljene na telefonskoj sekretarici. Ujutro, posle noći koju je provela sa Denijem, razgovara sa Vilom. Razgovor prekida Deni, prilazi Vilu i pozdravlja se s njim.

Vil: Kako si?

Deni: Dobro. Kako si ti? Ti... znaš... da li se još uvek viđaš sa tipovima i tako to?

Vil: Da... bojim se da je tako. Izgleda da antibiotici nisu proradili.

Iz ovog vrlo kratkog razgovora možemo da pročitamo pojmovnu metaforu: homoseksualnost je bakterija¹².

Vidimo da je progresivni potencijal koji je gejkom imao izneveren. Iz Vilove replike otkrivamo da se homoseksualnost doživljava kao bakterijska bolest. Još nešto bismo mogli da zaključimo iz pojmovne metafore. Bolest se leči. Zato Vila kroz sve sezone ponekad pitaju da li je siguran da je gej, ili, ako bismo koristili medicinski koncept (bolest-lek-izlečenje): da li je našao adekvatan antibiotik protiv svoje bakterije (bolesti).

U seriji pratimo živote dvojice homoseksualaca: Vila i Džeka. Džek je prikazan kao karikatura gej stereotipa, a Vil je samo deklarativno homoseksualac. Tako Džeka ne doživljavamo ozbiljno, dok Vila doživljavamo kao da još uvek nema jasno definisan odnos prema muškarcima/ženama/sebi iako se izjašnjava kao gej i želi emotivnu vezu sa muškarcem. Sam Džek, Vilov najbolji

12 Pojmovnim metaforama bavi se kognitivna lingvistika. Preko rečenica koje koristimo u svakodnevnom govoru saznajemo kako konceptualizujemo određene pojave i apstraktne pojmove. „Pojmovna metafora je mentalni mehanizam pomoću kojega razumevamo i organizujemo stvarnost.” (Dragičević 2010: 90) O konkretnim predmetima saznajemo neposredno, dok apstraktne predmete i pojave upoznajemo posredno. Primera radi, o ljubavi mislimo kao o ratu ili o igri. To saznajemo iz rečenica: „On je veliki osvajač” ili „Igra se njenim osećanjima”. Tako, da bismo opisali kako vidimo ljubav, koristimo nekoliko pojmovnih metafora. Između ostalog: „ljubav je rat”; „ljubav je igra”.

prijatelj žali se na Vilovo „antigej” ponašanje i ukazuje Vilu da je slab jer ne želi da prizna da je homoseksualac, jer se toga stidi.

Dva pionirska pokušaja u borbi za ublažavanje segregacije i približavanje publici ideje drugačije seksualne orijentacije (one koju ne prihvata konzervativna sredina usmerena na stare porodične vrednosti) našla su se u gejkomu *Vil i Grejs*. U seriji je prvi put prikazano gej venčanje u „prajm tajmu” na televiziji. Međutim, u sceni venčanja gej para (Džoa i Lerija), u epizodi „Kafa i obaveza” („Coffe and Commitmant”, S03E10) ljubavne zavete umesto para ispred oltara izgovaraju Vil i Grejs. Dok mladenci stoje pred matičarem, kamera je usmerena na posvađane cimere, koji se čitajući naizmenično replike o ljubavi mire i po završetku zaveta ljube. Dvojica muškaraca zbog kojih su se okupili svatovi nijednom za to vreme nisu bili prikazani. Venčanje je sa mesta za budući bračni par bilo premešteno u publiku i odigrano tu, sa akterima kojima nije bio prvi put da u scenama venčanja pažnju skrenu na sebe i pravu ceremoniju ostave izvan kadra.

Taj nimalo suptilan otklon od teme imali smo prilike da vidimo u 14. epizodi druge sezone („Acting Out”, S02E14). Veoma neobično za gejkom, čekala se druga sezona da bi bio prikazan gej poljubac, uzgred, jedini za četiri godine emitovanja. U ovoj epizodi Vil, Grejs i Džek čekaju da vide u gej seriji *Along came you* poljubac dvojice junaka. Oni sede zajedno, drže se za ruke i uzbuđeno prate radnju. Džek skreće pažnju na to da je ovo veliki korak, veći od sletanja na Mesec. U trenutku kada je trebalo da se odigra poljubac, kamera je prešla na kamin. Svi su razočarani, ali samo Džek želi da se zauzme za, kako kaže, svoje ustavno pravo da u sitkomu prisustvuje gej poljupcu i to na gej televiziji. On objašnjava: mreža šalje poruku kako je njegov način života uvredljiv. Vil se povlači, izgovara ono što je poruka tradicionalnog društva: „Očigledno je da niko ne želi da vidi kako se dvojica muškaraca ljube na televiziji, ni mreža, ni publika”.

Džek ne odustaje jer mu smeta što se društvo pravi da su homoseksualci nevidljivi i odlazi u NBC studio da traži objašnjenje (NBC je emitovao ovaj sitkom). Osoba koju su mu poslali da razjasni problem, i sam muškarac homoseksualne orijentacije, govori: „Ali nikad nećete na televiziji videti kako se dvojica muškaraca ljube. Mi moramo da vodimo računa o svojim gledaocima”.

Džeku se u studiju pridružio Vil i njih dvojica odlaze. Dok hodaju ulicom naiđu na prognostičara koji snima emisiju uživo. Džek ulazi u kadar pa se i

njemu žali. Pita koliko će još morati da čeka da bi video dvojicu muškaraca kako se ljube. Vil ga okreće ka sebi i tako pred kamerama ljubi. Bio je ovo politički gest, poljubac lišen emotivnosti ili seksualnog impulsa. Očigledno, jedino tako je mogao da se dogodi poljubac.

Gledaoci nisu mogli da prihvate kontakt dvojice muškaraca kao kompletan odnos: emotivan, senzualan, seksualan. Denis M. Provenčer (Denis M. Provencher) navodi reči Frenka Brunija (Frank Bruni): „Kada vide istopolni par kako se ljubi, gledaocima se čini nemogućim da o homoseksualnosti misle kao o apstrakciji ili da interpretiraju odnos između dva muškarca ili dve žene kao nešto manje uznemirujuće.” (Provencher 2005: 180)

Dvojica homoseksualaca, prvi deseksualizovani deklarativni gej, drugi deseksualizovani gej konstrukt, samo su simboli, junaci TV bajke o ravnopravnosti. Sitkom ostaje na strani konzervativnih vrednosti i obiluje stereotipima. U konačnom rezultatu, on predstavlja parodiju i na heteroseksualni, kao i na homoseksualni odnos. Jer čak i onda kada se sloboda otvori za prikaz istopolne veze, na kraju epizode sve se vraća u kolosek „heteronormalnog”. Tako se sama serija i završava. Jedno drugom u naručju našli su se Vil i Grejs i Džek i Keren.

Zaključak

Dok zabavlja publiku, sitkom pokreće važna društvena pitanja i iza humora nosi različite poruke. Međutim, kako poruka može biti višeslojna i višeznačna, nije jednostavan zadatak odrediti da li pojedinačni sitkom ima konzervativnu ili subverzivnu funkciju. Često je konzervativna poruka sakrivena iza progresivne teme i obratno. Na primeru dva sitkoma, izabrana za studije slučaja (*Kozbi šou* i *Vil i Grejs*) preko kojih smo posmatrali mehanizme korišćene od strane tvoraca sitkoma da bi se favorizovale napredne ili konzervativne ideje, videli smo da se često pod velom novine ipak podržavaju tradicionalne vrednosti. Analizirani sitkomi odgovorili su na potrebe društva da se vrednosti unutar sistema ne menjaju. Oni su otvorili provokativna pitanja, ali su poruke koje su sa ekrana stigle bile sačinjene tako da ne pređu granicu dobrog ukusa srednje klase, te suptilno podrže segregaciju.

Literatura

- Al Ramiah, Ananthi; Hewstone, Miles; Dovidio, John F; Penner, Louis (2010) „The Social Psychology of Discrimination: theory, measurement and consequences”. In Bond Laurence, Russell Helen (eds.) *Making Equality Count: Irish and International Approaches to Measuring Discrimination*. Dublin: Liffey Press, pp. 84–112.
- Austrelitz, Saul (2014) *Sitcom: A History in 24 Episodes from I Love Lucy to Community*. Chicago, Chicago Review Press Incorporated.
- Coleman Robin R. Means; McIlwain Charlton D. (2005) „The Hidden Truths in Black Sitcom”. In Dalton Mary M and Linder Laura R. (eds.) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp. 125–139.
- Dragičević, Rajna (2010) *Leksikologija srpskog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Hall, Stuart (1982) „The Re-discovery of 'Ideology': Return of the Repressed” in Gurevitch, Michael (ed.) *Media Studies in Culture, Society and the Media*. London: Methuen, pp. 56–90.
- Karlyn, Kathleen Rowe (2003) „Roseanne: Unruly Woman as Domestic Goddess”. In (Morreale, Joanne ed) *Critiquing the Sitcom*. New York: Syracuse University Press, 251–262.
- Lotz, Amanda Dyanne (2005) „Segregated Sitcoms: Institutional Causes of Disparity among Black and White Comedy Images and Audiences”. In Dalton Mary M and Linder Laura R. (eds.) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, PP. 139–151.
- Marić, Jovan (1989) *Klinička psihijatrija*, Beograd: Savremena administracija.
- Peterson, Valerie V. (2005) „Ellen: Coming Out and Disappearing”. In Dalton Mary M., Linder Laura R. (eds.) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp. 165–177.
- Prčić, Tvrtko (2008) *Semantika i pragmatika reči*. Novi Sad: Zmaj.
- Provencher, Denis M. (2005) „Sealed with a Kiss: Heteronormative Narrative Strategies in NBS's *Will & Grace*”. In Dalton Mary M., Linder Laura R. (eds.) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp. 177–191.
- Real, Michael (2003) „Structuralist Analysis 1: Bill Cosby and Recoding Ethnicity”. In Morreale, Joanne (ed.) *Critiquing the Sitcom*. New York: Syracuse University Press, pp. 224–247.

- Shabazz, Demetria Rougeaux (2005) „Negotiated Boundaries: Production Practices and the Making of Representation in *Jullia*”. In Dalton Mary M and Linder Laura R. (eds.) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp. 151–165.
- Scodary, Christine (2005) „Sex and the Sitcom: Gender and Genre in Millennial Television”. In (Dalton Mary M and Linder Laura R. eds) *The Sitcom Reader: America Viewd and Skewed*. New York: State University of New York Press, pp. 241–253.

THE NEW GEOPOETICS OF SITCOM: FROM BLACKCOM TO GAYCOM

Abstract

Sitcom raises important social issues whereby progressive themes are sometimes used to send conservative messages. This paper analyzes two sitcoms subtypes: black sitcom (Cosby Show) and gay sitcom (Will & Grace), and how the relationship between subversive and conservative is expressed. By portraying new African-American families, the former exposes itself as a construct offering a politically correct image of a single ethnic group. The latter uses contested gay culture as a framework through which "heteronormal" matrix is supported.

Key words

sitcom, blackcom, gaycom, stereotype