Monitor ISH (2004), VI/1, 7–23
1.01 Izvirni znanstveni članek

Kaja Jakopič[1]

Veliki brat oddaj resničnostne televizije

Izvleček: Novi žanr oddaj resničnostne TV, ki je svoj višek dosegel ob koncu 90. let prejšnjega stoletja, je nastal s hibridizacijo različnih drugih TV-žanrov, ki so TV-producentom zagotavljali takojšen uspeh oddaj. Kritiki oddaj so prepričani, da gre za nerealno "realno TV", ki pomeni triumf "tehnofašizma" nad maso TV-gledalcev oziroma potrošnikov. Zagovorniki oddaj pa poudarjajo, da je realnost oddaj izražena v možnosti analize fantazij in prepoznavanju pomanjkljivosti v družbi, kjer v namišljenem elektronskem prostoru posamezniki izražajo želje po povezanosti z drugimi osebami.
Ključne besede: resničnostna TV, oddaja *Big Brother*, direktni film, konstrukcija resničnosti, *docu-soap*

UDK 316.77:654.197

The Big Brother of Reality TV Shows

Abstract: The new genre of reality television shows reached its peak at the end of the 1990s, emerging as a hybrid of several TV genres which guaranteed instant success to their producers. While its critics claim that this "reality TV" lacks reality, its defenders believe that reality is reflected in the fantasies, which may be analysed for this purpose, and in the evident deficiency of a society whose members, in an imaginary electronic space, express their desire to connect with others.
Key words: reality television, the *Big Brother* show, direct cinema, constructed reality, docu-soap

[1] Mag. Kaja Jakopič je urednica Studia City na RTV Slovenija. E-naslov: kaja.jakopic@rtvslo.si.

V zadnjih letih so TV-ustvarjalci gledalcem pričeli ponujati resničnostne oddaje, ki so prinesle dramo za gledalce, izzive za tekmovalce v oddajah in seveda nagrade. Takšni resničnostni programi so primer novega načina pripovedovanja zgodb, ki skušajo posnemati resničnost. A prav oddaje resničnostne TV prinašajo pomembno epistemološko vprašanje o izvoru "realnega". Kaj "resničnost" sploh je in kako definirati resničnost v kontekstu televizije? Če je realizem "ustrezanje resničnosti", kako lahko vsebine TV-oddaj ustrezajo resničnosti? In zakaj gledalci, kljub temu da se zavedajo, da je njihova pozicija konstruirana, prikazane podobe resničnosti na televiziji sprejemajo, če potrjujejo njihov občutek, kakšna je resničnost.

Znana nizozemska produkcijska hiša *Endemol* je zagotovo glavni inovator resničnostnih oddaj, ki so preplavile prav vse TV-programe na svetu. Leta 2000 so njihove licenčne oddaje *Big Brother*, *Fear Factor*, *Star Academy* in *Blind Faith* kraljevale na programih evropskih in tudi drugih TV-postaj. Zadnjo epizodo v prvi sezoni ameriške oddaje *Survivor,* ki so jo predvajali avgusta 2000 in v kateri je nastopalo 16 ljudi, ki se med seboj niso poznali, bivali pa so na otoku v Vzhodnokitajskem morju, je v ZDA gledalo kar 51 milijonov ljudi. Januarja 2003 so imele resničnostne oddaje 85 % najdražjega oglaševalskega prostora v ZDA.[2] Uspeh oddaje *Big Brother* v Evropi in oddaje *Survivor* v ZDA, ki so jo sproducirali v ameriški TV-hiši CBS, je spodbudil druge televizije, da so "izumile" svoje resničnostne oddaje. ABC je na program uvrstil oddaji *The Mole* in *Making the Band*, medtem ko je *Fox* "patentiral" kontroverzno oddajo *Temptation Island*, pa tudi oddajo *Boot Camp*, ki pa je bila tako zelo podobna formatu oddaje *Survivor*, da so jih producenti CBS tožili. NBC je svojim gledalcem ponudil svojo resničnostno oddajo *Fear Factor*, v kateri so se tekmovalci za denarno nagrado soočali s svojimi fobijami. Slovenski TV-programi so prav tako predvajali nekatere resničnostne oddaje v ameriški izvedbi (*Survivor*, *The Osbournes*, *Extreme Makeover* in resničnostni šov Donalda Trumpa *The Apprentice*), pa tudi nekatere slovenske različice (*Pop Stars*, *Sanjski moški, Sanjska ženska* in *Bar*).

Resničnostna TV

Termin resničnostna TV označuje različno programsko vsebino: lahko gre za snemanje resničnih dogodkov iz življenja posameznika ali skupin, lahko pa le za poskus posnemanja dogodkov iz resničnega življenja s formo dramatizirane re-

[2] Jaffe, 2005.

konstrukcije.[3] Bill Nichols je v pojem resničnostne TV vključil vse tiste oddaje, ki predstavljajo nevarne dogodke, nenavadne situacije ali pa resnične policijske akcije.[4]

Žanr oddaj prve osebe izhaja iz prakse t. i. refleksivnega dokumentarnega filma, ki je v začetku 90. prejšnjega stoletja doživel svoj ponovni povratek in je na neki način izzval epistemologijo t. i. žanra *direct cinema*.[5] Za tradicijo refleksivnega filma je bilo pomembno, da je bil film predstavljen kot konstrukt, iluzija in subjektivni pogled. Pomembneje je bilo prizadevati si za resnico filma kot za film o resnici.[6] Glavna zapoved žanra direktnega filma[7] je namreč bila, da avtor filma ne sme vplivati na dogodke. Forma in ideja direktnega filma sta tako postali odločilno ogrodje za realizem v programih resničnostne TV.

Najdosledneje in obenem družbenokritično je ta žanr nadaljeval Frederick Wiseman s serijo *Titicut Follies*, ko je leta 1967 snemal paciente v bolnišnici za duševne bolezni.[8] Format je kasneje razvijal tudi v serijah *High School* (1968), *Law and Order* (1969), *Hospital* (1970), *Basic Training* (1971) in *Juvenile Court* (1973).

Pri oddajah resničnostne TV gre za uporabo hibridnih oblik različnih žanrov, kot so drama, TV-serija, *soap opera*, t. i. dokumentarni film *fly on the wall*,[9] observacijski film, *docu-soap* in kviz. Mešanje kodov različnih žanrov je prineslo obliko TV-žanra, ki ga ne moremo uvrstiti v noben prejšnji žanr. Če torej upoštevamo Nealove predpostavke, je tudi pri resničnostnih šovih prišlo do variacije in nove oblike žanra, ki so ga narekovali predvsem ekonomski pritiski, mešanje različnih žanrov pa je seveda povečalo število gledalcev.

Format oddaj resničnostne TV ima svoje predhodnike v letu 1973, ko je ameriška TV-postaja PBS premierno prikazala serijo *An American Family*, kjer so čla-

[3] Dovey, 2000, 79.
[4] Nichols, 1994, 45.
[5] Dovey, 2000, 27.
[6] Prav tam, 51.
[7] Direktni film je bilo gibanje v dokumentarnem filmu ob koncu 50. let in v 60. letih, močno povezano z novo snemalno tehniko: lahko in prenosno 16-mm kamero, visokoobčutljivim filmom ter prenosnim magnetofonom. Takšna tehnika je omogočala gibljivo filmsko ekipo, ki se je na ulici pomešala med ljudi in snemala naključne dogodke.
[8] Aaron, 2001.
[9] Dokumentarni film tipa *fly on the wall*, ki izhaja iz 80. let prejšnjega stoletja, so določala tri pravila: dogodke posnameje popolnoma tako, kot so se zgodili, osebe, ki nastopajo, vnaprej privolijo v snemanje in udeležencem se vnaprej pokaže končna oblika filma.

ne družine Loud snemali sedem mesecev, po TV pa prikazali 12 ur njihovega življenja. Serija je bila zagotovo navdih za ameriško postajo MTV, ki je leta 1992 pričela predvajati oddajo *Real World*,[10] kjer je sedem mladostnikov, ki se med seboj niso poznali, skupaj živelo v stanovanju tri mesece, njihovo življenje pa so seveda neprestano snemale kamere. Začetek resničnostne TV je torej bil *Real World*, ki je kasneje postal matrica za vse oddaje resničnostne TV. Nizkoproračunska drama z resničnimi ljudmi v neobičajnih okoliščinah, ki jih kamere snemajo 24 ur na dan, je postala nova smernica, tako rekoč kulturni fenomen ameriške in evropske TV-produkcije, ki je svoj namen – visoko gledanost in dobičke – takoj upravičila. Resničnostna TV 90. je tako pričela portretirati zasebnost kot formo zabavne industrije. Najuspešnejša in glavni model resničnostnih TV-oddaj je postala oddaja *Big Brother*, serija, ki so jo prvi sproducirali Nizozemci, licenco pa kmalu prodali tudi na ameriško tržišče. Oddaji so sledile podobne serije resničnostne TV, najupešnejše so postale *Survivor*, *Pop Stars*, *Taxi Orange* itd.[11]

Eden izmed kodov, ki se pojavlja v žanru oddaj resničnostne TV, je zagotovo kod t. i. format *docu-soap*. Tako kot resničnostna TV ima tudi *docu-soap* veliko podobnosti z igranim programom in t. i. entertainmentom. *Docu-soap* uporablja zgodbe več karakterjev, ki so samo na enem kraju dogajanja: "Osnovna struktura je sestavljena iz kombinacije gospodarskih in kulturnih okoliščin, ki so glavna gonilna sila takšne dominantne pozicije."[12] Z mešanjem tehnik igranega programa in kodov t. i. žanra observacijskega dokumentarnega filma je nastal fikcijski *docu-soap*, ki je svoj glavni "bum" doživel leta 1996 s predvajanjem serij *Modern Times* in *Cutting Edge* na britanskih TV-programih.[13] Takšen dokumentarni format je imel visoko gledanost, ki je bila nekoč za takšen tip programa nedosegljiva, zdaj pa je dosegala gledanost sitkomov in *soap oper*. "*Docu-soap*, tako kot pogovorne oddaje ali pa oddaje resničnostne TV, je portretiral običajne ljudi, ki so govorili o

[10] Aaron, 2001.

[11] Oddaje, ki so bile na TV-sporedu različnih TV-postaj v februarju 2001: *American High*, *Jungle Janes*, *The Mole*, *Temptation Island*, *Making the Band*, *Public Property*, *Chained*, *Castaway 2000*, *Fear*, *Survivor*, *I Do, I Do*, *Wed at First Sight*, *Chains of Love*, *The Runner*, *Wanted*, *Boot Camp*, *Big Diet*, *The Bus*, *The Flat*, *The Real World*, *The Road Rules*, *1900 House*, *Jailbreak*, *Love Cruise*, *Taxi Orange*, *Bar*, *Vila Medusa*, *All You Need is Love*, *Girlscamp*, *House of Love* itd.

[12] Dovey, 2000, 135.

[13] Prav tam, 134.

sebi v prvi osebi ednine."[14] Igralci so tako postali slavni, ker so igrali same sebe. Nova forma je seveda takoj doživela kritike, da gre za obliko slabega dokumentarnega filma, ki pa je vendarle boljši od čistega entertainmenta.

Format *docu-soapa* je izhajal iz adaptacije formata TV-drame. Koncentracija več različnih zgodb, ki jih med seboj povezuje t. i. *off* glas, katerega funkcija je občutek, da se vse zgodbe v seriji razvijajo simultano. Druga značilnost novega formata je bila kombinacija komentarja, montaže in posebnega sloga snemanja serije, ki je bila idealna za gledalce. Naturalistična iluzija dokumentarnega okna v svet je bila seveda premišljeno konstruirana.

Oddaja *Big Brother*

Format oddaj resničnostne TV ob koncu 90. let prejšnjega stoletja je konstrukcijo realnosti iz *docu-soapov* prenesel v dodatne dimenzije. Navadne ljudi v neobičajnih okoliščinah so kamere snemale 24 ur na dan.

Glavni model takšnih oddaj je najuspešnejša serija resničnostne TV *Big Brother*. Naslov *Big Brother* je seveda posredno povezan s klasičnim romanom Georgea Orwella z naslovom *1984*, a gre vendarle za dve povsem različni izhodišči. V romanu je "Veliki brat" skrita, nevidna oblast v vlogi nadzora, opazovani posameznik pa žrtev oziroma ujetnik.

Medtem ko je MTV-jev *Real World* začel eksperimentirati z novim žanrom resničnostne TV 90., so njegove naslednice takšno oddajo intenzivirale predvsem kot tekmovanje v boju za preživetje. Tako kot oddaja *Big Brother* tudi vse druge oddaje resničnostne TV v format uvrstijo tekmovanje, saj zmagovalec oddaje prejme visoko denarno nagrado.

V oddaji *Big Brother* pet moških in pet žensk pristane na trimesečno osamo, naselijo se v posebno zgrajeni hiši za snemanje takšne oddaje. V hiši je nameščenih 28 kamer in 32 mikrofonov, ki 24 ur dnevno snemajo vsak del hiše. Pet snemalcev snema kandidate skozi 55 oken, ki imajo zatemnjena stekla, tako da jih tekmovalci ne morejo videti. Sedem kamer je nameščenih na stalnem položaju, devet pa jih iz režije računalniško vodijo. V temi snemajo štiri infrardeče kamere. V primeru nemške verzije oddaje *Big Brother* je arhitektno podjetje v bližini Kölna postavilo poseben zabojnik – hišo, kjer imajo tekmovalci na voljo 153 kvadratnih metrov površine. V hiši sta dve skupinski spalnici, jedilnica s kuhinjo,

[14] Prav tam, 138.

dnevna soba, prha in stranišče. Tekmovalci se lahko gibljejo tudi na vrtu zraven hiše. Upoštevati morajo pravila "igre", in sicer nimajo dostopa do televizije, telefona, računalnika, pošte in časopisov, prav tako imajo omejen dostop do vode in hrane. Kljub temu da te omejitve niso jasno prikazane s samo naracijo, pa gledalci vendarle vedo, da "igralci" živijo v omejenih, nerealnih okoliščinah.

Tekmovalci oddaje *Big Brother* morajo vsak teden opraviti skupno nalogo, in če so uspešni, dobijo nagrado v obliki povišanega proračuna za hrano. Sami morajo sekati drva za kurjavo, peči kruh in pridelovati zelenjavo na vrtu. Vsak tekmovalec mora vsaj enkrat na dan oditi v sobo, kjer gledalcem oddaje pripoveduje oziroma neposredno nagovarja kamero (razlaga svoje občutke, izkušnje in spore, povezane z bivanjem v zaprti hiši). Gre torej za pomemben del, saj jih že sama oblika neposrednega nagovora kamere "postavi" v poseben položaj. V drugem tednu tekmovanja pa morajo v to sobo vsak torek, kjer nominirajo tri sotekmovalce, za katere so prepričani, da morajo izpasti iz igre. Tri osebe z največ nominacijami postanejo predmet glasovanja gledalcev oddaje, vsak drugi teden je iz serije izločen igralec, ki prejme največ glasov gledalcev. Vsak kandidat lahko kadar koli zapusti hišo, vendar se ne sme več vrniti. Ko v hiši ostanejo samo še trije igralci, gledalci s telefonskim glasovanjem določijo zmagovalca, ki prejme visoko denarno nagrado, v prvi sezoni nemške verzije oddaje *Big Brother* je bilo 125 tisoč evrov.[15]

Čeprav kamere neprenehoma snemajo dogajanje v hiši, je vsak večer od ponedeljka do sobote na TV-sporedu le posebna 50-minutna oddaja, v kateri predstavijo vrhunce dneva. Vsebine posameznih oddaj tako gledalcem "oblikuje teden", saj so ob ponedeljkih v oddaji tudi psihološke analize, ob torkih nominacije, ob sredah opravljanje naloge, ob četrtkih je zabava, ob petkih pa dan za izločitev "odpadlega" tekmovalca. V nedeljo zvečer je na programu pregled tedna in še dodatna pogovorna oddaja, kjer v TV-studiu sodelujejo psihologi, sorodniki tekmovalcev in že izločeni tekmovalci.

Poleg TV-programa je vključen pri seriji tudi internet, kjer vsakdo lahko "v živo" spremlja dogajanje v hiši.

Pravila realnosti

Glavni cilj vseh producentov je vsakakor oblikovanje oddaje, ki se razlikuje od drugih, in sicer tako, da s svojo prepoznavnostjo uspešno privablja občinstvo.

[15] http://www.bigbrother-haus.de.

Zato zares inovativne forme TV-oddaj, ki slonijo na osnovnem TV-formatu, tudi zagotavljajo velik uspeh pri gledalcih. Več kot očitno je, da so ustvarjalci oddaj resničnostne TV upoštevali takšna pravila.

Način pripovedovanja, ki je eden izmed kriterijev razlikovanja med žanri, je pri oddajah resničnostne TV zagotovo najbolj podoben pripovedi TV-serij. Te so na sporedu TV-programov več kot samo enkrat na teden, način predstavljanja vsebine pa je takšen, da gledalcem "ustvari" prepoznavno, domačo osnovo za razumevanje različnih situacij, ki nastanejo v posameznih epizodah. Avtorji gledalcem zagotovijo občutek nejasne prihodnosti, puščajo odprto vprašanje, kaj se bo zgodilo v naslednji epizodi, predstavljajo nove dogodke, zaplete in karakteristike. Takšno ravnotežje in ponavljanje dosežejo s pomočjo organiziranosti pripovedi in karakterjev, zaporedje pripovedovanja pa je spojeno z govoricami znotraj in zunaj samega teksta.[16] Christine Geraghty meni, da je za pripoved značilno troje: organizacija časa, občutek prihodnosti in prepletanje zgodb. Tako kot v nadaljevankah je tudi v posameznih epizodah oddaj resničnostne TV organizacija časa podobna. Posamezen lik iz oddaje *Big Brother*, ki nastopa v neki epizodi kljub zaključku epizode "nadaljuje svoje življenje" do začetka naslednje predvajane epizode. Čas vmes torej ni suspendiran. Gledalci se zavedajo, "da se življenje lika nadaljuje brez naše prisotnosti, čeprav mora biti težava, ki se je pojavila na koncu prejšnje epizode, še vedno razrešena".[17] Prav tako je podobno z občutkom za prihodnost v pripovedi resničnostne TV. Ker do samega konca "tekmovanja" ni jasno, kdo vse bo moral predčasno zapustiti hišo, kjer živijo "igralci" v oddaji *Big Brother*, in kdo bo na koncu zmagovalec, lahko gledalci verjamejo, da je to pripoved, katere prihodnost še ni napisana.[18] Tretja značilnost pripovedi je t. i. prepletanje zgodb oziroma princip več pripovednih niti, ki je prav tako prepoznaven v pripovedi oddaj resničnostne TV. V vsaki epizodi je več zgodb, karakterji so med seboj "eliptično povezani v različne zaplete, ki se razvijajo simultano".[19] Takšna simultanost je v načinu montaže izražena tako, da si prizori v predvajani oddaji med seboj sledijo brez vmesnih "označb". Ko se na primer v enem izmed prizorov v nemški seriji *Big Brother* dva tekmovalca učita boksati, se iz ozadja slišijo glasovi drugih tekmovalcev, ki nakazujejo, da se sočasno z njuno zgodbo razvija-

[16] Geraghty, 1981, 26.
[17] Prav tam, 10.
[18] Prav tam, 11.
[19] Thorburn, 1992, 543.

jo tudi zgodbe drugih prebivalcev v hiši *Velikega brata*. Chion takšen glas imenuje "akuzmatični glas", gre pa za glas, ki ga slišimo, a ne vidimo njegovega vira, je torej glas, ki ni vizualiziran. Razlika med akuzmatičnim in vizualiziranim glasom pa je ugotovljiva zgolj in z razmerjem s sliko.[20] Prizoru sledi prizor, v katerem se v drugi sobi pogovarjata dva tekmovalca, katerih glas so gledalci slišali v prejšnjem prizoru. Chion takšno prehajanje zvoka imenuje nihajna vrata, ki lahko zanihajo tako rekoč ob vsakem prehodu iz kadra v kader.[21]

Z minimiziranjem potrebe po dolgih uvodnih kadrih princip več pripovednih niti dovoljuje, da se izpusti vprašanje, kako je nastal čustven zaplet, in da se osredotoči na trenuten prizor.[22] Toda kadar si prizori ne sledijo po takšnem principu, je to v seriji poudarjeno tako, da je med prizori dodana vmesna "označba", kratek *jingle* serije *Big Brother*. Ta *jingle* ali vmesnik je sestavljen iz zelo kratkih kadrov – posnetkov različnih kamer in prostorov režije, vse skupaj spremlja glasba, ki je sicer v oddaji sploh ni. Hitro sosledje kratkih kadrov sugerira, da se je "nekaj dogajalo", vendar za gledalce ni pomembno. Na ta način pride do t. i. odloga v linearnem poteku časa, saj vmesnik trenutke, ki so sledili in jih gledalci ne bodo videli, tako skrči v en sam trenutek. Kot trdi Chion, ima glasba tako celo večji pripovedni učinek kot sinhroni zvok, ki bo neutrudljivo zastavljal vprašanja realizma.[23] Prav sinhroni, vizualizirani zvok je po Chionovem mnenju pomembna izpopolnitev t. i. vtisa realnosti, glasba pa čudovit stroj za zaustavljanje, raztegovanje ali krčenje časa.[24] V vseh epizodah oddaje *Big Brother* se glasba pojavlja oziroma uporablja samo pri vmesnikih in začetni ter zaključni špici, sicer pa glasbe v oddaji ni.

V eni izmed epizod prve sezone nemške različice oddaje *Big Brother* se dogajanje osredotoči na karakter, ki ga predstavlja Zlatko, najbolj priljubljen tekmovalec serije. Z eno izmed sotekmovalk se pričneta kregati in ona plane v jok. Ob koncu prizora mu pove, da se ne joka zaradi njega, ampak zato, ker pogreša svojega fanta, s katerim (zaradi pravil v seriji) ne more komunicirati. Toda producenti prizora ne prikažejo do konca, temveč ga v montaži zaključijo, še preden sledi razlaga dekleta, zakaj joka. Uporabijo namreč t. i. *cliff-hanger*, konec, ki "iz-

[20] Vrdlovec, 1986, 29.
[21] Prav tam, 30.
[22] Thorburn, 1992, 544.
[23] Vrdlovec 1986, 30.
[24] Prav tam, 30.

visi" in ki zahteva, da gledalci spremljajo naslednji del oddaje, če želijo izvedeti razlog. "Neidentificirani *off* glas ob koncu oddaje povzame dogajanje predvajanega dela in zaključi z vprašanjem, zakaj je tekmovalka zares jokala."[25] T. i. *cliff-hanger* je del narativizacije in je prepoznavna lastnost v žanru nanizank in nadaljevank tako kot tudi uporaba progresivne pripovedi skozi oddajo. Gre za "pripovedni prijem, s katerim ustvarjalci ustvarijo napetost med dvema epizodama".[26]

Še en kriterij za razlikovanje žanra je tudi t. i. karakterizacija. Tako kot v nanizankah in nadaljevankah tudi v oddajah resničnostne TV nastopa več likov, tudi zato, da se liki ne izrabijo tako hitro.[27] Več likov namreč omogoča več različnih zgodb, zapletov, skratka več različnih variacij. Christine Geraghty razdeli osnovo za uporabo likov v pripovedi na tri dele: individualizirani karakter, serijski tip in nosilec statusa. Avtorji z individualiziranim karakterjem v pripovedi poudarijo, da gre v oddaji za bogat model življenja in ljudi.[28] Pri serijskem tipu karakterja gre za prikaz lika v skupinski komunikaciji, pri nosilcu statusa pa je poudarek na spolu, starosti ter včasih vodilnem položaju in delu. Vsi liki v seriji so lahko sočasno serijski, individualizirani in nosilci statusa, interakcija teh treh kategorij pa omogoča uporabo likov na različne načine, ki da pripovedi tako stabilnost kot tudi fleksibilnost.[29]

Prav karakterizacija sodelujočih v oddaji *Big Brother* je zelo pomembna, vsaj zaradi tekmovanja. Gledalci namreč ravno na podlagi karakterizacije likov odločajo in glasujejo, kdo od tekmovalcev bo izpadel in kdo ostal v hiši. In kot poudarja Christine Geraghty, serijski tip in nosilec statusa karakterja kažeta, ali je posamezen lik ustrezen za zgodbo z značilnimi medsebojnimi odnosi.[30]

Karakterizacija sodelujočih je v oddaji *Big Brother* še najočitneje prikazana z dialogi, ki tako kot v žanru *soap opere* ali pa pogovornih oddaj dominirajo nad akcijo, s čimer tukaj seveda mislimo na "fizično" akcijo.

Format oddaj resničnostne TV je prav tako kot žanr nadaljevank ali *soap oper* v svoji narativnosti neskončen, poudarek v pripovedi pa je bolj na medsebojnih odnosih in manj na posameznih likih; in tako kot v *docu-soapih* se tudi v seriji *Big*

[25] Boal, 2000, 67–71.
[26] Kavčič, Vrdlovec, 1999, 106.
[27] Geraghty, 1981, 18.
[28] Prav tam, 19.
[29] Prav tam, 20.
[30] Prav tam, 21.

Brother posamezni liki ne spreminjajo ali razvijajo. So le "igralci" v določeni postavitvi dvodimenzionalnih kakovosti, ki jih neprenehoma igrajo, kot karakterjih v slabih sitkomih.[31] V nekaterih oddajah resničnostne TV lahko prepoznamo prav kode sitkomov. Primer je zagotovo oddaja resničnostne TV *The Osbournes*, ki jo je predvajala MTV. Gre za resnično družino nekdanjega rokerja Ozzyja Osbourna, ki jo kamere spremljajo in snemajo v vsakdanjem življenju. Oddaja je zasnovana na podlagi sitkomov iz 50. let, že sam naslov spominja na oddaje, imenovane po družinah, kot so bile *The Cramdens*, *The Cleavers* in *The Nelsons*.[32] Prav tako se posamezna epizoda oddaje prične s pregledom, kaj se je dogajalo v prejšnji epizodi, pa tudi glasba in moški vokal spominjata na sitkome iz 50-ih let. Vendar pa oddaja *The Osbournes* nekoliko spominja še na en podžanr sitkomov, in sicer na "anti-fifties" sitkome, kot so bili *Roseanne* in *Married with Children*. Gre za ciničnі in disfunkcionalni pogled na moderno družinsko življenje, zavestno zanikanje optimizma in medsebojnega vrednotenja, ki so ga izražali sitkomi 50.[33] Seveda je treba poudariti, da je šlo pri nadaljevankah *Roseanne* in *Married with Children* za predstavljanje življenja delavskih družin, medtem ko so *The Osbournes* družina višjega, bogatega sloja.

Če že omenjamo podžanre, je tudi Annette Hill[34] v analizi oddaj resničnostne TV določila tri podžanre na podlagi komunikacijske forme in namena programa. Prvi podžanr naj bi bili t. i. opazovalni programi (na primer oddaja *Airport*), drugi informativni programi, kot so oddaje prve pomoči, tretji, kamor sodi tudi *Big Brother*, pa so oddaje, narejene za TV, torej tiste, ki običajne ljudi postavijo v izmišljeno okolje ter jih snemajo.

Tudi pri sami uporabi TV-tehnike, torej načina snemanja, osvetlitve in montaže, si oddaje resničnostne TV "izposojajo" načine iz drugih žanrov. Posamezna oddaja serije *Big Brother* se po uvodni, prepoznavni "špici" prične z grafičnim napisom, ki gledalca obvesti, kateri dan v izolirani hiši *Velikega brata* si bodo lahko ogledali v naslednjih 50 minutah. Takšen uvoden napis je tipičen za žanr *docusoapa*, prav tako tudi sekvenca kadra, ki mu sledi in je glavni, prepoznavni kader serije. Statičen posnetek glavnega prostora v hiši, dnevne sobe, je zelo dolgotrajen, je t. i. predstavitveni posnetek (*establishing shot*), ki se praviloma pojavlja

[31] Dovey, 2000, 153.
[32] Pieto, Otter, 2003.
[33] Prav tam.
[34] Hill, 2003.

tudi v novinarskih prispevkih TV-poročil. Njegov namen je uvod v predstavitev dogajanja, brez igre sodelujočih in brez poseganja snemalne ekipe, da gledalec dobi občutek avtentičnosti posnetega dogajanja. Zgodba se nadaljuje v slogu naracijske "akcije", ko si pričnejo posamezni izbrani posnetki slediti v krajših časovnih intervalih, v katerih so predstavljeni posamezni akterji v seriji, vendar noben prizor ni predvajan od začetka do konca. Komentarjev med različnimi prizori običajno ni, gledalcem je torej prepuščeno, da sami presodijo posamezne karakterje.

Čeprav so oddaje resničnostne TV forma neigranega programa z resničnimi ljudmi in resničnimi zgodbami (koncept infomativnega programa), pa so dejansko bolj podobne igranemu programu. V informativnem programu imajo glavni pomen dogodki, v oddajah resničnostne TV pa so pomembni posamezniki in njihove izkušnje. Oddaje resničnostne TV tako kot *docu-soapi* in pogovorne oddaje portretirajo "običajne" ljudi, ki v prvi osebi ednine govorijo o sebi. Osrednja aktivnost v oddajah pa je pogovarjanje – pogovarjanje med "udeleženci" oddaje *Big Brother* in še zlasti pogovarjanje oziroma izpovedovanje posameznikov v posebni sobi, kjer gledalce oddaje nagovarjajo neposredno v kamero. S tem so oddaje resničnostne TV vpeljale t. i. tehnike terapije, kot so spoved, intervju in intimno razkritje, ter na ta način razširile nadzor sodelujočih. Ni šlo več samo za nadzor vedenja, ampak tudi za nadzor čustev, želja in misli. Nadzor je tako moral vdreti v zunanje vedenje subjektov in je razkril vsebino njihove zavesti in vesti.[35] Kar je bilo nekoč strogo določena domena terapevtov in psihoterapevtov, je postalo odprto za javnost. Včasih je bilo dovolj, da je posameznik svoje osebne travme diskretno razkril poklicnemu terapevtu, zdaj pa so posamezniki to pričeli razlagati kameri in TV-občinstvu. Terapija tako v družbi popolnega nadzora ni več sredstvo za pomoč ljudem, temveč tehnika razkrivanja vseh področij življenja.[36] Zasebna sfera je v oddajah resničnostne TV postala javna. Dovey takšen zasuk imenuje "teater intimnosti", ki po njegovem mnenju ni odsev samo politične ekonomije množičnih medijev, pač pa tudi pomemben razvoj v odnosu med identiteto in družbo.[37] Ko gledalec gleda oddaje resničnostne TV, gre pravzaprav tudi za proces nadzora v smislu *superpanoptikona*, saj je pozicioniran kot nadzornik pred monitorji, prav tako pa je gledalec "zaposlen" z užitki voajerizma. Gre seveda za opazovanje tistega, kar naj ne smelo biti videno. Voajerizem se je pogosto pojav-

[35] Pieto, Otter, 2003, 7.
[36] Prav tam, 7.
[37] Dovey, 2000, 26.

ljal v igranih filmih, v primerih, ko so v vlogi voajerjev najpogosteje nastopali otroci, hišniki in služinčad, ki so kukali v sobane svojih gospodarjev. Takšni voajerji so želeli videti spolne fantazme, bolj ali manj transfigurirane metamorfične premestitve starševskega spolnega razmerja ali materinega telesa kot objekta želje.[38] Vendar je tako kot v realnosti takšna opazovalska pozicija, ta želja videnja, gledanja skozi kukalo, na koncu praviloma kaznovana ali prekinjena. "Kazen je vpisana že v samo voajersko ugodje, ki se sprevrže v gnus, ko to gledanje nedovoljenega nenadoma zadene ob fobične objekte."[39] Voajer lahko dobi klofuto, ženska, ki se slači, v najbolj napetem trenutku upihne svečo ali spusti žaluzije, občudovana ženska se razkrije kot moški travestit. Kot trdi Vrdlovec, je ta "preobrazba ugodja vsekakor neka transformacija, ki je po naratoloških kriterijih nujna za minimalno narativno sekvenco".[40]

V oddaji *Big Brother* "igralci" oziroma sodelujoči kršijo pravilo filmske reprezentacije, t. i. pogled v kamero, ki jo je institucionalni režim filmske reprezentacije prepovedal. Neposreden pogled v kamero "evocira sam kinematografski dispozitiv in razblini koherentnost in iluzijo diegetskega sveta".[41] Takšen pogled je namreč nujen ali običajen v dokumentarnih filmih, kjer ne gre za fikcijo, ali pa v komedijah, kjer je gledalec pozvan kot priča, h kateri se oseba obrača. Prav to se zgodi tudi v enem izmed prizorov v oddaji *Big Brother,* kjer sodelujoči v spalnici uprizorijo nekakšno igrico, ko jo končajo, pa se vsi obrnejo proti kameri, ki jih snema, in začnejo mahati proti gledalcem. Gre torej za moment, ki skuša poudariti, da v oddaji ne gre za fikcijo in da se sodelujoči zavedajo, da jih gledalci spremljajo oziroma "nadzorujejo". Kot realnost bi potemtakem gledalci doživeli "necenzurirani" voajerizem, kjer akterji ne bi vedeli, da jih gledajo. To, da akterji vedo, da jih gledalci gledajo, in jim to sporočajo, bi bolj kazalo na to, da je med obojimi "tihi dogovor" glede tega, da skupaj konstruirajo realnost, ki je deloma igrana.

Kot del načina pripovedovanja in naslavljanja gledalcev se v oddaji *Big Brother* pojavlja tudi *off* oziroma glas gledalcem neznanega pripovedovalca, ki občasno povezuje posamezne sekvence oddaje. Gre za t. i. temeljnega naratorja, ki ne more reči "jaz", se torej ne more subjektivizirati. Ta brezimna instanca, ki se ne more predstaviti, ker ni avtor, ampak lahko le predstavlja druge, se v naratologi-

[38] Vrdlovec 1989, 29.
[39] Prav tam, 29.
[40] Prav tam, 29.
[41] Prav tam, 29.

ji imenuje temeljni narator ali *le grand imagier*, veliki podobar. "Zgodovinski vir tega temeljnega filmskega naratorja, tega 'grand imagierja', je t. i. komentator ali 'lecturer' iz časov najzgodnejših filmskih predstav. Kino si ga je sposodil pri laterni magiki. To je bil najprej kričač, ki je vabil ljudi k filmski predstavi, med predstavo pa je postal nekakšen konferansje, ki je ne le posojal glas nemim osebam na platnu, ampak je tudi komentiral prizore."[42] Kasneje se je ta komentator iz zgodnjega obdobja nemega filma pojavil v zvočnem filmu, in sicer prav kot komentatorski ali pripovedovalčev glas, pojavlja se tudi v različnih dokumentarnih filmih. V oddaji *Big Brother* pripovedovalec v *off* glasu na kratko povzema bistvene dogodke, ki jih gledalci v posamezni epizodi ne bodo videli, ter na ta način tudi uvaja prizore, ki jih bodo gledalci videli. Dogajanje v hiši *Big Brother* se namreč snema neprenehoma 24 ur, gledalci pa vidijo le montirani izbor, ki je dolg 50 minut. Takšen način pripovedovanja v posamezni epizodi oddaje *Big Brother* implicira iluzijo prisotnosti, kontinuirano "spremljanje" dogodkov pa se tako kot tudi pri informativnih oddajah očitno navezuje na televizijsko obsesijo z "neposredovanostjo" in "živostjo". Tako kot se novinarji javljajo v 24-urne informativne oddaje s krajev, kjer so se dogodki že dogodili oziroma kjer se ne dogaja prav nič več, gre tudi v tem primeru za karakteristike TV-diskurzivnega režima.

Vizualni del oddaje *Big Brother* prav tako prinaša novo formo, kolaž podob slabe tehnične kakovosti. Posnetki dogajanja so večinoma statični ("opazovalni"), zelo malo je t. i. *zumiranja* ali premikov kamere (švenki). Ker snemanje oddaje *Big Brother* poteka brez poklicnih snemalcev, kamere so namreč nameščene v različnih delih notranjosti hiše, je kompozicija kadrov včasih zelo nenavadna, pravzaprav redko sledi pravilom TV-kadriranja. V enem izmed prizorov v oddaji *Big Brother*, ko eden izmed fantov v hodniku hiše poučuje dekle boks, je to še zlasti očitno. Oba se namreč po prostoru nekoliko premikata, zato je na primer ona v enem izmed kadrov pozicionirana zelo nenavadno, v levem spodnjem kotu, fanta pa v kadru sploh ni. V naslednjem kadru sta sicer prisotna oba, vendar dekle s svojo glavo, medtem ko on govori, prekriva njegova usta, kar je še en primer kršenja pravil TV-kadriranja. Namen je seveda prikaz spontanega in neodigranega naturalizma "domačega videa". Minimalizirana prisotnost bližnjih posnetkov, zumiranja in "švenkov" pa še krepi vtis naturalizma. Montaža posnetkov je prav zaradi takšnih "nepravilnih" kadrov precej dinamična, saj je dolžina kadrov rela-

[42] Vrdlovec, 1989, 32.

tivno kratka. Kadar gre za prizor, ki v montaži ni skrajšan, je kadriranje takšnega prizora identično prikazovanju neposrednih prenosov po TV. Gre za izmenično prikazovanje kadrov prizora, ki jih sočasno snema več kamer. Vsak prvi kader prizora vendarle sledi TV-pravilom, saj je vedno širši (*total*), da lahko gledalcem predstavi kraj dogajanja (predstavitveni posnetek, *establishing shot*), nato pa mu sledi izmenjavanje kadrov različnih velikosti. Kljub temu da se proces produkcije oddaje ne vidi, lahko včasih v kadru vidimo nameščeno kamero, prav tako pa so vseskozi vidni mikrofoni, ki jih imajo sodelujoči pripete na zgornji del oblačila.

Poleg slike in t. i. vizualnega dizajna so vizualni TV-registri, ki se pojavljajo v epizodah *Big Brother*, tudi grafični napisi, podobni tistim, ki jih uporabljajo v oddajah informativnih programov po TV. Na primer napis, ki se pojavi na začetku vsake epizode in gledalcem oznani, kateri dan bivanja v hiši Big Brother bodo lahko gledali (na primer "3. dan"), ali pa napis na ekranu, ki označuje čas dogajanja (točna ura).

Govor sodelujočih v oddaji in glas pripovedovalca sta glavna slušna registra v oddajah resničnostne TV. Poleg njiju se pojavljajo še zvoki okolja, ki imajo očitno avtentifikacijsko vlogo. Glasba je v oddajah prisotna zelo redko, kot samostojen register je uporabljena le kot podlaga najavne in odjavne glave (špice) in kot podlaga kratkih jinglov oz. vmesnikov, ki se pojavljajo med posameznimi prizori v oddaji. Glasba se občasno pojavi tudi kot del mednarodnega zvoka,[43] ko sodelujoči pojejo in igrajo na kitaro. Sicer pa je znotraj prizorov, kot je to običajno v nanizankah ali nadaljevankah, ni.

Televizijsko ustrezanje realnosti

Čeprav oddaje resničnostne TV nimajo napisanega scenarija in v njih ne igrajo poklicni igralci, se postavlja vprašanje, ali resničnost posnetkov takšnih oddaj jamči tudi neposredno zaznavo resnice. Kaj je torej resnica in kaj skonstruirana resnica?

Laura Grindstaff trdi, da oddaje resničnostne TV prinašajo pomembno epistemološko vprašanje o izvoru "realnega". Predvsem zaradi velike nejasnosti med razlikovanjem informacij in zabave, spektakla in politike, ker takšno dvojno sestavljanje preprečuje ločevanje, kaj je realnost in kaj fikcija. Po njenem prepričanju imajo tisti, ki kritizirajo popačeno formo *trash* TV, koncepte drugih TV-for-

[43] V TV-žargonu t. i. IT.

matov za nevtralne. Toda vse TV-podobe so konstruirane ne glede na to, kako "žive" so, trdi Grindstaffova.[44]

Sam način snemanja oddaj resničnostne TV sledi načinom dokumentarnega stila, nekoliko pa tudi načinu snemanja amaterskih videosnemalcev, kar še doda občutek avtentičnosti posnetkov. Prav amaterski videoposnetki nepredvidenih dogodkov ali pa posnetki nadzornih kamer, na primer pri ropih trgovin, ki se včasih pojavijo tudi v oddajah informativnega programa, namreč pomenijo jamstvo za resničnost.

V oddajah resničnostne TV gre predvsem za združitev nadzora in terapije znotraj TV-teksta, za dva močna družbena momenta. Znotraj tega žanra lahko zagotovo prepoznamo verzijo Foucaultovega panoptikona.[45] Popoln nadzor življenja posameznikov v hiši *Big Brother* pomeni poskus ujeti in razgaliti zasebne trenutke življenja na podoben način, kot skuša nadzorni stolp panoptikona neprestano nadzorovati zapornike. Stalen nadzor v oddajah resničnostne TV se seveda razlikuje od Benthamove in Foucaultove formulacije v temeljnem dejstvu: Benthamov panoptikon disciplinira zapornike z oviranjem vedenja, panoptikon resničnostne TV pa sankcionira in disciplinira sodelujoče tako, da morajo razkazovati vse oblike vedenja. Benthamov panoptikon predstavlja "bolščanje" v zapornike, gre torej za produkcijo samodiscipline. Resničnostna TV pa deluje drugače, saj sodelujočim vsiljuje vizualni režim, ki zahteva "razstavo" različnih oblik vedenja, sicer tudi sama oddaja ne more biti uspešna. Neprestani nadzor v oddajah resničnostne TV se ne konča samo pri predstavljanju dejanj sodelujočih, ampak mora vdreti tudi v njihovo notranjost, razkriti mora njihove misli in čustva.

Pri žanru resničnostne TV so pričakovanja gledalcev zelo specifična. Pomemben je na primer voajerizem, realna situacija je zrežirana, nastopajoči pa vedo, da jih snemajo, in da jih gledalci opazujejo. Obrat, ko nastopajoči na koncu pogledajo v kamero, gledalca vendarle razreši krivde, da jih je opazoval. Žanrsko pričakovanje gledalcev je tudi to, da se ljudem fikcija res dogaja in da lahko gledalci na to tudi vplivajo. Odločajo namreč, kdo bo ostal in kdo bo zapustil "tekmovanje". Zato je še zlasti pomembna fascinacija nad nadzorom življenj tekmovalcev, saj z glasovanjem na neki način diktirajo "realno" življenje nastopajočih. Ob tem je seveda jasno, da resničnostna TV ne taji, temveč poudarja, da posega v realnost.

[44] Grindstaff, 2001, 5.
[45] Foucault, 1984, 195–225.

Konstrukt pa v tem primeru nastaja interaktivno, čeprav konstrukcija ne uniči realnosti, ampak jo le določa. Sleherni diskurz, ki reprezentira realnost je vedno to, na kar se nanaša. Sklenemo lahko, da je realistično pričakovanje element tudi v žanrih resničnostne TV. Resničnostna TV vzpostavlja kontinuiteto, gre namreč za sinhroniziranost gledalca s programom, pri tem pa ima pomembno vlogo instantno poročanje, ki ga resničnostna TV "jemlje" iz TV-novic, kot glavni element realizma.

Sklep

Ko se je ob koncu 90. let prejšnjega stoletja starodavna radovednost srečala z novodobnimi tehnologijami, je torej nastal fenomen 21. stoletja, oddaje resničnostne TV.

Subjektivne, avtobiografske in izpovedne oblike izražanja, ki so se razvijale v oddajah resničnostne TV, so medijski industriji pričele prinašati dobiček. Kritiki takšnih oddaj so prepričani, da gre za nerealno "realno TV", ki pomeni triumf "tehnofašizma" nad maso TV-gledalcev oziroma potrošnikov. Zagovorniki oddaj pa poudarjajo, da je realnost oddaj izražena v možnosti analize fantazij in prepoznavanju pomanjkljivosti v družbi, kjer v namišljenem elektronskem prostoru posamezniki izražajo želje po povezanosti z drugimi osebami in nobena podrobnost ni tako nepomembna in nobena zgodba preveč osebna, da je ne bi razkrili.

Nenaden uspeh oddaj resničnostne TV je povzročil tudi neskončno število raznovrstnih oddaj v svetovnih TV-programih, ki pa v svoji vsebini in formi postajajo vedno bizarnejše in drznejše. Samozavestni in pohlepni producenti oddaj pa so že postali prepričani, da ne obstaja meja, ki je posamezniki ne bi prekoračili pri svoji odločitvi glede sodelovanja v oddajah resničnostne TV.

Bibliografija

Aaron B. (2001): "A History of Watch me TV", *The Kansas City Star Online*, www.kcstar.com.

Boal, M. (2000): "Summer of Surveillance", *Brill's Content*, št. 5, 66–71.

Dovey, J. (2000): *Freakshow*, London, Pluto Press.

Foucault, M. (1984): *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*, Ljubljana, Delavska enotnost.

Geraghty, C. (1981): "The Continuous Serial – A Definition", v: Dyer, R., Geraghaty, C., Jordan, M., Lovell, T., Paterson, R., Stewart, J., ur., *Coronation Street*, British Film Institute, London.
Grindstaff, L. (2001): "Reality TV and the Politics of Social Control", www.proxy.arts.uc1.edu.
Hill, A. (2003): "Audience Responses to Factual Entertainment", www.visibleevidence.net/articles/hill.pdf.
Jaffe, E.(2005): "Reality Check", *Observer*, let. 18, št. 3.
Kavčič, B., Vrdlovec, Z. (1999): *Filmski leksikon*, Ljubljana, Modrijan.
Nichols, B. (1994): *Blurred Boundaries*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
Pesce, M. (2000): "Meet Big Brother", www.salon.com.
Pieto, R., Otter, K. (2003): "The Osbournes: Genre, Reality TV and Domestication of Rock 'n Roll", *Counterblast*, www.nyu.edu/pubs/counterblast/osbournes.htm.
Thorburn, D. (1992): "Television Melodrama", v: Newcomb, H., ur., *Television: The Critical View*, Oxford, Oxford University Press.
Vrdlovec, Z. (1989): "Filmska naratologija", *Ekran* 25, 5/6, 28–33.
Vrdlovec, Z. (1986): "Zvok in glasba v filmu", *Ekran* 23, 1/2, 29–31.
www.bigbrother-haus.de.