

***PARKS AND
RECREATION in
televizijski
feminizem***

Tina Poglajen

Amy Poehler v Parks and Recreation

Situacijske komedije, osredotočene na dogajanje na delovnem mestu, t. i. *workplace comedy*, so stalen spremljevalec televizijskega programa že od dni Mary Tyler Moore in Dicka Van Dyka v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja, saj se je izkazalo, da so komični zapleti, temelječi na skupini čudakov, ki so prisiljeni delati drug z drugim, uspešna formula za salve smeha. Da je na prvem mestu (kot pri večini serij) zabava gledalcev in ne realistično prikazovanje delovnega okolja, pri tem verjetno ni treba posebej poudarjati. Že od samih začetkov tega tipa humorističnih serij pa je bil realizem manj pomemben tudi od političnega sporočila in refleksij aktualnega družbenega dogajanja.

V poznih 60. letih se je tudi na televiziji pojavila potreba, da bi program odseval družbene spremembe tedanjega časa. Medtem ko so v 50. letih trgu podrejene reprezentacije žensk vključevale nevidne gospodinje, matere in žene (oglaševalci so ženske dojemali kot družinske porabnike), se je ob podiranju tradicionalnih spolnih vlog in dejstvu, da so bile v večini gledalke *sitcomov* prav ženske, ki so postale finančno neodvisne(jše) in so po novem imele lastno kupno moč, pojavila potreba po adaptaciji oglasov in televizijskih programov ter z njimi tudi tradicionalne *sitcom* formule v skladu s spreminjajočimi se normami in z življenjskimi slogi, tudi v navezavi na celotno *baby-boom* generacijo. Četudi so nekateri *sitcomi*, postavljeni v do tedaj samoumevno družinsko okolje doma, te spremembe naslovili, se je izkazalo, da je boljše področje za raziskovanje predvsem problematike spola nov žanr komedije, postavljene na delovno mesto, kjer so bile nove ambicije in odprte možnosti lažje predstavljene. Prednost *settinga* delovnega mesta je bila njegova fleksibilnost: nove reprezentacije žensk niso pretirano motile tradicionalnih spolnih vlog, saj je bila večina zaposlenih samskih. Prva tovrstna množično uspešna nanizanka v 70. letih je bila *The Mary Tyler Moore Show* (1970–1977), ki je naslavljal mlade ženske in širšo *baby boom* generacijo, ne da bi s tem odtujila ostali del gledalcev.

Pomembna sprememba, ki se je zgodila v portretiranju samega delovnega mesta, je bil preskok z reprezentacije sovražnega, hierarhičnega in izkoriščevalskega delovnega okolja na prikaz sodelavcev, ki so postali protagonistova ali protagonistkina družina;



The Mary Tyler Moore Show

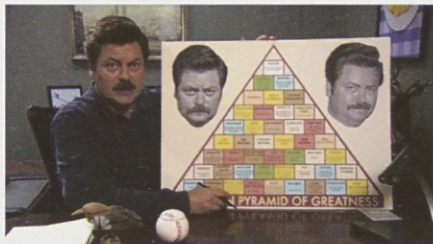
metafora je ustrezala želji *babyboomerjev* po skupnosti v skladu z njihovimi lastnimi pravili in implicirala, da je družina pravzaprav konstrukt, ne pa biološka entiteta; šlo je za popularizirano idejo hipijevske protikulture, postavljeno v kapitalističen sistem in prilagojeno tako, da je bila kompatibilna z biološko družino. »Službena družina« je televizijskim ženskam olajšala vstop na delovno mesto, saj je namigovala, da je dinamika delovnega mesta domačna, topla in, s feminiziranimi poklici tajnic in pomočnic, tudi spolno konvencionalna.

Izmed sodobnih komičnih serij, postavljenih na delovno mesto, je bila v svoji revolucionarnosti in prelomnosti najbolj odmevna *Pisarna* (The Office), najprej v britanski (2001–2003), nato pa še, v veliko večjem obsegu, v ameriški (2005–) različici; predvsem zaradi lažno dokumentarnega načina snemanja in minimalistične, realistične mešanice situacijske in značajske komike.

Prav tako lažno dokumentarni *Parks and Recreation* (2009–), komična serija o javno upravnem »Sektorju za zelene površine in šport« v Pawneeju, majhnem mestu v Indiani v ZDA, je bil najprej zamišljen kot *spin-off* *Pisarne*. Od tu podoben način snemanja in humor, ki se je vsaj v prvi sezoni zanašal na nelagodno tišino in poznavajoče poglede

vstran ter v kamero. Kljub podobnostim pa sta scenarista in producenta Greg Daniels in Michael Schur želela pri *P&R* že v pilotni epizodi ustvariti nekoliko drugačen stil snemanja. Ena izmed razlik, ki je nastala, je ta, da so intervjuji s posameznimi liki posneti iz dveh različnih kotov, posnetki pa so potem v končnem prizoru izmenjujejo se zmontirani. (To tehniko je navdihnil eksperimentalni dokumentarec Larsa von Trierja in Jørgena Letha *Pet obstrukcij* [De fem bånd, 2003].) Druga razlika pa je, da medtem ko je bil pri *Pisarni* skoraj ves material posnet na delovnem mestu, snemalna ekipa dokumentarne serije pri *P&R* svojim likom redno sledi tudi v bolj intimna, neslužbena okolja, na primer na zmenke in njihove domove (z zanimivo implikacijo popolnega izginotja zasebne sfere, saj so liki neprestano pred kamero). *P&R* se tudi pogosteje poslužuje *jump cutov*. Ti služijo uspešni improvizaciji, na kateri temelji del serije, pri čemer v končnem izdelku vidimo več različic iste interakcije ali izjav s kratko zaporedno montažo.

Sicer sta tako *Pisarna* kot *P&R* del NBC-jeve »četrtekove komedije«, ki je v zadnjih letih že skoraj tradicionalno poznana po izredni kritiški uspešnosti (poleg *P&R* so tu še *Pisarna*, *30 Rock* [2006–] in *Community* [2006–]) in izjemno nizki gledanosti (z izjemo *Pisarne*).



Parks and Recreation

Pri tem ne pomaga niti dejstvo, da je Amy Poehler, glavna igralka in producentka serije, ena izmed najuspešnejših in najpriljubljenejših članic zasedbe *Saturday Night Live*, v kateri je sodelovala vrsto let (2001–2008) in zaradi nje postala znana kot vrhunska improvizatorka in impersonatorka. Že v tistem času je bilo opaziti njeno fascinacijo s Hillary Clinton (in z ženskimi političarkami nasploh), saj jo je v SNL-jevih političnih skečih igrala vedno znova, pri čemer je v enem izmed njih gostovala tudi resnična političarka. Veliko medijske pozornosti je dobila tudi podpora, ki ji jo je Amy Poehler na istem šovu izrazila v tandemu s Tino Fey v zvezi s seksističnim medijskim diskreditiranjem med strankarsko kampanjo leta 2008.

Če so bili začetki *P&R* v prvi sezoni precej neobetavni (kot namestnica vodje sektorja Leslie Knope se je Amy Poehler psihotično smejala v kamero ter jo, kot tudi svoje sodelavce, naslavljal z že videno živahno nesposobnostjo lika Steva Carrella, Michaela Scotta iz *Pisarne*), je bil v drugi sezoni njen lik napisan znova; tokrat kot načelna, optimistična, inteligentna, samozavestnejša in predvsem nadpovprečno sposobna ženska v zgodnjih štiridesetih. Njena pisarna se je začela ponašati z uokvirjenimi fotografijami ženskih političark, od Hillary Clinton do Nancy Pelosi, Madeleine Albright in Eleanor Roosevelt, zgodba pa se je, namesto s ciničnim prikazom neuspehov uradnikov v javni upravi, začela vrteti okrog težko prisluženih uspehov ženske, ki ji je resnično in globoko mar za svoje mesto, kariero in ljudi okrog sebe. Leslie Knope je postala tudi aktivno delujoča, deklarirana feministka. Celotna serija je s tem postala zabavnejša, Knopeina nova ostroumnost in gotovost vase pa sta ji omogočili, da se cele vrste problemov loti z duhovitimi, improviziranimi rešitvami. Tako na primer, da bi se oprala lažnih govoric o razmerju s škandaloznim kongresnikom, na televiziji voditeljici v živo pokaže rit, ob drugi priložnosti pa se po nesreči med lovom pred



The Doris Day Show

mizoginim paznikom parka pretvarja, da je res trapasta in nesposobna ženska, za katero jo ima, da bi s tem prevzela krivdo svojega prijatelja in ga zaščitila. **TAK LIK FEMINISTKE, KI JE V SVOJIH NAČELIH NEOMAJNA – IN JIH NI PRIDOBILA ZARADI NEUSPEŠNOSTI V ŽIVLJENJU IN/ALI FRUSTRACIJE V ZVEZI Z MOŠKIM SPOLOM – TER JE SPREJETA IN SPOŠTOVANA S STRANI VSEH, KI JO OBAĐAJAJO, JE NA TELEVIZIJI (IN V FILMU) PRAVA REDKOST.¹**

Prvi prikazi feminizma na televiziji so funkcionirali kot izvor moči za ženske like kot tudi predmet posmeha. V *The Doris Day Show* (1968–1973), v epizodi *The Feminist* (1970), naslovni Doris šef naroči, naj zanj pridobi ekskluzivne pravice nad izdajanjem knjige militantne feministične avtorice, saj le-ta ne želi sodelovati z moškimi. Ko jo sicer feminilna Doris običe oblečena v moško obleko, z očali in s klobukom, možata »feministka« kadi cigaro, govori ježno in odsekano ter v vsakem stavku zavrača moški spol, žensko feminilnost in kuje načrte za svetovno prevlado žensk, vendar vse to traja le, dokler z njo ne začne flirtati urednik konkurenčne revije.

Lik *Maude* (1972–1978) je bil zasidran v isti podobi feminizma: uspešna, finančno preskrbljena in četrtič poročena Maude v poznih štiridesetih se ni uklanjala družbenemu bontonu in ni prenašala moškega šovinizma. Bila je poosebljenje vsega, česar se je večina moških (in žensk) pri feminizmu bala in ga zaradi tega sovražila, zato je bil njen lik poln »varnih« napak: bila je jezna, zagrenjena feministka, ki je imela na svojega moža učinek pomehuženja. Vseeno je bila serija uspešnica, v sezoni 1972/73 je bila četrta najbolj gledana v ZDA ter se v šestih sezonah pobliže ukvarjala z vrsto kontroverznih problemov: rasizmom, razrednimi

1 Četudi so bile feministke že od nekdaj označene za duhamorne, resne in za šale nedojemljive, kot je bilo razvidno že leta 1911, ko je *The New York Times* objavil članek z naslovno, ki je dokazovala »Pomanjkanje sufražetkinega smisla za humor (A Suffragist's Lack of Humor)«.



Pisarna

razlikami, kontracepcijo, depresijo, ločitvijo, alkoholizmom; najbolj kontroverzna pa je bila dvodelna epizoda *Maude's Dilemma*, v kateri se naslovni lik odloči za splav. Epizoda je požela ogromno besnih pisem gledalcev in od takrat dalje je bilo le peščici ženskih likov dovoljeno izbrati splav na tako neposreden način.²

Po eni strani se je feminizmu na TV-programu uspelo infiltrirati, po drugi pa je imelo to svojo slabo stran: feminizem je bil pogosto prikazan kot oblika sodobnega pranja možganov ženskam, ki ga je mogoče ozdraviti s pravo kombinacijo žaljivk in laskanja.³ Iz podobnih razlogov je bilo pri *The Mary Tyler Moore Show* najpomembnejše, da je bila protagonistka Mary sicer emancipirana ženska, vendar ne feministka. Razlika med tema dvema pojmom je bila ključnega pomena, saj je bila emancipacija spolno nevtralna, potrošniško prijazna in konstruktivna za skupnost, medtem ko je bil televizijski feminizem do vseh teh stvari destruktiven in sovražen. Trend se je nadaljeval tudi v prihodnjih desetletjih in ga je opaziti še danes: *sitcom* iz feminizma vzame najbolj tržno zanimive dele in jih prodaja pod pojmom emancipirane ženske. Tak lik se prodaja, ker priskrbi prijetno fantazijo moči in uspeha, ne pa, ker bi bil feminističen. Pogosta je izjava: »Nisem feministka, ampak ...«

Z namenom distanciranja emancipiranih protagonistk od feminizma se tako televizija

2 Komentarji na Youtubeu pod objavljenim odlomkom iz iste epizode pa nakazujejo, da se mnenja o odločitvi scenaristov od 70. let pravzaprav niso dosti spremenila.

3 *All in the family* (1968–1979): nekoliko neumna hči ima preblisk ozaveščenja, ki propade kmalu, ko se zave, da ni prepričana, o čem sploh brblja; v *Green Acres* (1965–1971) in *I Dream of Jeannie* (1965–1970) se gospodinji, potem ko slišita za *women's lib*, odločita, da se bosta uprli svojima domačima vlogama. Ko njun upor v vrsti pripetljajev s slapstickom žalostno propade, se obe zavesta, da v bistvu nista zares zatirani in da se jima v vlogi gospodinj v resnici prav dobro godi.



Parks and Recreation

kot film še danes poslužujeta lika t. i. slamnate feministke, ki je pretirana in poenostavljena različica feminizma drugega vala. Z nerealno reprezentacijo in s stereotipiziranjem postane diskreditiranje in delegitimizacija feminizma lažja. Pogosto ti liki izrazijo dejanske, utemeljene skrbi glede pravic žensk in enakopravnosti, vendar so te skrbi takoj odpravljene s tem, ko scenaristi like naredijo pretirane, nore in ekstremistične. Pogosta niansa slamnate feministke ima neumnega, poženščenega moža, ki mu ona preprečuje, da bi se obnašal kot pravi moški. Najmanj slaba opcija tega je hiperinteligenten, vendar zdolgočasen, ciničen in sarkastičen lik temnolase kadilke, običajno z močno, črno naličenimi očmi (npr. Daria oz. liki Janeane Garofalo).

Po eni strani je *girl power*, druga oblika TV-feminizma, od 90. let dalje vzpostavil nove, asertivne feminilne identitete skupaj s povzemanjem in populariziranjem načel feminizma drugega vala ženske solidarnosti, po drugi strani pa gre za igriv ekshibicionizem in slavljenje moškega pogleda. »Pop feminizem« na filmu in TV je feminizem brez protestiranja, politika, nadomeščena s hedonističnim osredotočanjem samega nase in na osebne probleme privilegirane manjšine.

V primerjavi z vsem tem je lik Leslie Knope revolucionaren, saj je deklarirana feministka z močno vdanostjo ženskim vzornicam. Na njej ni niti sledi zagrenjenosti ali cinizma; je spolno in romantično aktivna in je serija ne vzpostavlja kot asekualne ali spolno neprivlačne. Poleg tega je hiperaktiven, dobrovoljen in duhovit lik, ki mu ob vsem tem presežku pozitivnih značajskih lastnosti uspe, da gledalci z njo sočustvujejo in simpatizirajo.

Četudi je *P&R* komedija, ki svoj humor črpa pretežno iz zniževanja tveganja namesto umetnega dodajanja pomembnosti ciljem, h katerim liki težijo (celoten zaplet prve sezone na primer sestoji iz prizadevanj, da bi zasuli jamo, ki je bila ostanek zapuščenega gradbišča), k temu pristopi popolnoma resno in neironično. V tem se razlikuje tako od svojih NBC vrstnikov (*Pisarna*, *30 Rock*) kot tudi od velikega dela ostalih komičnih serij na televiziji. Na mestu ironije pri *P&R* dobimo komično iskrenost: like, ki v svoje delo, kot tudi v medsebojne odnose, resnično in bogato investirajo. To velja tako za reprezentacijo javne uprave kot tudi posameznikov, ki z zavzetim delom prispevajo v širši politični sistem. Torej: »politika so ljudje«, ampak tudi »institucije so tiste, ki

prinašajo rezultate«. Če bi *P&R* odpisali kot sladkobno podoknico ljudskim uradnikom, bi s tem zgrešili sporočilo in njen neobičajen pogled na (lokalno) politiko. Čeprav ne gre za politično komedijo, portret mestne hiše v *P&R* vzbuja optimizem glede javne uprave, kar je v času globokega skepticizma glede vladne zmožnosti zadovoljevanja potreb svojih volivcev pravzaprav nekaj edinstvenega. Serija ne prikazuje le »dobrih ljudi«, ki vodijo Pawnee, temveč izraža širšo idejo, da bi morale biti politične institucije sposobne izvajati učinkovita dejanja in ravnati tako, da bi izboljšale vsakodnevno življenje posameznika in skupnosti.

Javna uprava v *P&R* z *lawful-good* Leslie Knope na čelu pooseblja približek idealnega tipa junaka, ki je v postmoderni praktično izginil. Arhetip junaka je že v Homerjevih pesnitvah pomenil pogum, požrtvovalnost za splošno dobro, ljudsko osebnost, občutek poklicanosti, nadpovprečne sposobnosti in iznajdljivost ter moralno neoporečnost in odličnost; vse lastnosti, ki jih lahko brez težav apliciramo na Leslie Knope. Če so bile zgodbe o junakih v antični Grčiji moralistični ekzempli, je *P&R* zgodba o tem, kakšen bi političen svet s svojimi uradniki in z javnimi figurami moral biti.