

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Teja Barborič

Romantična komedija: Transformacija žanra od leta 1989 do leta 2008

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Teja Barborič

Mentor:izr. prof. dr. Peter Stankovič

Romantična komedija: Transformacija žanra od leta 1989 do leta 2008

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

Zahvala

Zahvaljujem se mentorju dr. Petru Stankoviću
za predstavitev sveta filmskih študij in za
strokovno pomoč pri diplomskem delu.

Romantična komedija: transformacija žanra od leta 1989 do leta 2008

Romantična komedija je filmski žanr, ki za svoje osrednje pripovedno gonilo uporablja iskanje ljubezni. Žanr je v filmu zaživel s prehodom iz nemih na zvočne filme in prvi vrhunec dosegel s screwball komedijo v tridesetih in štiridesetih letih. Skozi čas se je spreminjal in odražal spremembe v družbi, z neo-tradicionalno romantično komedijo pa je prvič v svoji zgodovini nazadoval. Diplomsko delo skuša ugotoviti, če je v zadnjih letih prišlo znotraj žanra do kakšnih sprememb in jih identificirati. To naredi tako, da v zbranih petnajstih filmih iz obdobja od 2003 do 2008 išče poglobitve lastnosti, ki jih je v svoji raziskavi identificiral Tamar Jeffers McDonald in jih med seboj primerja. Te lastnosti so nanašanje na popularno kulturo in potrošništvo, nanašanje nase in predhodne romantične komedije, posvojeni vizualni elementi od radikalnih romantičnih komedij in romantična glasba, standardizirana 'fant spozna – izgubi – dobi dekle nazaj' formula, heteroseksualen par, ki si želi dolgotrajno razmerje, zaprt konec, ki se zgodi takoj, ko je par srečno skupaj ter zmanjšano poudarjanje pomembnosti seksa in zanikanje napredka radikalne romantične komedije.

Ključne besede: žanr, spreminjanje žanrov, romantična komedija, neo-tradicionalna romantična komedija.

Romantic comedy: a transformation of the genre from 1989 to 2008

Romantic comedy is a film genre, that uses a quest for love as its central narrative motor. Genre came to life in movies with the transition from silent to sound films and had its first peak with screwball comedy in the thirties and forties. It changed over time and reflected changes in the society and for the first time in its history regressed with neo-traditional romantic comedy. The thesis seeks to determine if there were any changes within the genre in the last few years and identify them. This is done by finding main characteristics, that were first identified by Tamar Jeffers McDonald in his study, in fifteen films collected from the period ranging from 2003 to 2008. This characteristics are references to popular culture and consumerism, self-referentialism and references to previous romantic comedies, visual elements and romantic music adopted from radical romantic comedy, standardized 'boy meets – loses – gets girl back' formula, a heterosexual couple that wants a long-term relationship, closed ending, which happens as soon as the happy couple is together, also de-emphasising of sex and denial of progress made by the radical romantic comedy.

Key words: genre, changing of genres, romantic comedy, neo-traditional romantic comedy.

KAZALO

1 UVOD.....	6
1.1. RAZISKOVALNO VPRAŠANJE	6
1.2. METODOLOŠKI OKVIR	6
1.3. CILJ	7
2 ŽANR.....	7
2.1. DEFINICIJA ŽANRA	7
2.2. FILMSKA ŽANRSKA KRITIKA.....	10
2.2.1. Kaj je žanrska kritika?.....	10
2.2.2. Zgodovina žanrske kritike.....	10
2.3. SPREMINJANJE ŽANROV	11
3 ROMANTIČNA KOMEDIJA	14
3.1. DEFINICIJA ROMANTIČNE KOMEDIJE	14
3.2. RAZVOJ ŽANRA ROMANTIČNE KOMEDIJE	16
3.2.1. Screwball komedija.....	16
3.2.2. 'Spolna' komedija.....	17
3.2.3. Radikalna romantična komedija.....	18
3.3. NEO-TRADICIONALNA ROMANTIČNA KOMEDIJA.....	20
3.3.1. Karakteristike neo-tradicionalne romantične komedije	20
3.3.2. Analiza primera: Čaka te poš@.....	22
4 EMPIRIČNI DEL - ANALIZA IZBRANIH ROMANTIČNIH KOMEDIJ OD LETA 2003 DO LETA 2008	23
4.1. 40-LETNI DEVIČNIK.....	24
4.2. 50 PRVIH POLJUBOV	25
4.3. BRIDGET JONES: NA ROBU PAMETI.....	25
4.4. DOKLER NAJU JACKPOT NE LOČI	26
4.5. GREVA NARAZEN	26
4.6. HITCH: ZDRAVILO ZA SODOBNEGA MOŠKEGA.....	26
4.7. IN PRIŠLA JE POLLY	27
4.8. LJUBEZEN JE LUŠTNA STVAR	27
4.9. LOVCI NA DRUŽICE	28
4.10. NAPUMPANA	28
4.11. POČITNICE	29
4.12. PRAVZAPRAV LJUBEZEN.....	29
4.13. SEKS V MESTU.....	30
4.14. VEDNO PRIČA, NIKOLI NEVESTA	30
4.15. ZAPLEŠIVA	31
5 SKLEPNE UGOTOVITVE	31
6 ZAKLJUČEK.....	37
7 LITERATURA	40
8 PRILOGE	42
Priloga A: KOLOSEJEVA LESTVICA 30 NAJBOLJ OBISKANIH ROMANTIČNIH KOMEDIJ.....	42
Priloga B: KOLOSEJEVA LESTVICA 30 NAJBOLJ OBISKANIH ROMANTIČNIH KOMEDIJ RAZVRŠČENA PO SVETOVNIH ZASLUŽKIH	43

1 UVOD

Le kdo si ne želi zvečer usesti pred televizijski ekran in si pogledati dober film? Redki so te posamezniki! In prav zato je pomembno, da se piše in preučuje to moderno obliko umetnosti z enakim zagonom, kot se je preučevalo literarna dela. In tudi romantične komedije, žanr, ki je bil velikokrat potisnjen ob stran in spregledan, žanr, ki se v svojih izdelkih občasno sramuje tudi samega sebe in ki velja za skriti užitek (predvsem ženskega občinstva), so pomemben del popularne kulture in njihov razvoj odraža navade in spreminjanje naše družbe.

1.1. RAZISKOVALNO VPRAŠANJE

Diplomsko delo obravnava raziskovalno vprašanje, ki se glasi, ali se je filmski žanr hollywoodske romantične komedije od leta 1989 do obdobja petih let; od 2003 do 2008, preoblikoval oziroma spremenil. Leto 1989 namreč označuje začetek neo-tradicionalne romantične komedije, ki naj bi po mnenju avtorja Tamarja Jeffers McDonalda vladala že več kot petnajst let, s čimer je prekosila obstojnost vseh svojih predhodnic.

1.2. METODOLOŠKI OKVIR

»Če hočemo obravnavati žanr, na primer »vestern«, ga analizirati in naštetih njegove poglavitne značilnosti, moramo najprej izolirati skupino filmov, ki so »vesterni«. Vendar jih lahko izoliramo samo na podlagi »poglavitnih značilnosti«, te pa lahko izluščimo šele iz samih filmov, potem ko smo jih izolirali.« (Tudor v Gledhill 2007, 254)

Izbor filmov za analizo karakteristik žanra je težek, saj lahko film umestimo znotraj žanra šele, ko poznamo njegove lastnosti. Zato je potrebno malo ustvarjalnosti.

Pri naboru filmov mi je kot okvir oziroma konsenz služila lestvica tridesetih najbolj gledanih romantičnih komedij v obdobju petih let, ki jo je pripravil ponudnik kinematografskih storitev Kolosej, d. o. o., z upoštevanjem podatkov ljubljanskega Koloseja in ljubljanskih mestnih dvoran. S tem sem pridobila zunanji konsenz uvrščanja filmov v žanre, ki sem ga preverila in nadgradila s podatki o zasluških v

času predvajanja v kinematografih na svetovni ravni. Izmed petnajstih najvišje uvrščenih sem morala zaradi neskladnosti z žanrsko definicijo izločiti dva filma in sprejeti šestnajsto- in sedemnajsto-uvrščene.

Prvi del diplomskega dela bo namenjen teoretskim izhodiščem, pri čemer bom uporabila predvsem analizo sekundarnih virov – knjig, člankov v publikacijah in spletnih virov. Predstavljen bo žanr in v tem okviru žanrska teorija ter spreminjanje žanrov. Sledila bo obravnava romantične komedije, njene zgodovine in podžanra neo-tradicionalne romantične komedije, za lažje predstavljanje pa bo predstavljena analiza neo-tradicionalne romantične komedije iz leta 1998 Čaka te pošť@.

Drugi del naloge bo empirični, sestavljen iz analize primarnih virov – filmov, in bo sestavljen iz opazovanja in primerjanja karakteristik zbranih petnajstih filmov s karakteristikami žanra neo-tradicionalne romantične komedije, v katerega naj bi še vedno sodili. V sklepnem delu bodo nato predstavljene glavne ugotovitve.

1.3. CILJ

Cilj diplomskega dela je orisati razvoj žanra romantične komedije, ki kljub svoji priljubljenosti velikokrat ostane zunaj polja raziskovanja zaradi svoje trivialnosti in nizkega statusa, ter zabeležiti njegov morebitni napredek in spremembe v preteklih letih. Cilj je torej ustvariti popolnejšo sliko tega žanra v svetu filmskih študij in morda s tem opozoriti na relevantnost romantične komedije v moderni popularni kulturi.

2 ŽANR

2.1. DEFINICIJA ŽANRA

Kaj sploh je žanr, natančneje, kaj je filmski žanr? Kako vemo, da je film žanrski film in kako ga uvrstimo v pravilen žanr? Vse to so po mnenju Ricka Altmana (glej Altman 1984, 6) ključna vprašanja, ob katerih se filmske študije le redko obregnejo, čeprav bi se morale. Vendarle pa se je preučevanje od leta 1984, ko je Altman izpostavil pomemben problem, premaknilo v pravo smer.

Beseda žanr izhaja iz francoščine in pomeni 'tip' ali 'vrsta'. Filmski žanr torej označuje vrsto filma. Harry M. Geduld in Ronald Gottesman (Geduld in Gottesman v Sobchack 2003, 103) žanr definirata kot »kategorijo, vrsto ali obliko filma, katerega odlikujejo predmet, tema ali tehnika« in pri tem naštejeta več kot petinsedemdeset filmskih žanrov.

Jeffers McDonald v svojem razmišljanju o žanrih izpostavi negativno konotacijo žanrskih filmov; za njih se namreč predvideva, da so narejeni v Hollywoodu po natančnih vodilih, njihova ciljna publika pa je množično občinstvo. Žanrski filmi so popolno nasprotje evropske produkcije filmov, ki ustvarja težke filme z visokim umetniškim ugledom. Ameriške žanrske filme bi tako lahko opredelili kot 'nizko' umetnost in evropske kot 'visoko' (glej Jeffers McDonald 2007, 7).

Čeprav se je preučevanje žanra, kot splošnega pojma, začelo precej pozno, filmski žanri obstajajo že od zgodnjih začetkov kinematografov. Abrams, Bell in Udris (glej Abrams in drugi 2001, 174) izpostavljajo, da so se filmi sprva razvrščali v naslednje skupine: kriminalka, romanca, komedija, fantastika in resničnost. To je služilo tako filmski industriji, kot tudi občinstvu. Prvi so lažje organizirali samo produkcijo, saj so posamezni žanri predvidevali določene pripomočke, snemalne lokacije, igralce in drugo, slednjim pa so izoblikovali pričakovanja in omogočili lažjo izbiro.

Če imajo z umestitvijo filmov v posamezne žanre gledalci precej lahko izbiro, pa tega zagotovo ne moremo reči za tiste posameznike, katerih služba je uvrščanje filmov znotraj žanrov. Na enak problem naletimo tudi raziskovalci. Kot izpostavlja Tudor (glej Tudor 2003, 5), izbira žanra, kot je na primer vestern, in želja po analizi in identifikacije njegovih značilnosti takoj pripelje do soočenja z dejstvom, da za to najprej potrebujemo nabor filmov, ki so vesterni. Teh seveda ne moremo zbrati, saj še nismo določili značilnosti žanra. Tako smo ujeti v krog empirične dileme¹, iz katerega se ne moremo rešiti na eleganten način. Imamo dve možni rešitvi. Prva je ta, da filme izberemo po vnaprej določenem kriteriju, ki je oblikovan glede na naš

¹ Dilemo žanrske zgodovine Wallek in Warren (glej Wallek in Warren v Buscombe 2003, 13-14) primerjata z dilemo celotne zgodovine. Da bi odkrili referenčno shemo, moramo preučiti zgodovino. Vendar zgodovine ne moremo preučiti, če nimamo v mislih neke sheme z izborom.

namen in cilj raziskave. Druga varianta je, da jih izberemo glede na prevladujoč družbeni konsenz o tem, kateri filmi so na primer vesterni.

Za prepoznavanje posameznega žanra v različnih filmih je ključnega pomena ponavljanje. Kot trdijo Abrams, Bell in Udris, je: »identifikacija ponavljanja skozi serijo produkcij [tista], zaradi katere jih opišemo kot določen tip.« (Abrams in drugi 2001, 175). Vendar pa je prav tako pomembna različnost. Če želimo iz širokega spektra filmov izločiti žanr, mora obstajati med filmi neka razlika. S tem je seveda mišljena tista razlika, po kateri se razlikujejo filmi različnih žanrov.

Ti dve ključni zahtevi sta Hollywoodu služili vse do 'zlate dobe', ko pa je moralo priti do preobrata. Industrija je prekomerno izrabila uspešne formule žanrov in filmi so postali preveč predvidljivi. Kot reakcija na to – tako namreč sklepajo mnogi raziskovalci – so se pojavili umetniški filmi. Ti so se gibali zunaj žanrskih form in ponudili predvsem razliko, kar je tudi žanrsko produkcijo filmov spodbudilo h kreativnosti in eksperimentiranju. Vsak žanrski film naj bi od takrat naprej stremel tudi k temu, da gledalcem ponudi nekaj novega, svežega, drugačnega (glej Abrams in drugi 2001, 175).

Zanimivo razlago žanra ponudi tudi Thomas Schatz. Izpostavi namreč, da »filmski žanri funkcionirajo kot oblika pogodbe« (Schatz v Chopra-Gant 2006, 123) med ustvarjalci filma in njegovim občinstvom. Z uvrstitvijo filma v žanr se ustvarjalci zavežejo, da ta vsebuje določene, konvencionalno nujne, elemente, ki jih gledalci nato tudi pričakujejo. Tako gledalci s preferenco nekega žanra točno vedo, kateri film bo zadovoljil njihovo trenutno potrebo.

Če bi v kinodvorano posedli gledalce, ne da bi jim povedali, kakšen film bodo gledali, bi jih velika večina po nekaj minutah filma ugotovila, za kakšen žanr filma gre. Ker imajo žanri značilne zvočne ter vizualne znake, občinstvo hitreje določi žanr, kot pa, če bi čakali na zgodbo. Najhitreje žanr izda že kar uvodna glasba (glej Abrams in drugi 2001, 177).

2.2. FILMSKA ŽANRSKA KRITIKA

2.2.1. Kaj je žanrska kritika?

Za razumevanje žanrske kritike je potrebno omeniti še dva pristopa k analizi filmov, ki sta sobivala v času žanrske kritike. Prvi je avtorizem in drugi zgodnejša tradicija, ki je film smatrala za dobavitelja družbenih dokumentov. Tom Ryall ju označi za linearna modela odnosa med umetniškim izdelkom, izvorom tega izdelka in občinstvom, med tem ko žanrsko kritiko vidi kot trikotni model, ki tudi občinstvu priznava enakovredni status pri kreiranju besedila. Ryall model nadalje uvrsti v dva koncentrična kroga; prvi predstavlja studio in drugi družbeno formacijo (ameriško družbo), s čimer si umetnost in družba ne nasprotujeta kot povsem različni entiteti, temveč je umetnost priznana za eno od družbenih praks (glej Gledhill 2007, 253).

Z Ryallovimi konceptualnimi modeli teoretiki opredelijo temelj žanrske kritike. Vendar pa takoj, ko se lotijo podrobnosti, naletijo na številne težave, s katerimi se ukvarja žanrska kritika. Kot pravi Cookova: »Obstoj poglavitnih žanrov je nekako samoumevno dejstvo, definiranje in razmejevanje žanrov pa sta že manj jasni.« (Gledhill 2007, 253).

2.2.2. Zgodovina žanrske kritike

Žanrska kritika ima dolgo zgodovino. Da obstajajo različni tipi literature, z različnimi subjekti in tehnikami, je ugotavljal že Aristotel v svoji Poetiki (glej Buscombe 2003, 12). V anglofonsko filmsko kritiko pa so žanrsko kritiko vpeljali šele v sredini šestdesetih in na začetku sedemdesetih let. Razlog za to gre pripisati sami filmski kritiki, ki se je na vso moč trudila znebiti svoje literarne in sociološke dediščine in v ospredje potisniti prisotnost filmskih avtorjev in jih prikazati kot umetnike. Žanrske konvencije v hollywoodskem filmu so bile sicer opažene, vendar so bile slabšalna oznaka za obrabljene stereotipe in množično proizvodnjo, v nasprotju z umetniškim izrazom avtorja (glej Gledhill 2007, 252).

Prav nezadovoljstvo z avtorskim pristopom, ki je hollywoodsko popularno umetnost obravnaval kot visoko kulturo, je omogočilo, da je žanrska kritika stopila v ospredje.

Za ta prehod sta bila ključnega pomena eseja iz petdesetih let avtorja Andréja Bazina o vesternu, v katerih se je posvetil vesternu in gangsterskemu filmu. Do osemdesetih let je bil napredek razprav o žanru relativno počasen. Če so bile razne študije in zgodovine posameznih žanrov dokaj pogoste, pa so bile študije in zgodovine žanra kot takšnega redke.

V osemdesetih letih se na področju žanrske kritike začnejo pomembne diskusije. V samem središču so avtorji Schatz, Altman, Neale in drugi. Schatz je v žanru videl nekaj pozitivnega. Prepričan je bil, da »hollywoodski žanri temeljijo na ekonomski potrebi po ponavljanju ali izkoriščanju komercialno uspešnih formul ter da so ta njihov temelj poleg tega krepile po eni strani rutine in prakse studijske produkcije, po drugi strani pa vzajemne vezi med producentom in potrošnikom, umetnikom, industrijo in občinstvom« (Schatz v Neale 2007b, 260). Te formule naj bi opravljale tako imenovano 'obredno' funkcijo; žanrske filme ima Schatz za sredstvo za raziskovanje idej, kulturnih vrednot, zagat. Altman (Altman v Neale 2007b, 261) pravi, da zagovorniki pojmovanja žanra kot obreda pravzaprav pripisujejo »dokončno avtorstvo občinstvu, pri čemer naj bi studii za določeno ceno preprosto služili volji naroda«, hkrati pa opozori na manipulacije občinstva. Altman (glej Altman 1984, 10) je sicer filmsko kritiko zaznamoval predvsem s svojo pomembno razpravo o semantičnem in sintaktičnem pristopu² k žanru, na koncu katere poudari, da še vedno obstajajo številna neodgovorjena vprašanja glede žanra, s čimer spodbudi nadaljnjo razpravo.

Žanrska kritika je torej nenehna razprava o različnih pristopih k žanru. In med tem, ko nekatere teoretike bolj zanima kaj mora vsebovati film, da je uvrščen v določen žanr ali pa lastnosti določenega žanra, spet drugi rajši opazujejo spreminjanje posameznih žanrov.

2.3. SPREMINJANJE ŽANROV

Filmska industrija mora, kot vse druge, slediti družbenim trendom, če želi zadovoljiti povpraševanje in prodati svoje izdelke. Zato je razumljivo, da se žanrski filmi skozi čas spreminjajo.

² Semantični pristop poudarja gradnike žanra, med tem ko sintaktični pogled preučuje strukture, v katere so gradniki urejeni.

Žanrski filmi so kulturni produkti, zaradi česar se v njih kažejo dominantne ideologije družbe, v kateri so nastali. Celo več kot to; kot produkti kulture odražajo vrednote, prepričanja in moralne zadržke, znotraj njih se zastavljajo vprašanja in tudi podajo odgovori. Abrams, Bell in Udris (glej Abrams in drugi 2001, 184-185) menijo, da v žanrskih filmih družba komunicira sama s seboj in si razlaga svet. Pravijo, da ne gre za 'odsev' družbe, temveč za določeno percepcijo realnosti.

Ko se Abrams, Bell in Udris (glej Abrams in drugi 2001, 185-187) lotijo praktičnega preučevanja spreminjanja žanra znanstvene fantastike pridejo do naslednje pomembne ugotovitve: čeprav žanr za daljše obdobje³ ostane razpoznaven (relativno enaka ostaja tudi ikonografija⁴), se teme in slog znotraj žanra spreminjajo, saj odražajo spreminjajoča se prepričanja v družbi. Vendar posebej poudarijo, »da je morda pomembno priznati, da žanrski filmi ne odražajo avtomatično družbeno dominantnih ideologij« (Abrams in drugi 2001, 187). Lahko bi celo rekli, da žanrski filmi včasih tudi izpodbijajo družbene ideje, kar je vsekakor bolj pozitivno, kot če bi rekli, da smo nemočno vpeti v vrednotni sistem naše družbe.

Že Laurence Alloway, kot omeni v svoji razpravi o žanrski kritiki Christine Gledhill (glej Gledhill 2007, 254), leta 1971 ne želi podati dokončnih opisov žanrov, temveč rajši omenja cikle, nize in serije, s čimer poudari premike in razlike, ki sestavljajo »notranje zaporedne spremembe oblik« (Alloway v Gledhill 2007, 254).

Leto pozneje se spreminjanja žanra loti še Colin McArthur, ki v svoji študiji o gangsterskem filmu zastavi še vprašanje razmejevanja ene oblike od druge. Po njegovem mnenju je potrebno govoriti o gangsterskem filmu/srhljivki, saj meje vsake oblike niso jasno določene. Zaradi tega nastane spekter, ki ima neskončno število stopenj. Štiridesetletni razvoj tega žanra opiše kot »nenehno rastočo amebo, ki asimilira stopnje svojega lastnega razvoja« (McArthur v Gledhill 2007, 254).

Filmski žanri so torej fleksibilne stvari, ki se spreminjajo skozi čas. Abrams, Bell in Udris (glej Abrams in drugi 2001, 187) s svojo študijo primera pridejo še do enega

³ Oni začnejo pri filmu Metropolis iz leta 1926 in končajo s filmom Iztrebljevalec iz leta 1982.

⁴ S pojmom ikonografija Buscombe (glej Gledhill 2007, 254) misli na ponavljajoče se podobe, kot so na primer telesne značilnosti ter oblačila igralcev, razni rekviziti, prizorišča itd.

zanimivega odkritja. Ugotovijo, da se lahko žanri spreminjajo tudi z združitvijo ali s kombiniranjem več različnih žanrov. Kljub temu, da ta pojav ni nov; film Casablanca naj bi vseboval vsaj tri, pa so šele približno desetletje nazaj opazili porast križanja žanrov.

Fenomen križanja žanrov je le eden od aspektov postmodernega. Imenujemo ga lahko tudi bricolage, pri katerem se skupaj sestavijo elementi iz različnih tipov filmov. Mešanje različnih filmskih slogov in tehnik je nadvse uporabno, saj odpira neskončne možnosti. Hibride, kot so tudi poimenovani tovrstni filmi, ne oblikuje poseben set konvencij. Ustvarjalec filma rajši izbira iz razpona različnih vplivov, ki so na voljo. Še ena zanimiva 'tehnika', ki jo imajo na voljo filmski ustvarjalci in je zelo pogosta pri romantičnih komedijah, je pastiche. Gre za združitev nenavadnih vplivov in materiala, tokrat iz filmske preteklosti. Rezultat je intertekstualnost, s katero filmi rajši obravnavajo druge filme, kot pa probleme zunanjega sveta (glej Abrams in drugi 2001, 187-188) Ko si za primer natančneje ogledamo romantično komedijo Romanca v Seattlu, opazimo, da film zelo očitno črpa iz filma Ljubezen, ki ostane iz leta 1957. Slednji je večkrat omenjen, protagonistka Anni pa ga velikokrat pogleda in joka ob njegovi čudoviti ljubezenski zgodbi.

Na spreminjanje žanrov skozi čas zelo zanimivo gleda Cvetan Todorov, na katerega opozori Antony Easthope. Todorov pove, »da bi morali specifični žanr razumeti kot abstraktno, teoretično in začasno strukturo, ki se uteleša v specifičnih primerih, a jo vsaka nova produkcija preoblikuje, tako da »bo vsak primer nekega žanra nujno drugačen« (Easthope v Gledhill 2007, 254). V takšno skrajnost z raziskovanjem žanra romantične komedije ne bomo šli, saj že z uvrstitvijo filma v žanr romantične komedije računamo na to, da obstaja neka podobnost, zaradi katere se film uvršča v žanr. Vendar pa vsekakor ni zmotno trditi, da obstajajo med filmi znotraj določenega žanra razlike in da so te še bolj opazne med filmi različnega časa. To si bomo poglobljeje ogledali na primeru romantičnih komedij.

3 ROMANTIČNA KOMEDIJA

3.1. DEFINICIJA ROMANTIČNE KOMEDIJE

Vsako leto na filmska platna in v naše domove pride veliko število filmov, med njimi tudi romantične komedije. Vendar po čem ločimo romantične komedije od drugih žanrov, saj velika večina filmov danes vsebuje tako komično kot tudi romantiko. Ali potem filmu *Gospod in gospa Smith* preprosto rečemo akcijska romantična komedija, kot ga je 'žanrsko' umestil Kolosej? In če bi se isti film končal nesrečno in imel resne dramatične trenutke, bi ga potem poimenovali akcijska romantična komična drama in tako naprej?

Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 8) pravi, da se kljub ali morda celo zaradi poplave romantičnih komedij le redko razpravlja o tem, kaj predstavlja romantično komedijo. Opre se na besede Geoffa Kinga, ki izpostavi, da definiranje romantične komedije predstavlja problem zaradi pogostega pojavljanja romantike in komike v drugih filmskih žanrih. Kot drugi pomemben problem omeni transparentnost romantičnih komedij (fant spozna dekle, ljubezen itd.), zaradi katere so poskusi natančnega definiranja karakteristik redki. Rezultat je ta, da je ogromno filmov s popolnoma različnimi tematikami vrženih v isti koš oziroma označenih z istim žanrom.

Kljub priznavanju, da sta romantika in komično dva od treh⁵ bistvenih načinov ameriške kinematografije, zaradi česar se pojavljata v najrazličnejših pripovednih prostorih velike večine hollywoodskih filmov, pa Deborah Thomas (glej Thomas 1998, 58) vseeno poskuša definirati romantično komedijo. Prepozna jo kot hibrid, ki za svojega gledalca združuje dva široka tipa fantazije. Prvi tip je »fantazija vzajemne erotične želje, ki je to, kar razumem pod romantiko, in [kot drugi tip] fantazijo 'čarobnega' in zavetnega prostora, kar je bistvo tega, kar mislim s komedijantstvom, ki drži na varni razdalji kontrastno zatiranje melodramatičnega« (Thomas 1998, 58).

In če se Deborah Thomas zadovolji s trditvijo, da je romantična komedija hibrid njenih dveh očitnih sestavin, to vsekakor ne drži za Briana Hendersona. Henderson sicer

⁵ Tretji način je melodrama.

pravi, da so romantične komedije tisti filmi, v katerih sta primarni sestavini romantika in komičnost ali pa vsaj ne vsebujejo drugih podobnih sestavin, na primer kriminala, vojne itd. Vendar pa pove tudi, da je težko določiti, kaj je v danem filmu primarno, zlasti, če sta romantika in komičnost prodorna. Meni, da četudi odstranimo vse filme, ki očitno sodijo v drug žanr; na primer vesterne, vonje filme, trilerje, jih še vedno ostane neskončno število, ki na najrazličnejše načine združujejo romantiko in komično (glej Henderson 1978, 12).

Kljub temu, da se Steve Neale in Frank Krutnik strinjata s Hendersonovim skeptičnim pogledom na problematiko definiranja romantične komedije, pa vseeno dodata, da »ni le prisotnost elementov tista, ki je pomembna, ampak tudi, kako so ti razporejeni« (Neale in Krutnik 1990, 137). Menita, da ima na primer romantika v vesternu drugačno nalogo kot romantika v melodrami. Niso torej pomembni elementi, temveč procesi; na kakšen način je romantika v filmu predstavljena.

In končno pridemo do definicije romantične komedije, ki jo Tamar Jeffers McDonald poda v svoji obširni razpravi o tem žanru: »romantična komedija je film, ki ima za svoje osrednje pripovedno gonilo iskanje ljubezni, ki prikaže to iskanje na lahkoten način in skoraj vedno z uspešnim sklepom.« (Jeffers McDonald 2007, 9).

Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 9) na primeru prikaže tudi dilemo, na katero je opozoril že Henderson in ki jo teoretično pojasnita Neale in Krutnik: po čem vemo, da je neki film romantična komedija? Jeffers McDonald vzame pod drobnogled filma igralka Kirsten Dunst Dajmo punce iz leta 2000, v katerem Kirsten kot dijakinja poskuša z navijaško skupino zmagati na navijaškem tekmovanju ter osvojiti srce brata svoje najboljšje prijateljice, in Pozabi me! iz leta 2001, ki se prav tako dogaja na srednji šoli le, da želi Kirstenin lik osvojiti srce bratovega prijatelja in pri tem sodeluje v šolskem muzikalu. Po mnenju Jeffers McDonalda je le drugi film romantična komedija. Cilj filma Dajmo punce je namreč opozoriti na rasizem, ki ga dnevno občuti skupina črnskih navijačic, cilj junakinje pa zmaga na tekmovanju in uresničitev ljubezni zgolj sekundarni cilj. Pri Pozabi me! pa je sodelovanje v muzikalu zasenčeno s ciljem pomagati fantu njenih sanj preboleti nekdanje dekle in ga seveda očarati, da se bo zaljubil vanjo. Ker je romantika osrednja tema le pri Pozabi me!, Jeffers McDonald le-to uvrsti v žanr romantične komedije.

3.2. RAZVOJ ŽANRA ROMANTIČNE KOMEDIJE

Žanr romantične komedije sega še v čas preden je film sploh obstajal. A se je moral zgoditi eden ključnih trenutkov v filmski zgodovini, da je lahko pridobil svoje mesto v filmskem svetu: sprememba iz nemih filmov v zvočne filme. Do konca leta 1929 so bili z zvokom opremljeni že skoraj vsi hollywoodski filmi in le tako se je lahko začela zlata doba Hollywooda, v kateri je bila pomembna podzvrst romantične komedije, imenovana screwball komedija. Po besedah Steva Neala so sicer proti koncu drugega desetletja in v dvajsetih letih 20. stoletja obstajale: »"sophisticirane" komedije romance, seksa, poroke in ponovne poroke, ki so nastale pred ciklom *screwball* filmov [...], še posebno tiste, ki jih je režiral Cecil B. DeMille« (Neale 2007a, 272), vendar pa so v filmskih zgodovinah ostale nekoliko v ozadju. Morda celo zato, ker so bili to nemi filmi.

3.2.1. Screwball komedija

Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 18-37) za izhodiščno točko svoje obravnave podžanrov romantične komedije postavi zvočne filme, kar pomeni, da začne pri screwball komedijah iz tridesetih in štiridesetih let. Sam izraz 'screwball' naj bi izhajal iz bejzbola in označuje hitro in zavito žogo, ki zmede odbijalca. In prav takšna je screwball komedija. Liki se obnašajo nepredvidljivo in neobičajno, kot da so nori ali pijani, govorijo hitro, se žalijo; gre za nasilno ljubezen, kjer je jasno nakazano, da bi v ljubezni naredili vse, da mučimo svojega partnerja. Najpogosteje je ženska tista, ki izbere partnerja ter ga 'ulovi', sicer pa gre za enakovredno rivalstvo med spoloma, v katerem pravzaprav ni zmagovalca. In čeprav so v večini screwball komedij glamurozne postavitve v slogu art decoja, lepi dvorci, hoteli in nočni klubi, se liki kljub temu udrihajo po glavi, se grdo spotaknejo in si na stole nastavljajo šivanke.

Kot glavne karakteristike screwball komedije Jeffers McDonald prepozna naslednje:

- *na glavo obrnjeno razredno snobovstvo, kjer je boljše biti reven, kot bogat ter biti učen pomeni, da potrebuješ pravo izobrazbo resničnega življenja*⁶,

⁶ Prav zato je screwball komedija tako pritegnila množice v času velike depresije, saj je Američanom pokazala, da se imajo lahko dobro tudi v težkih časih in jim s tem dajala upanje.

- *ogromna inverzija normalnosti lika; gre bodisi za dedinjo, ki je prisiljena v skromno življenje, bodisi za reveža, ki nenadoma dobi veliko denarja; liku se popolnoma spremeni življenje,*
- *igra vlog: pogosta je maškarada likov, prevzem drugih imen, osebnosti ter naglasov (glej Jeffers McDonald 2007, 23-24).*

Tako Jeffers McDonald kot tudi Steve Neale pravita, da se je žanr screwball komedij začel s filmoma Zgodilo se je neke noči in Dvajseto stoletje. Neale o žanru, ki je bil v studijskem obdobju eden redkih, ki je spodbujal enakost, pove še:

Po drugi strani pa je veljal za cikel, ki je v svojih estetskih značilnostih in z njimi – z dinamično mešanico burleske, duhovitih bodic, farse z zapleteno zgodbo in komedije nravi, kot tudi z izjemno ekscentrično karakterizacijo in s prikritim spolnim namigovanjem, ki ga je mogoče zanikati⁷ – pripomogel k oživitvi institucije zakona in tradicionalnih spolnih vlog v času, ko je po obdobju hudih pretresov, preizkušenj in sprememb v dobi džeza in zgodnjih letih velike gospodarske depresije vladna politika okrepila institucijo zakona in tradicionalne spolne vloge. (Neale 2007a, 272)

3.2.2. 'Spolna' komedija

Petdeseta in šestdeseta leta v očeh raziskovalcev romantične komedije pripadajo podžanru 'spolne' komedije. In čeprav je kot takšen obstajal le nekaj let, je njegove jedrne elemente moč opaziti tudi v novejših filmih, saj so se ti prikradli v splošni žanr romantične komedije. Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 38) meni, da 'spolna' komedija še zaostri spopad med spoloma v screwball komedijah: vsi moški in ženske so v nenehnem konfliktu, saj jih je narava oziroma družba naredila različne, z različnimi cilji. Jeffers McDonaaldova definicija 'spolne' komedije se glasi: »Spolna komedija pomeri ženske proti moškim v elementarni bitki pameti, katere cilj obeh je seks. Le čas in legitimnost tega se razlikujeta od spola do spola, z ženskami, ki si seksa želijo po, in moškimi pred ali brez, poroki« (Jeffers McDonald 2007, 38).

⁷ Leta 1934 je namreč začel veljati Haysov kodeks, ki je poskrbel za samoregulacijo znotraj studiev; javno prikazovanje seksa in golote prepovedano, odnosi med spoloma prikazani v pozitivni luči itd.

Da je ta podžanr oživel, so se po mnenju Jeffers McDonalda (glej Jeffers McDonald 2007, 42) morali zgoditi trije ključni dogodki v letu 1953. Prvi je objava Kinseyjeve raziskave o ženskem seksualnem vedenju, ki je med drugim pokazala, da več kot polovico žensk v Ameriki seksa pred poroko. Drug pomemben trenutek je izid prve številke revije Playboy, ki je prva ponudila teme o najrazličnejših čutnih užitkih za moškega ter stvarih, ki jih samec mora imeti v svojem samskem brlogu in tretji dogodek; izid filma z angleškim naslovom 'The Moon is Blue', v katerem je prvič od vpeljave Hayesovega kodeksa legitimno uporabljena beseda 'devica' in ne v pornografskem smislu. Ti trije dogodki so ustvarili popoln kontekst za 'spolno' komedijo.

Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 44-51) v svoji obravnavi 'spolne' komedije predstavi njene ključne lastnosti. 'Spolna' komedija vsebuje maškarado in preobleko, pri čemer gre za seksualni motiv in seksualno komponento, ki prav tako pripeljeta do manjše konvencije znotraj žanra 'resnica skozi laži'. Največkrat junak z naglasom in novim imenom poskuša spraviti žensko v posteljo, kar Steve Neale in Frank Krutnik (glej Neale in Krutnik 1990, 170) smatrata za primarni cilj protagonista v večini 'spolnih' komedij. Naslednja lastnost je hierarhija znanja: moški ve več od ženske in gledalci več od obeh, prav tako lahko opazimo povrnitev in inverzijo 'naravnega reda', katere cilj je zgolj humoren in pravzaprav v nasprotju s screwball komedijo govori, da je normalni red pravilen. Pomemben element, ki ga Alexander Walker vidi skoraj kot lik v filmu, je junakovo možato stanovanje oziroma brlog, ki je opremljen za zapeljevanje, veliko vlogo pa igra tudi junakov govor proti poroki ali proti ženski v smislu »Zakaj bi se želel poročiti?«, čeprav gledalci vemo, da je to v filmu neizogibno. Za žensko velja, da si želi seksa, vendar znotraj resnega razmerja.

3.2.3. Radikalna romantična komedija

'Spolni' komediji kronološko sledi radikalna romantična komedija, kot jo poimenuje Jeffers McDonald, oziroma nervozna romanca, kot ji pravijo Celestino Deleyto (glej Deleyto 1998, 130) ter Steve Neale in Frank Krutnik (glej Neale in Krutnik 1990, 171). Njen najjasnejši predstavnik je film Annie Hall, ki ga je režiral Woody Allen. Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 59-64) pravi, da je vzniknila po nekaj letih pomanjkanja romantičnih komedij in v sedemdesetih šokirala s svojim odklonom od

tradicionalnih norm žanra. Razlog za nastanek gre iskat v velikih spremembah konec šestdesetih let v Ameriki; umora črnega aktivista Martina Luthra Kinga in predsedniškega kandidata Roberta Kennedyja, protesti proti lepotnemu izboru Miss America, konec Haysovega kodeksa, uboji vietnamskih civilistov s strani ameriških vojakov, pa tudi spolni priročniki, tečajji samoobrambe za ženske, knjige za samopomoč, skupine za pomoč po ločitvi in drugo.

Glavne lastnosti radikalne romantične komedije izvirajo iz zavestnega rušenja norm preteklih podžanrov. Namesto maškarade in inverzije norm, se junaku življenje resnično obrne na glavo (žena po dolgih letih zakona postane samska). Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 65-73) trdi, da tematika radikalne romantične komedije sloni na samorefleksivnosti o romantičnih razmerjih in pomembnosti seksa za oba spola, samorefleksiji filma kot besedila in kot moderne in bolj realistične forme glede na svoje predhodnike. Radikalna romantična komedija dovoljujejo bolj odprt konec, preklinjanje in razpravljanje o seksualnih zadevah. Postavljena je v urbano središče, kar je bilo nenavadno za sedemdeseta leta, saj je bilo mesto nevarno in napačno za intimno romanco. Prostorji so v primerjavi s predhodnimi podžanri realistični, kot so realistična oblačila likov v filmih. Pomembna lastnost je tudi glasba. Ta je večinoma iz štiridesetih let in želi vrniti vsaj neki občutek romantičnosti, ki si jo liki pravzaprav želijo. Ko Jeffers McDonald združi naštetje lastnosti romantične komedije tega obdobja dobi naslednjo delovno definicijo: »Radikalna romantična komedija na splošno ohrani osnovno ogrodje (fant spozna dekle, jo izgubi, dobi dekle nazaj) standardne romantične komedije, ampak dobro izkoristi svoj realizem na določenih področjih – jezik, spolna odkritost – je pripravljena zavreči stare konvencije in marsikdaj dopušča bolj odprte razplete« (Jeffers McDonald 2007, 72).

Naslednja na kronološki lestvici je neo-tradicionalna romantična komedija, kot jo je poimenoval Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 85) oziroma nova romanca, kot ji rečeta Celestino Deleyto (glej Deleyto 1997, 91) in Kathleen Rowe Karlyn (glej Rowe Karlyn 1998, 168). Pojavi se v sredini osemdesetih let in po besedah Krutnika prinese »vrnitev staromodnih vrednot tradicionalne heteroseksualne romance« (Krutnik v Deleyto 1997, 91). Ker gre za podžanr, ki je naša izhodiščna točka raziskave, si ga bomo poglobljeje pogledali.

3.3. NEO-TRADICIONALNA ROMANTIČNA KOMEDIJA

Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 85) začetek tega podžanra pripiše filmu *Ko je Harry srečal Sally* iz leta 1989, čeprav Neale in Krutnik v podžanr uvrstita filme, ki so nastali dve leti prej. Dvajset let po spolni revoluciji in dobro desetletje po radikalni romantični komediji *Annie Hall* se z neo-tradicionalno romantično komedijo ponovno uveljavi »koncept 'para'« (Neale in Krutnik 1990, 172) in tradicionalne heteroseksualne romance.

Predhodnice neo-tradicionalne romantične komedije, pravi Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 85-90), so vladale le desetletje, medtem ko je neo-tradicionalna vodilna forma že dobrih petnajst let. Zanimivo je, da se evolucijsko ne ozira na pretekle podžanre in njihove napredke, ampak se obnaša, kot da na primer film *Annie Hall* nikoli ne bi obstajal in se rajši opira na popularno kulturo in potrošniške izdelke, kot politične in zgodovinske dogodke. Sicer je znotraj filmov mnogo referenc in nostalgije do starejših; večinoma do romantičnih dram, od koder črpa tudi svojo potrebo po solzah, filmov in prav tako so vizualno podobni filmom iz sedemdesetih s svojo realistično in večinoma mestno podobo, a pustijo ob strani problem odtujitve, ločitev in razočaranje modernega časa. Neo-tradicionalna romantična komedija se rajši ukvarja z vrsto kave, ki jo bo naročila Kathleen v *Čaka te pošt@*, in rutinsko uporablja mesto kot ikonografijo, kar po mnenju Jeffersa McDonalda jasno kaže, da je vodilni podžanr izčrpal svoj navdih.

»Neo-tradicionalna romantična komedija ponovno uveljavi staro 'fant spozna, izgubi, dobi dekle nazaj' strukturo, s poudarkom na tem, da bo par heteroseksualen, bo oblikoval dolgotrajno razmerje in da se bo njuna zgodba končala takoj, ko jima to uspe.« (Jeffers McDonald 2007, 86).

3.3.1. Karakteristike neo-tradicionalne romantične komedije

Kot prvo očitno lastnost Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 90) navaja prekomerno uporabo romantičnih kazalcev v naslovih filmov, kot da bi se ustvarjalci bali, da bodo gledalci spregledali reklamne spote, plakate in ostalo oglaševanje. Največkrat namigujejo na romantično razmerje, mesto, v katerem se bo odvijala

zgodba, in na prvenstvo razmerja, neizogibnost poroke itd. Naslovi nakazujejo tesnobo znotraj samega žanra, strah pred svojo nepomembnostjo v sodobnem svetu. In prav iz te tesnobe 'nizkega' statusa po mnenju Jeffers McDonalda izvirajo glavni elementi neo-tradicionalne romantične komedije:

- *protiudarec ideologijam radikalnega filma in hkrati vzdrževanje njegove vizualne površine*
- *razpoloženje nenatančne nostalgije*
- *bolj nejasno nanašanje na samo sebe*
- *zmanjšano poudarjanje seksa* (Jeffers McDonald 2007, 91).

Torej ne le, da neo-tradicionalne romantične komedije ignorirajo napredek, ki so ga ustvarile radikalne komedije, temveč ga gladko zavračajo. Ne dopuščajo prostora za odprt konec in ne sme biti nobenega dvoma, da bo par na koncu skupaj, ne glede na njuno kompatibilnost. Rajši imajo prisiljen konec, kakršen je po mnenju mnogih v filmu Kako se znebiti fanta v 10 dneh. Jeffers McDonald je mnenja, da je romantična komedija tako zelo izčrpala svoj vir energije, da mora sedaj reciklirati vizualne elemente in glasbo filmov sedemdesetih let. Ničkolikokrat je uporabljena mestna pokrajina in ničkolikokrat v ozadju slišimo na primer Gershwin in Porterja, kar je prav tako zapuščina Allenovih filmov.

Ko se neo-tradicionalne romantične komedije sklicujejo na starejše filme, redko nakažejo svoj vir, med tem ko radikalna romantična komedija, kot pravi Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 92), jasno nakaže, da gre za elemente, vzete iz filmske zgodovine. Še več, pogosto nostalgija pri neo-tradicionalni romantični komediji ne služi liku, temveč je prisotna zaradi večjega užitka gledalcev. Gledalec, za katerega se predvideva, da je zaužil določeno število filmov, naj bi pobrskal po svojem spominu in ugotovil, od kje izvira uporabljen govor, postavitve v prizoru itd. Seveda pa to ne velja za vse filme znotraj žanra. Obstajajo tudi takšni, ki se ne izogonejo očitnemu nanašanju na starejše vire, na primer film Čedno dekle iz leta 1990, ki za svoj navdih vzame opero iz 19. stoletja, in filmi Nore Ephron⁸, ki se velikokrat nanašajo na popularno kulturo ali pa jasno in glasno povedo, o katerem filmu govorijo; kot v filmu Romanca v Seattlu, kjer se skozi celotno zgodbo pojavlja film Ljubezen, ki ostane. Abrams, Bell in Udris (glej Abrams in drugi 2001, 187-188)

⁸ Na primer Ko je Harry srečal Sally, Romanca v Seattlu, Čaka te pošta@.

so, kot že omenjeno, to tehniko združitve nenavadnih vplivov in materiala iz filmske preteklosti, ki rezultira v intertekstualnosti, poimenovali pastiche.

Ena od najvidnejših teženj radikalne romantične komedije je bila, da se je pogosto nanašala sama nase. S tem je pokazala, da se zaveda sebe, kot romantične komedije, in svojega statusa znotraj tradicije ter priznava frustracije glede načina tradicionalnega prikazovanja romantične ljubezni. In tudi v neo-tradicionalni romantični komediji opazimo veliko trenutkov, ko se zdi, kot pravi Jeffers McDonald (glej Jeffers McDonald 2007, 94), da se pripoved za trenutek ustavi, naredi poklon sami sebi ter si odkrito prizna, da je artefakt. Vendar se zdi, da pri novejših filmih ne gre za željo po povečani realističnosti, kot pri filmih iz sedemdesetih let, vendar le za poskus, da bi s tem dejanjem v film pripeljali romantični naboj, ki je še ostal od predhodnikov.

Zadnja karakteristika neo-romantične komedije jo ločuje od vseh njenih predhodnic in to je zmanjšano poudarjanje spolnosti. Screwball komedija je večino svoje energije črpala iz seksualne napetosti med junakom in junakinjo, ki se je sprostila s fizičnim nasiljem in psovki. 'Spolna' komedija je zaradi sprememb v družbi in filmski industriji o spolnosti govorila bolj odkrito in radikalna romantična komedija ni imela težav pokazati, kako je seks pomembno načelo junaka in junakinje. Neo-tradicionalna romantična komedija seksu ne pripisuje velike pomembnosti, kar predstavlja problem, saj s tem ne odraža modernih zmenkarskih navad, ki seveda vsebujejo spolnost. Zato se neo-tradicionalna romantična komedija trudi iskati načine, kako opravičiti izostanek spolnosti iz filma. Velikokrat je par zares skupaj šele povsem na koncu filma in ni časa za seks. V filmu Kako se znebiti fanta v 10 dneh pride do seksa, a kamera paru kaj hitro omogoči zasebnost. Sicer je jasno nakazano, kako pogost je seks na zmenkih, vendar pa je v ospredju misel, da je seks smiseln le v resnem razmerju s tem, ko Ben noče spati z Andy, ker jo hoče pripraviti, da bi se vanj zaljubila (glej Jeffers McDonald 2007, 97-98).

3.3.2. Analiza primera: Čaka te pošť@

Romantična komedija iz leta 1998 z Meg Ryan in Tomom Hanksom v glavnih vlogah je značilen predstavnik neo-tradicionalnega filma. Jeffers McDonald (glej Jeffers

McDonald 2007, 99) o njem pove, da hkrati očitno črpa elemente od svojih navdihov in to prizna, uporablja pa tudi snov, za katero ni popolnoma jasno nakazano, od kje izvira. Citiran je Boter iz leta 1972, ime Kathleenine knjigarne 'The Shop Around the Corner' pa je navezava na film Ernsta Lubitscha iz leta 1940. Prav tako se film zaveda samega sebe kot besedila in prikaže elemente svojih predhodnikov. Način, kako Kathleen in Joe na začetku filma preverita, če sta partnerja zares odšla, da si bosta lahko začela dopisovati, je primerljiv z nerodnimi fizičnimi gibi screwball komedije. Film se trudi vzbuditi v gledalcih čustva preko asociacij. Ogromno je prizorov New Yorka, za kar so bili očitni navdih filmi iz sedemdesetih, vendar gre le za idilične prikaze, ki jih vidimo v vseh turističnih vodnikih, velik poudarek je dan tudi Starbucksu; svetovno znani verigi kavarn, kar po eni strani odraža potrošniški vidik sodobne družbe. V ozadju igra stara glasba, ki pričara romantično vzdušje namesto same pripovedi. Enak namen ima način prikazovanja letnih časov, ki minevajo – festivali z bučami in novoletne jelke, prelepi cvetoči parki imajo vsi namen v gledalcu vzbuditi prijetna čustva. Film si nikakor ne dopušča odprtega konca in spolnemu odnosu ne da nobenega poudarka. Junaka sta prikazana kot aseksualna že s svojima partnerjema na začetku filma. Nerodno jima je tudi, ko Joe svojo roko položi na njena usta, da bi preprečil žaljenje in ves čas sta na stopnji dvorjenja, saj se združita šele na koncu filma. Edina, ki je prikazana kot seksualno bitje je Joejeva mačeha, ki pa je prikazana kot slaba. Film rajši poudarja družinske vrednote s Kathleeninim pogrešanjem njene mame.

4 EMPIRIČNI DEL - ANALIZA IZBRANIH ROMANTIČNIH KOMEDIJ OD LETA 2003 DO LETA 2008

V nadaljevanju sledi analiza romantičnih komedij iz obdobja petih let od 2003 do vključno 2008. V filmih bom iskala karakteristike, ki jih je Jeffers McDonald v svoji knjigi *Romantic comedy: Boy meets girl meets genre* identificiral za ključne karakteristike podžanra neo-tradicionalne romantične komedije, za katerega je leta 2007 trdil, da je še vedno prevladujoč podžanr romantične komedije. Ugotavljala bom podobnosti in razlike med njegovo raziskavo in filmi, ki so bili najuspešnejši v preteklih letih ter identificirala morebitne spremembe v žanru.

Da bi dobila relevanten vzorec filmov, sem sprva pridobila lestvico tridesetih najbolj obiskanih romantičnih komedij v slovenskem Koloseju. Da pa bi vzorec odražal nekoliko več, kot le slovensko oziroma ljubljansko sliko gledanosti, sem lestvico uredila po zaporedju zaslužkov filmov na svetovni ravni in dobila petnajst zmagovalcev.

Kljub temu, da so ju v ljubljanskem Koloseju uvrstili na lestvico romantičnih komedij, pa sem morala izključiti dva filma in ju zamenjati z dvema, ki sta po uspehu sprva za las zgrešila petnajsterico. Film *Mamma Mia* je kljub romantični zgodbi muzikal, kamor ga navsezadnje uvrstijo tudi pri Koloseju. Napišejo, da gre za žanr romantični muzikal. V mojo lestvico ne sodi, saj se ne ujema z opredelitvijo Briana Hendersona (glej Henderson 1978, 12), da je romantična komedija tisti film, v katerem sta primarni sestavini romantika in komičnost. Vsekakor sta v *Mamma Mii* primarni sestavini tudi petje in plesanje (sicer značilnosti muzikala). Drugi film je *Njegovi tastari*, ki se ne ujema z Jeffers McDonalдово (Jeffers McDonald 2007, 9) definicijo romantične komedije, saj njegovo osrednje gonilo ni iskanje ljubezni, temveč spoprijateljitev družin Gaylorda in Pam.

4.1. 40-LETNI DEVIČNIK

Film, ki predstavlja zgodbo 40-letnega Andyja, ki je še vedno devičnik (kot jasno pove že sam naslov), v notranjosti skriva klasično formulo fanta, ki spozna dekle, jo izgubi in dobi nazaj. Gre za heteroseksualen par, ki išče dolgotrajno zvezo, in njuno zgodbo, ki se klasično konča takoj po poroki, s popolnoma zaprtim koncem. Vendar je film vse prej kot klasičen. Je eden izmed redkih, ki ne pokaže niti enega prizora mesta iz razglednice in ki s svojim realizmom morda celo nadgradi radikalno komedijo. Življenje Andyja je dolgočasno, zjutraj vstane z erekcijo, v filmu je ogromno preklinjanja, največ romantike lahko vidimo, ko se Andy pripravlja na masturbiranje in ljubezen je jasno označena kot bolečina in trpljenje. Vsi liki, razen devičnika, o seksu sproščeno govorijo, vidimo pornofilm in samozadovoljevanje dekleta v banji. Vendar pa lahko opazimo malo nostalgije in vpliv screwball komedije s pogostim brezsmiselnim kreganjem med liki, veliko je tudi referenc na popularno-kulturne izdelke, kot je film *Ti, ti lažnivec*. Spremembe so torej precejšnje predvsem v sproščenosti glede spolnosti in realističnemu prikazu življenja.

4.2. 50 PRVIH POLJUBOV

Veterinar in ženskar Henry spozna svoje sanjsko dekle Lucy in jo mora vsak dan ponovno očarati, saj ona vsako noč izgubi kratkoročen spomin in Henryja pozabi. In zopet bistvo zgodbe nakaže že naslov, ki namiguje na romantično razmerje. Tokrat se film odvija na lokaciji, ki je očitno ena od priljubljenejših, Havajih, kar opazimo iz pravljličnih prizorov. Film se od neo-tradicionalnih romantičnih filmov z začetka devetdesetih ne razlikuje prav dosti; gre za klasično formulo 'fant spozna – izgubi – dobi dekle nazaj', heteroseksualni par, ki stremi k dolgotrajni zvezi in se na koncu poroči, junaka se spoznata na prikupen način (njega v restavraciji zaslepi svetloba, ki se odbija od njenega noža), konec je popolnoma zaprt in opazimo reference na popularno kulturo, na primer film Šesti čut. Sicer nam zgodba ponudi vpogled v njuno, še vedno popolno življenje čez nekaj let, ko sta z otrokom in njenim očetom na jadrnici in spolnost ni prepovedana tema (tudi za junaka je nakazano, da seksata v zadnji tretjini filma), a gre vseeno za model neo-tradicionalne romantične komedije.

4.3. BRIDGET JONES: NA ROBU PAMETI

Gre za nadaljevanje filma, ki prikazuje dogodke v življenju Bridget Jones po tem, ko najde pravega moškega. Film je poln nesrečnih pripetljajev in 'screwballovskih' padcev ter preklinjanja. Opazimo nanašanje na knjigo Plaža in Madonnino pesem 'Like a Virgin', ki ga Bridget prepeva v tajskem zaporu. Opazimo, da velikokrat glasba ustvarja vzdušje bolj kot zgodba in film je poln pravljličnih mestnih prizorov. Gre za heteroseksualen par, ki si želi dolgotrajno zvezo, zgodbe z zaprtim koncem pa je konec takoj, ko se junaka zopet združita. Vendar film prinaša tudi spremembe. Formula se tokrat glasi 'ima fanta – ga izgubi – dobi nazaj' in že Bridget v filmu postavi ključno vprašanje: »Kaj se zgodi, ko se sprehodita v sončni zahod?«, s čimer komedija prizna svoj status in dejansko pokaže, kaj se zgodi, ko zaljubljenca postaneta par, za razliko od klasičnih romantičnih komedij. Spolnost je popolnoma normalna tema in promiskuitetnost prav tako (junaka seveda seksata, a to ni jasno pokazano). Bridget je vse prej kot popolno dekle s konfekcijsko številko 36. Njeno stanovanje je v razsulu, je ljubosumna, nesamozavestna, nerodna, je, za spremembo, realno dekle.

4.4. DOKLER NAJU JACKPOT NE LOČI

Joy in Jack se po nesrečnih pripetljajih spoznata v Vegasu, se pijana poročita, zadeneta tri milijone dolarjev in sta prisiljena na šest mesecev skupnega življenja, če želita obdržati vsak polovico zadetka. Film razen tega, da odkrito govori o spolnosti, da imata junaka spolne odnose že prvo noč in da jasno pove, da poroka ne pomeni nič posebnega, ne prinese nič novega. Ima nostalgичen pogled s prelepimi hotelskimi sobami. Pretepe, prepire in žaljenje črpa iz screwball komedij, vsebuje lepe mestne prizore New Yorka in Las Vegasa, očitno se drži formule 'fant spozna – izgubi – dobi dekle nazaj'. Gre za heteroseksualen par, ki na koncu vseeno najde skupni jezik v dolgotrajnem razmerju, njuna zgodba pa se konča takoj po združitvi, ki je zagotovo uspešna kljub njuni nekompatibilnosti. Tudi angleški naslov 'What Happens in Vegas' značilno nosi kraj, kjer se romanca zgodi, film prikazuje tudi potrošništvo moderne družbe s trenutno modernimi smoothiji in kockanjem v Las Vegasu.

4.5. GREVA NARAZEN

Greva narazen je zgodba o Garyju in Brooke ter njunemu razhodu. Z neo-tradicionalnimi romantičnimi komedijami si deli lepe mestne prizore, zgodbo o heteroseksualnem paru, ki si želi dolgotrajne zveze, prepiranje, nočne klube ter lepo stanovanje; lahko bi rekli, da gre za nostalgijo do screwball komedij. Kljub pomanjkanju spolnosti pa je film v resnici precej napreden: osnovna formula je popolnoma spremenjena na 'fant ima dekle – jo izgubi'. Je precej realističen, saj prikaže, kaj se zgodi po tem, ko se par združi; vse je prej kot popolno in včasih gredo ljudje tudi narazen. Konec je odprt, kar dandanes gledalca popolnoma preseneti, vseeno pa v njunih pogledih in nasmehih (ko se poslavljata in hodita vsak v svojo stran) vidimo kanček upanja za ponovno združitev. Greva narazen torej ne zanika napredka radikalnih filmov iz sedemdesetih let.

4.6. HITCH: ZDRAVILO ZA SODOBNEGA MOŠKEGA

Alex je strokovnjak za zmenke, ki moškim pomaga dobiti ženske, a se njegovo življenje zaplete, ko spozna Saro, žensko svojih sanj. Film je v vseh svojih

karakteristikah neo-tradicionalna romantična komedija: nostalgične romantične postavitve, nočno življenje, Albert in Alex sta štorasta, glavna junaka sta eden do drugega tudi fizično nasilna, kot v screwball komedijah, imamo lepe mestne prizore, klasično 'fant spozna – izgubi – dobi dekle nazaj' formulo, heteroseksualen par, ki na koncu želi dolgotrajno zvezo in zgodbe je konec, ko sta skupaj, z zaprtim koncem. Pomembne so solze in nič ni poudarjanja spolnosti. Edina stvar, ki izstopa, je odražanje modernih zmenkarskih navad s hitrostnimi zmenki in prikazom, da ljudje zelo hitro spijo skupaj (za razliko seveda od junakov).

4.7. IN PRIŠLA JE POLLY

Previdnega in zadržanega Reubena na poročnem potovanju prevara žena, a mu kaj kmalu življenje na glavo obrne divja in spontana Polly. Z nerodnimi padci in štorastimi nesrečami, sanjskimi plažami Havajev in lepimi mestnimi prizori New Yorka, klasično 'fant spozna – izgubi – dobi dekle nazaj' formulo, zaprtim koncem zgodbe heteroseksualnega para, ki si globoko v sebi želi dolgotrajnega razmerja, in recikliranjem elementov radikalnih filmov: njeno realistično razmetano stanovanje in klasična romantična glasba, je film znotraj okvirjev neo-tradicionalne romantične komedije. Za spremembo je dekle tisto, ki si sprva ne želi resne zveze in poroke, spolni odnos med junakoma se pojavi že zelo zgodaj v filmu in realistično so prikazane tudi nezgode, kot je prezgodnji izliv. Še vedno pa se junaka spoznata na prikupen način, ko on podre veliki penis (umetniški izdelek) na razstavi, kjer je ona natarica in sta popolno nasprotje, ki na koncu ostane skupaj kljub nekompatibilnosti.

4.8. LJUBEZEN JE LUŠTNA STVAR

Za spremembo film predstavi zgodbo starejšega bogatega ženskarja, ki hodi le z mladimi dekletimi, in mame enega od deklet. Film vsebuje dve jasni referenci, prva je spletna klepetalnica, ki spominja na Čaka te pošta in citat iz Casablance 'We'll always have Paris'. Svoje predhodnice počasti tudi s prelepimi hišami in lepimi restavracijami ter 'screwballovske' padci in prepri glavnega para. Vsebuje klasično formulo, heteroseksualen par, ki na koncu želi dolgotrajno zvezo in zaprt konec, ki se pripeti takoj, ko sta srečna skupaj (pokaže nam le še poznejši prikaz njenega

srečnega življenja). Osvežujoče je videti, da je film realističen glede spolnosti. Ne le, da ima par spolni odnos že v filmu, ampak ga prikažejo kot polomijo; vmes si celo merita krvni tlak in na koncu jokata. Klasično film reciklira tudi glasbo, ki so jo uvedle radikalne komedije (Gershwin), in prizna svoj status v izjavi Erice, ko reče, da mora napisati igro, ki se konča v romantičnem Parizu, saj ljudje nimajo kje drugje dobiti takšne romance, zlasti ne v resničnem življenju. Prav tako se par prikupno spozna, ko hčerka Harryja pripelje v obalno hišo matere in ga mama zasači brez hlač pred hladilnikom.

4.9. LOVCI NA DRUŽICE

John in Jeremy sta ženskarja, ki nepovabljena hodita na poroke, zato da spita z ženskami. Vendar John na eni od porok spozna Claire in jo skuša osvojiti. Film je značilna neo-tradicionalna romantična komedija: hitro govorjenje spominja na screwball komedije, lepi prizori s poročnimi dvoranami, plažami in mestom, formula 'fant spozna – izgubi – dobi dekle nazaj', heteroseksualen par, kjer tudi moški spozna, da želi resno zvezo, zgodba se konča, ko prideta spet skupaj, zaprt konec, romantični kazalci v naslovu (ki namigujejo poroko), ni pretirano realistična, dekle je na začetku z napačnim moškim in veliko je romantične glasbe, ki ustvarja romantično vzdušje bolj, kot sama zgodba. Film prizna svoj klišejski status s tem, ko John sredi Jeremyjeve poroke vpraša Claire, če bi bil kliše, če jo poljubi in ona reče, da bi bil, vendar naj jo vseeno poljubi. Glavni par sicer nima spolnih odnosov, vendar so ti nakazani na začetku filma in pri Jeremyjevem razmerju, odkriti so tudi glede golote.

4.10. NAPUMPANA

Gre za precej realistično zgodbo fanta in punce, ki po pijani noči zanosi in se na silo trudita biti skupaj. Veliko je referenc na znane igralko, ironično tudi na glavno igralko številnih romantičnih komedij Meg Ryan, vendar vse v smislu golote v filmih. Postavitve so realistične in ni piktureskni mestnih podob, tudi kostumi so realni. Sicer gre za heteroseksualni par, vendar njuna dolgotrajna zveza na koncu komaj uspe, saj se zavedata, da med njima ni iskric (vsaj z njene strani). Odkrito govorijo o spolnosti in to ujame tudi kamera. Pokažejo spolnost med nosečnostjo, za nameček gledalci vidimo tudi nožnico med rojevanjem. A na koncu film gledalcev ni razočaral,

saj par konča skupaj v resni zvezi in formula se zopet izide po načrtu, da fant dobi dekle.

4.11. POČITNICE

Amanda in Iris sta z dveh različnih celin in obe imata ljubezenske težave. Zato za počitnice zamenjata hiši in spoznata, da je življenje lahko tudi lepo, z dobrimi partnerji. Film je poln nanašanj na starejše romantične komedije: Arthur, nekdanji filmski pisec, Iris pove za Cary Granta, prav tako ji pove za spoznavanje na prikupen način, ki ga omenja tudi Jeffers McDonald v svoji knjigi, namreč tisti, ko se junaka srečata v trgovini, kjer hočeta kupiti vsak en del pižame, opazimo citat iz Casablance 'Here's looking at you kid' in še mnogo več. Od predhodnikov film črpa lepe prizore mesta, čudovite hiše, formula 'spozna – izgubi – dobi fanta nazaj' se klasično izide predvsem pri Amandi (tokrat iz ženske perspektive), Iris ga le nepričakovano dobi. Gre za dva heteroseksualna para in resne zveze, vendar je konec na pol odprt, saj ne vemo, kako se bo izšlo to, da sicer živijo na različnih celinah. Film sicer odraža moderne navade neporočanja, varanja, a spolni odnosi niso prikazani, čeprav Amanda in Graham spita skupaj že prvo noč. Polno je prazničnih postavitv in praznične glasbe, ki pomagajo ustvarjati vzdušje, zanimiv pa je poudarek na solzah; Amanda namreč ne more jokati in se na vse moči trudi (kot da je nekaj narobe z njo) in uspe ji šele, ko sreča pravega moškega (ki jo naredi normalno).

4.12. PRAVZAPRAV LJUBEZEN

Film spremlja zgodbe osmih parov, ki se vsak na svoj način ukvarjajo s svojim ljubezenskim življenjem v božično-novoletnem času v Londonu. Je poln referenc: premier pravi, da so država Seana Conneryja, Harryja Potterja itd., mali Sam z očetom gleda Titanik, ker ima ljubezenske probleme ... Nekaj je tudi bežno nakazanih referenc, kot na primer izjava 'Silence is golden', ki je v resnici naslov pesmi Frankija Vallija. Opazimo veliko lepih prizorov Londona in že naslov namiguje na ljubezen. Vsi pari so heteroseksualni in zgodba se konča, ko so skupaj. Formula je pri vsakem paru drugačna: nekaj je standardiziranih parov, kjer fant spozna, izgubi in dobi nazaj dekle, ena zgodba govori o poročenem paru, Karen in Harryju, kjer Harry doživi manjši spodrseljaj v smeri varanja, spet druga zgodba prikaže pravkar poročeno Juliet,

ki ugotovi, da je vanjo zaljubljen najboljši prijatelj njenega moža, a se na tem področju nič ne zgodi. Konci so večinoma zaprti, vendar na primer pri Karen in Harryju ne vemo, če sta se uspela pobotati. Romantična komedija prizna svoj status v izjavi Sama, ki reče, da je pri romanci tako, da ljudje šele povsem na koncu pridejo skupaj. Napredek filma je v sproščenosti glede spolnosti; en par se spozna na snemanju porno filma, kjer sta kot statista tudi gola, vidimo varanje, odkritost o spolnosti tudi do otrok – odraža torej zmenkarske navade modernega sveta.

4.13. SEKS V MESTU

Nekaterim spremembam se lahko film zahvali temu, da gre za nadaljevanje filma in navsezadnje tudi televizijske serije, na primer spremenjeni formuli 'fant ima – izgubi – dobi dekle nazaj', čeprav je glavna junakinja v bistvu ženska. Že od serije je film podedoval odprtost glede spolnosti, pokazano je skoraj vse (prsi, penis ...), saj je navsezadnje seks že v samem naslovu. Ne brani se realističnega prikazovanja težav pri spolnosti, na primer, ko Miranda reče Stevu, naj že opravi do konca. Film kar kriči 'potrošništvo' s Carryjinimi znamkami oblačil in čevljev, že na začetku se nanaša na serijo Seks v mestu in velikokrat je omenjen film 'Meet Me in St. Louise'. S predhodnicami ima skupna glamurozna oblačila, prelepa stanovanja, lepe mestne prizore, glamurozne restavracije, sicer pa govori o heteroseksualnem paru z dolgotrajno zvezo, konec je zaprt. Izstopa nanašanje filma nase, ko Carry prizna, da zaroka ni bila romantična, ampak bolj realistična, nato pa se celoten dogodek sprevrže v velikansko poroko. Vendar ponovno pride do obrata, saj je ogromna poroka razlog za njun razhod, ko pa sta zopet skupaj, sledi majhna in uspešna poroka.

4.14. VEDNO PRIČA, NIKOLI NEVESTA

Jane je bila že sedemindvajsetkrat družica in nikoli nevesta, zaljubljena je v svojega šefa, ki se zaljubi v njeno sestro, ona pa na koncu ugotovi, da je zanj pravi tisti, za katerega je najmanj pričakovala, da jo bo očaral. Film je klasična neo-tradicionalna romantična komedija z lepimi stanovanji, pikturesknimi mestnimi prizori, 'screwballovske' padci in prepiranji para, spoznavanjem na prikupen način (ona na poroki pade in on jo zbudi iz nezavesti), romantično glasbo in potencirano ljubeznijo

ženske do poroke, kot tiste, ki si tako zelo želi dolgotrajne zveze, fant pa ima tradicionalen govor proti poroki, ki črpa iz 'spolne' komedije. Drži se formule 'fant spozna – izgubi – dobi dekle nazaj'. Kljub temu, da je ona osrednji lik, gre za heteroseksualen par in zgodbo z zaprtim koncem ter resno zvezo. Film se nanaša nase in na svoje predhodnice z izjavo, ki je očitno vzeta iz ust Meg Ryan v filmu Kate in Leopold, in pravi, da je ljubezen le odrasla verzija Božička. Napreduje le v tem, da imata junaka spolni odnos, vendar ga ne pokažejo izrecno.

4.15. ZAPLEŠIVA

Tudi tu gre za malce drugačno romantično komedijo, ki se nanaša na film iz leta 1996 s praktično istim naslovom (na koncu je še vprašaj). Pripoveduje zgodbo o zdolgočasenem odvetniku Johnu Clarku, očetu dveh otrok in možu, ki najde strast v dvoranskem plesu (vmes gledalec ne ve, ali ga zanima ples ali prelepa učiteljica Paulina). Kljub temu, da John ima ženo in jo na koncu filma ponovno osvoji, se zdi, da film govori tudi o ljubezni, ki jo ima John do plesa. Z neo-tradicionalnimi filmi si deli romantično glasbo, ki bolj kot zgodba pričara vzdušje, zgodbo o heteroseksualnem paru z dolgotrajno zvezo, zaprt konec in nič poudarjanja spolnosti, z radikalnimi filmi pa realističnost življenja; nisi vedno srečen in ni zagotovila, da bo po poroki tvoje življenje popolno. Formula je rahlo modificirana, saj fant že ima dekle, jo naredi malce sumničavo glede njegove zvestobe in jo na koncu popolnoma očara in osreči.

5 SKLEPNE UGOTOVITVE

In sedaj kar takoj preidimo k vprašanju, ki si ga diplomsko delo zastavlja: ali se je žanr romantične komedije kakor koli spremenil v svojih karakteristikah in kakšne so te spremembe?

Vzorec petnajstih filmov je na splošno gledano pokazal, da je podžanr neo-tradicionalne romantične komedije prisoten še dandanes, po devetnajstih letih od njegovega začetka, vendar pa vsekakor ni ostal nedotaknjen in brez sprememb. Le slaba polovica filmov ima že v svojem naslovu romantične kazalce; 50 prvih poljubov,

Hitch (kar v pogovornem jeziku pomeni poročiti se), Ljubezen je luštna stvar (kar velja le za slovenski naslov filma⁹), Pravzaprav ljubezen, Lovci na družice in Seks v mestu, kar pomeni, da je znotraj žanra še vedno prisoten strah pred nepomembnostjo romantične komedije. Obstajajo pa tudi filmi, ki se ne bojijo, da bi kakšen gledalec zaradi premalo jasnega naslova izpustil ogled, kot na primer Počitnice, 40-letni devičnik, Napumpana in drugi.

Kar se tiče napredka, ki ga je pred neo-tradicionalno romantično komedijo dosegla radikalna komedija, je stvar nekoliko bolj zapletena. Nekateri filmi v vzorcu napredek gladko ignorirajo in se obnašajo, kot da ga nikoli ni bilo. Standardizirana formula 'fant spozna – izgubi – dobi dekle nazaj' se nedotaknjena pojavi v vseh filmih, z izjemo filmov Bridget Jones: Na robu pameti (kjer dekle ima fanta, ga izgubi ter dobi nazaj), Greva narazen (kjer fant ima dekle in jo le izgubi), Pravzaprav ljubezen (kjer gre za kupico različnih formul in ljubezenskih razmerij) in Seks v mestu (kjer fant ima dekle, jo izgubi in dobi nazaj – kljub temu, da je glavna junakinja ženska).

Popolnoma nobenih sprememb ni opaziti na temo spolne usmerjenosti; romantična komedija očitno še vedno ostaja žanr, ki je osredotočen na heteroseksualno ljubezen. Konci filmov so večinoma zaprti in zdi se, da industrija še vedno meni, da je edini način za pridobitev gledalcev varen konec, zavrit v vato, da ne bi prišlo do čustvenega nelagodja. Vseeno pa so tudi tu izjeme, ki v romantično komedijo vlivajo žarek upanja za eksperimentiranje. Prvi film je Greva narazen, ki preseneti s svežim odprtim koncem, ki da gledalcu misliti; Gary in Brooke se namreč po nekaj mesecih premora naključno srečata in gledalec upa, da bosta končala skupaj. A zgodi se nekaj nepopisnega: imata prijazen klepet, po katerem se poslovita in odideta vsak v svojo smer. Kljub razhodu pa je v njunih očeh in nasmehih videti kanček upanja, da se mogoče nekoč zopet zaljubita. Drugi film, ki gledalca pusti nezadovoljenega, je Počitnice. Konec je sicer le polovično odprt, saj para na koncu filma vidimo skupaj, vendar pa situacija življenja na različnih celinah ni razrešena. S tem nas film pusti v srečnem trenutku in hkrati omogoči domišljiji prosto pot. Ostali filmi se končajo tako, da sta junaka skupaj, ne glede na njuno kompatibilnost. V filmu Napumpana med Benom in Alison ni prave kemije, a kljub temu ostaneta skupaj. Tudi Joy in Jack v

⁹ Tu naletimo na problem, ki nastane zaradi prevajanja iz angleškega v slovenski jezik. Včasih se namreč s tem izgubi romantični kazalec, pri nekaterih filmih pa se pojavi šele v slovenskem jeziku.

filmu Dokler naju jackpot ne loči kljub šestmesečnem prepiranju najdeta skupno pot in tako dalje.

Večina od filmov se konča, ko je glavni par skupaj in srečen. Pri nekaterih pokažejo še utrinek iz prihodnosti, kot na primer sanjske počitnice v filmu In prišla je Polly, prijetno družinsko kosilo v filmu Ljubezen je luštna stvar ali prikaz filmov in fotografij lepih družinskih trenutkov. Nobeden od njih pa se ne dotakne vprašanja, kaj se v resnici zgodi po tem, ko 'odjezdita v sončni zahod', vsaj kar se koncev tiče.

V resnici pa je med petnajsterico nekaj filmov, ki vzamejo v zakup zapuščino radikalnih komedij in njihov realizem. Z zgoraj zastavljenim vprašanjem (kaj se zgodi po tem, ko se formira par) se ukvarjajo Bridget Jones: Na robu pameti, saj je film nadaljevanje, ki nam predstavi, da so razmerja težka in vsekakor ni vedno vse popolno ter da se lahko marsikaj zalomi, Greva narazen, ki večino svoje zgodbe posveti razhodu partnerjev in kako je ta lahko grd in brez srečnega zaključka, Pravzaprav ljubezen, ki z nekaterimi zgodbami, na primer zgodba zakonskega para, v katerem moški skoraj prevara ženo in ona to izve, osvetli probleme v ljubezenskih zvezah, in navsezadnje Seks v mestu, ki jasno pokaže, da se lahko tudi pred poroko stvari zalomijo in se partnerja razideta.

Še vedno pa so ustvarjalci romantičnih komedij prepričani, da morajo črpati vizualne elemente iz radikalnih komedij. Skoraj vsi filmi vsebujejo prelepe mestne prizore, ki jih po navadi turist pošlje domov na razglednici. Največkrat je mesto romantike New York, ki je izrecno prikazan kar v šestih filmih (Dokler naju jackpot ne loči, Hitch: Zdravilo za sodobnega moškega, In prišla je Polly, Ljubezen je luštna stvar, Seks v mestu). Velikokrat je v ozadju slišati romantično glasbo, ki jo je radikalna komedija uporabljala, da je pričarala vsaj nekaj romantike, v neo-tradicionalni romantični komediji pa jo uporabljajo, da zgodbi, ki naj bi bila že sama po sebi romantična, pomaga ustvariti vzdušje. Gershwinovo glasbo opazimo le v filmu Ljubezen je luštna stvar, pravzaprav pa romantični komediji res ne gre zameriti, da za ozadje uporabi romantično glasbo.

Tamar Jeffers McDonald je v svoji raziskavi posebej poudaril, da je neo-tradicionalna romantična komedija polna sklicevanj na starejše filme, kar popolnoma drži tudi za

moj vzorec. Potrebno pa je poudariti, da je ob sklicevanju najpogosteje naveden vir oziroma je ta očiten. Največkrat so navedeni kakšni filmi, na primer Šesti čut in 'Meet Me in St. Louise, igralci, na primer Meg Ryan, opazimo lahko veliko nanašanja na starejše neo-tradicionalne romantične komedije: v filmu Ljubezen je luštna stvar si junaka dopisujeta preko spletne klepetalnice, kar zelo spominja na film Čaka te pošta, v filmu Vedno priča, nikoli nevesta Kevin pove Jane, da je verjeti v poroko kot verjeti v Božička, kar je zagotovo produkt filma Kate in Leopold, v katerem zopet igra Meg Ryan. Če se v izbranih filmih pojavljajo nejasne reference, so te tako nejasne, da jih ni opazilo oko proučevalca, kaj šele, da bi jih zasledil sproščen gledalec. Edina, ki sem jo med preučevanjem odkrila, bi lahko bila tista o poroki in Božičku, če gledalec ni gledal filma Kate in Leopold. Potrebno pa je poudariti, da so vse reference in poudarjanje potrošniške kulture (smoothiji, blagovne znamke ...) zagotovo v filme vključeni z namenom, da se poveča užitek gledalca in zdi se, da so te prvine postale nepogrešljiv in stalen element, ki soustvarja romantično komedijo.

Pogosta lastnost neo-tradicionalne komedije naj bi bila ta, da se sklicuje sama nase oziroma prizna status sebe, kot romantične komedije, se ustavi za trenutek in se pokloni sami sebi. In res je to prisotno v naslednjih filmih na naslednji način:

- Bridget Jones: Na robu pameti: Bridget se v nekem trenutku sprašuje, kaj se zgodi po tem, ko se sprehodita v sončni zahod (zdi se, da film namiguje sam nase in svojo zgodbo, ki za spremembo obravnava probleme zvez),
- Ljubezen je luštna stvar: Erica ob večerji Harryju pove, da mora napisati igro (ona je slavna pisateljica gledaliških iger), ki se konča v romantičnem Parizu, saj ljudje nimajo kje drugje dobiti takšne romance, zagotovo ne v resničnem življenju (s čimer romantična komedija pove, zakaj je njen obstoj tako pomemben – da ljudje dobijo romanco),
- Lovci na družice: John sredi Jeremyjeve poroke vpraša Claire, če bi bil kliše, če jo poljubi. Ona mu odgovori, da bi bil kliše, a naj vseeno to naredi (film prizna, da je kliše, a vseeno obstaja kljub temu in na takšen način),
- Počitnice: Arthur Adler, priznani scenarist, reče Iris, da je bilo spoznanje z njo 'some meet cute' (kar pomeni, da sta se spoznala na zelo prikupen način in s tem Arthur izda eno od ključnih sestavin romantične komedije in jo prizna kot takšno),

- Pravzaprav ljubezen: mali Sam v nekem trenutku svojemu očetu razloži romanco na naslednji način: pravi, da je stvar pri romanci, da ljudje pridejo skupaj šele povsem na koncu (kjer prizna standardiziran potek romantične komedije, ki se vedno konča na isti način – romanca se zgodi na koncu filma).

Največje nazadovanje je po mnenju Tamarja Jeffers McDonalda neo-tradicionalna komedija naredila na področju spolnih odnosov, saj je zanikala ves napredek, ki ga je pred njo dosegla radikalna komedija. Vendar pa se zdi, da je to področje, na katerem se je moderna romantična komedija najbolj sprostila in si upala pokazati nekoliko več. Še vedno so seveda v vzorcu filmi, v katerih glavna junaka nimata spolnih odnosov, kot na primer Grev narazen (pri katerem sicer vemo, da sta lika že seksala), Hitch: Zdravilo za sodobnega moškega, Lovci na družice (čeprav drugi liki nimajo težav s tem), Zplešiva (kjer je prav tako jasno, da sta John in Beverly že seksala, saj imata dva otroka). V vseh ostalih filmih je vsaj nakazano, da bosta junaka imela spolni odnos in ju nato kamera zapusti, preden bi lahko pokazali kaj 'spornega'. Je pa tudi nekaj takšnih filmov, ki nimajo popolnoma nobenega problema pokazati vsega. Takšen je seveda film Seks v mestu, kar bi bilo morda razvidno že iz naslova, kjer pokažejo spolni odnos, penis, prsi in še kaj, izstopa pa tudi film Napumpana, kjer pokažejo seks med nosečnostjo in nožnico med rojevanjem. Nedaleč od zgornjih dveh filmov je na primer tudi 40-letni devičnik z masturbiranjem dekleta v banji. Zlasti pa je pomembno, da se marsikateri od zbranih filmov ne sramuje pokazati, da tudi seks ni venomer popoln, kar je prav tako vrlina radikalne komedije. Pri 40-letnem devičniku opazimo, da ima Andy na tem področju precej težav; zjutraj se zbudi z erekcijo in z nobenim dekletom mu ne uspe imeti spolnega odnosa, Reuben v filmu In prišla je Polly ima med seksom problem s prezgodnjim izlivom, v filmu Napumpana junakoma ne uspe dokončati spolnega odnosa, ker je njega strah, da bosta s tem poškodovala otroka v maternici, v Seksu v mestu Miranda med seksom Steva poziva, naj že vendarle zakluči, kar Steva popolnoma odvrne. Skoraj vsi filmi pa sproščeno govorijo o spolnosti, kar je velik napredek.

Ko govorimo o 'realističnemu' prikazovanju spolnih odnosov, s čimer imam v mislih predvsem, da ta ni vedno popoln, se moram za konec obregniti še ob realističnost zbranih filmov na splošno. Še vedno se med njimi najde popolna pravljica s popolnimi

liki in popolnim življenjem, kot je na primer 50 prvih poljubov, Hitch: Zdravilo za sodobnega moškega in Počitnice, večina pa si želi vsaj na neki način zgodbo približati normalnim posameznikom. 40-letni devičnik prikazuje realizem življenja, nepopolna stanovanja in vse prej kot popolne ljudi in se ne poslužuje lepih prizorov mesta, Bridget Jones je vse prej kot popolno dekle; je malce okrogla, štorasta in predvsem realna, Greva narazen ima realistično zgodbo v smislu, da pokaže nepopolno ljubezensko razmerje, ki se konča, kot se to pogosto zgodi v resničnem življenju, Ljubezen je luštna stvar se končno loti ljubezni starejših ljudi in težav, ki jih lahko imajo predvsem pri seksu, Napumpana ne vsebuje lepih mestnih utrinkov, loti se realne zgodbe, ko otrok nastane zunaj zveze in se starša na vso moč trudita biti skupaj, ne glede na ljubezen (prav tako so realistična stanovanja in oblačila), Pravzaprav ljubezen pokaže, da ljubezen pride v različnih oblikah in pogosto ni popolna; to naredi z varanjem in zaljubljenostjo v nedosegljivo dekle, Seks v mestu pa pove predvsem, da se je treba o spolnosti veliko pogovarjati in to, da lahko tudi poroka vse uniči in da se je potrebno za srečni konec še presneto potruditi. Seks torej ni prepovedana tema (kot tudi ni prepovedana tema v tem diplomskem delu) in filmi vendarle odražajo zmenkarske navade modernega časa.

V žanru romantične komedije je torej prišlo do sprememb, obdržale pa so se nekatere lastnosti, za katere se zdi, da filme naredijo na neki način prikupne. S tem imam v mislih nanašanje na popularno kulturo, omenjanje svojih predhodnic in nanašanje same nase. Romantična komedija se s tem zaveda, da je umetni produkt, za razliko od drugih žanrov, in ni je sram reciklirati elementov iz filmske zgodovine za večji užitek gledalcev. Spremembe so se pojavile na mestih, kjer so bile neo-tradicionalne romantične komedije problematične in to je v odkritem pogovarjanju o spolnosti, prikazovanju seksa oziroma vsaj do te mere, da je vsaj nakazano, da bosta junaka sedaj seksala in se kamera potem umakne. Zgodnejši filmi so se namreč na vso moč trudili opravičiti izostanek spolnega odnosa med junakoma. Zadnje področje, kjer je viden napredek, je večja realističnost v smislu postavitev, kostumov in samih likov, kot je na primer nepopolna, a prikupna Bridget Jones.

6 ZAKLJUČEK

Žanri se skozi čas spreminjajo, saj odražajo prepričanja, vrednote in dogajanje v družbi. Zato je pričujoče diplomsko delo pod drobnogled vzelo priljubljeni, a morda nekoliko zapostavljeni, filmski žanr romantične komedije, da bi odkrilo, kako se je skozi čas spreminjal oziroma natančneje, orisalo spremembe v žanru v zadnjih nekaj letih.

Žanr romantične komedije je obstajal, še preden je svet spoznal film. In še potem se je moral zgoditi napredek iz nemih v zvočne filme, da je romantična komedija zaživela v svojem polnem sijaju. V tridesetih in štiridesetih letih je s screwball komedijami doživela prvi vrhunec. Te so s svojimi nepredvidljivimi liki, rivalstvom med spoloma in glamuroznimi postavitvami očarale Američane v času velike depresije.

Petdeseta in šestdeseta leta so pripadala tako imenovani 'spolni' komediji, ki je bitko med spoloma privedla še dlje. Moški in ženske naj bi bili po naravi popolnoma drugačni, a oboji si želijo seksa. Razlika je le v tem, da si ga ženske želijo po poroki in moški pred ali celo brez poroke. Da pa se je o seksu sploh lahko govorilo, se mora romantična komedija zahvaliti Kinseyju in njegovi raziskavi o ženskem seksualnem življenju in navsezadnje tudi reviji Playboy, ki je leta 1953 izdala svojo prvo številko.

Po nekaj letih pomanjkanja romantičnih komedij se v sedemdesetih pojavi radikalna romantična komedija, ki šokira svoje gledalce. Podžanr, za katerega bi lahko rekli, da ga zaobjema film Annie Hall režiserja Woodyja Allena, ruši norme svojih predhodnikov. Življenje junakov se dobesedno obrne na glavo, temelji na samorefleksiji o romantičnih razmerjih in pokaže, da je seks pomemben za oba spola. Romanco postavi v urbano okolje in v žanr uvede realizem.

Do zanimivega obrata pride konec osemdesetih let, ko se romantična komedija odloči, da bo zanikala napredek, za katerega se je borila v preteklosti. To je čas neo-tradicionalne romantične komedije, ki prinese »vrnitev staromodnih vrednot tradicionalne heteroseksualne romance« (Krutnik v Deleyto 1997, 91). Od radikalne romantične komedije posvoji mestno lokacijo in romantično glasbo ter odstrani

kakršen koli poudarek na spolnosti. Vendar, ali je žanr po skoraj dvajsetih letih res ostal popolnoma enak ali se je kakor koli spremenil?

In točno to je tisto, kar želi diplomsko delo ugotoviti. Zato je analiziranih petnajst sodobnih romantičnih komedij. Vendar uvrščanje filmov v žanr ni bila preprosta naloga. Če želimo namreč neki žanr analizirati, rabimo najprej izolirati skupino filmov, ki sodijo v ta žanr. To pa lahko storimo le na podlagi njihovih značilnosti, katere lahko določimo šele, ko imamo pred seboj filme, ki sodijo v ta žanr. Kot rešitev te empirične dileme mi je služila lestvica najbolj gledanih romantičnih komedij pri nas, ki sem jo opremila s podatki o svetovnih zasluških v kinematografih. Petnajst najbolj gledanih (dva sta bila sicer nadomeščena zaradi neskladnosti z definicijami žanra) filmov iz obdobja od 2003 do 2008 (40-letni devičnik, 50 prvih poljubov, Bridget Jones: Na robu pameti, Dokler naju jackpot ne loči, Greva narazen, Hitch: Zdravilo za sodobnega moškega, In prišla je Polly, Ljubezen je luštna stvar, Lovci na družice, Napumpana, Počitnice, Pravzaprav ljubezen, Seks v mestu, Vedno priča, nikoli nevesta in Zaplešiva) je analiziranih z iskanjem lastnosti; ki jih Tamar Jeffers McDonald označi za glavne lastnosti neo-tradicionalne romantične komedije, v zbranih filmih.

Raziskava je pokazala, da je žanr obdržal naslednje lastnosti: nanašanje filmov na popularno kulturo, na svoje predhodnice in na samega sebe. Vendar menim, da so to lastnosti, ki naredijo romantično komedijo bolj zabavno in prikupno ter ne škodijo napredku, ki ga je dosegla radikalna romantična komedija. Romantična komedija odkrito prizna, da je umetni produkt, kar jo po eni strani naredi kvečjemu bolj realno. Spremembe so se pojavile na mestih, kjer je bilo to nujno potrebno, saj je bila neo-tradicionalna romantična komedija v resnih težavah, ker ni sledila modernim družbenim trendom. Večina filmov v vzorcu nima težav z odkritim pogovarjanjem likov o seksu, kot tudi ne s tem, da imata glavna junaka spolni odnos znotraj prikazane zgodbe. Največkrat gledalcu niso pokazani detajli spolnega odnosa, saj se kamera prej umakne, so pa tudi izjeme, kjer film z gledalci deli skoraj vse: nožnico med porodom, penis, prsi, masturbiranje ... V filmih je veliko preklinjanja in tudi postavitve ter liki so ponekod postali bolj realistični v svoji nepopolnosti.

Romantična komedija torej ni v zatonu, niti ni obtičala na enem mestu. In če je za zgodnje neo-tradicionalne romantične komedije veljalo, da niso odražale sodobnih zmenkarskih navad, potem to vsekakor ne drži za romantične komedije iz preteklih nekaj let. Kljub nekaterim filmom, ki še vedno vztrajajo pri staromodni zgodbi brez seksa, nam žarek upanja lahko vlivajo filmi, kot je Seks v mestu, Napumpana in 40-letni devičnik, ki si upajo prestopiti mejo in so resnične naslednice radikalnih romantičnih komedij. Ampak pomislimo rajši takole: obstaja povpraševanje in ponudba in očitno gledalci povprašujemo po obeh tipih romantičnih komedij, saj oboji filmi polnijo kino dvorane. Napredek je morda počasen, a menim, da ni dvoma, da bo žanr romantične komedije sledil modernim trendom v družbi, ki se ves čas spreminjajo in gledalcu ponudil tisto, kar išče.

7 LITERATURA

1. Abrams, Nathan, Ian Bell in Jan Udris. 2001. *Studying Film*. New York: Oxford University Press Inc.
2. *All-Time Box Office: World-wide*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/boxoffice/alltimegross?region=world-wide> (17. junij 2010).
3. Altman, Rick. 1984. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal* 23 (3). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1225093> (26. julij 2009).
4. *Box Office Mojo*. Dostopno prek: <http://boxofficemojo.com/movies/?id=50firstdates.htm> (18. junij 2010).
5. Buscombe, Edward. 2003. The Idea of Genre in the American Cinema. V *Film Genre Reader III*, ur. Barry Keith Grant, 12-25. Austin, Texas: University of Texas Press.
6. Chopra-Gant, Mike. 2006. 'So What Kind of Film is it?': Genre, Publicity and Critical Practice. V *Genre Matters: Essays in Theory and Criticism*, ur. Dowd Garin, Lesley Stevenson in Jeremy Strong, 123-133. Bristol, UK, Portland, OR: Intellect.
7. Cook, Pam. 2007. *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
8. Corrigan, Timothy. 1998. *A Short Guide to Writing about Film*. New York: Longman.
9. Deleyto, Celestino. 1997. Men in Leather: Kenneth Branagh's "Much Ado about Nothing" and Romantic Comedy. *Cinema Journal* 36 (3). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1225677> (24. julij 2009).
10. --- 1998. Love and Other Triangles: Alice and the Conventions of Romantic Comedy. V *Terms of endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*, ur. Peter William Evans in Celestino Deleyto, 129-147. Edinburgh: Edinburgh University Press.
11. Dowd, Garin, Lesley Stevenson in Jeremy Strong, ur. 2006. *Genre Matters: Essays in Theory and Criticism*. Bristol, UK, Portland, OR: Intellect.
12. Evans, Peter William. 1998. Meg Ryan, Megastar. V *Terms of endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*, ur. Peter William Evans in Celestino Deleyto, 188-208. Edinburgh: Edinburgh University Press.

13. Gledhill, Christine. 2007. Uvod. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 253-259. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
14. Henderson, Brian. 1978. Romantic comedy Today: Semi-Tough or Impossible. *Film Quarterly* 31 (4). Dostopno prek: <http://www.jstor.org/stable/1211803> (24. julij 2009).
15. Jeffers McDonald, Tamar. 2007. *Romantic comedy: Boy meets girl meets genre*. London, New York: Wallflower.
16. Kolosej. 2010. *Kolosejeva lestvica 30 najbolj obiskanih romantičnih komedij*.
17. Musek, Vitko. 1960. *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Prešernova družba.
18. Neale, Steve in Frank Krutnik. 1990. *Popular Film and Television Comedy*. London, New York: Routledge.
19. Neale, Steve. 2007a. Komedija. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 270-276. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
20. --- 2007b. Žanrska teorija od 80. let do danes. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 260-264. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
21. Rowe Karlyn, Kathleen. 1998. Allison Anders's Gas Food Lodging: Independent Cinema and the New Romance. V *Terms of endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*, ur. Peter William Evans in Celestino Deleyto, 168-187. Edinburgh: Edinburgh University Press.
22. Sobchack, Thomas. 2003. Genre Film: A Classical Experience. V *Film Genre Reader III*, ur. Barry Keith Grant, 103-114. Austin, Texas: University of Texas Press.
23. Thomas, Deborah. 1998. Murphy's Romance: Romantic Love and the Everyday. V *Terms of endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*, ur. Peter William Evans in Celestino Deleyto, 57-74. Edinburgh: Edinburgh University Press.
24. Tudor, Andrew. 2003. Genre. V *Film Genre Reader III*, ur. Barry Keith Grant, 3-11. Austin, Texas: University of Texas Press.

8 PRILOGE

Priloga A: KOLOSEJEVA LESTVICA 30 NAJBOLJ OBISKANIH ROMANTIČNIH KOMEDIJ

Št.	Slovenski naslov filma	Angleški naslov filma	Datum izida	Število obiskovalcev
1	Mamma Mia	Mamma Mia!	4.9.2008	77912
2	Seks v mestu	Sex and the City: The Movie	5.6.2008	45981
3	Njegovi tastari	Meet the Fockers	10.2.2005	45215
4	Bridget Jones: Na robu pameti	Bridget Jones: The Edge of Reason / Bridget Jones's Diary 2	25.11.2004	44335
5	Hitch: Zdravilo za sodobnega moškega	Hitch	3.3.2005	38501
6	Ljubezen je luštna stvar	Something's Gotta Give	11.3.2004	33944
7	Tašča, da te kap	Monster in Law	28.7.2005	33090
8	Pravzaprav ljubezen	Love Actually	19.2.2004	30637
9	Sedem dni skomin	Heartbreak Kid, The	25.10.2007	25278
10	Dokler naju jackpot ne loči	What Happens in Vegas...	8.5.2008	23264
11	Počitnice	The Holiday	14.12.2006	23237
12	In prišla je Polly	Along Came Polly	6.5.2004	22666
13	Čez 30 in še pri tastarih	Failure to Launch	20.4.2006	22662
14	Ugani, kdo pride na večerjo	Guess Who?	2.6.2005	22378
15	Greva narazen	The Break-Up	17.8.2006	21187
16	Zaplešiva	Shall We Dance	6.1.2005	19835
17	40-letni devičnik	40 Years Old Virgin, The	20.10.2005	19352
18	Lovci na družice	Wedding Crashers	22.9.2005	18652
19	Predzakonske zdrahe	Good Luck Chuck	6.12.2007	16829
20	Kako ugrabiti nevesto	Made of Honor	21.8.2008	16140
21	Ljubezen v Barceloni	Vicky Cristina Barcelona	27.11.2008	16092
22	Pozabi Saro	Forgetting Sarah Marshall	24.4.2008	15720
23	Napumpana	Knocked Up	2.8.2007	15460
24	Vedno priča, nikoli nevesta	27 Dresses	14.2.2008	15440
25	Norbit	Norbit	15.3.2007	14134
26	Nova v družini	Family Stone, The	14.12.2005	13502
27	Šušlja se...	Rumor Has It...	9.2.2006	13260
28	Privlačna soseda	Girl Next Door, The	12.8.2004	13192
29	50 prvih poljubov	50 First Dates	3.6.2004	11266
30	Ljubezenski recept	No Reservations	6.9.2007	10952

Vir: Kolosej 2010.

Priloga B: KOLOSEJEVA LESTVICA 30 NAJBOLJ OBISKANIH ROMANTIČNIH KOMEDIJ RAZVRŠČENA PO SVETOVNIH ZASLUŽKIH

Št.	Slovenski naslov filma	Angleški naslov filma	Datum izida	Svetovni zaslužek*
1	Mamma Mia	Mamma Mia!	4.9.2008	\$601,204,210
2	Njegovi tastari	Meet the Fockers	10.2.2005	\$432,667,575
3	Seks v mestu	Sex and the City: The Movie	5.6.2008	\$400,637,269
4	Hitch: Zdravilo za sodobnega moškega	Hitch	3.3.2005	\$367,600,000
5	Lovci na družice	Wedding Crashers	22.9.2005	\$282,718,368
6	Pravzaprav ljubezen	Love Actually	19.2.2004	\$239,200,000
7	Bridget Jones: Na robu pameti	Bridget Jones: The Edge of Reason / Bridget Jones's Diary 2	25.11.2004	\$228,203,020
8	Ljubezen je luštna stvar	Something's Gotta Give	11.3.2004	\$227,500,000
9	Dokler naju jackpot ne loči	What Happens in Vegas...	8.5.2008	\$218,276,912
10	Napumpana	Knocked Up	2.8.2007	\$218,734,225
11	Počitnice	The Holiday	14.12.2006	\$205,135,324
12	Greva narazen	The Break-Up	17.8.2006	\$202,483,135
13	50 prvih poljubov	50 First Dates	3.6.2004	\$196,482,882
14	40-letni devičnik	40 Years Old Virgin, The	20.10.2005	\$177,378,645
15	In prišla je Polly	Along Came Polly	6.5.2004	\$171,963,386
16	Zaplešiva	Shall We Dance	6.1.2005	\$170,128,460
17	Vedno priča, nikoli nevesta	27 Dresses	14.2.2008	\$160,259,319
18	Norbit	Norbit	15.3.2007	\$159,313,561
19	Tašča, da te kap	Monster in Law	28.7.2005	\$154,749,918
20	Čez 30 in še pri tastarih	Failure to Launch	20.4.2006	\$128,406,887
21	Sedem dni skomin	Heartbreak Kid, The	25.10.2007	\$127,766,650
22	Kako ugrabiti nevesto	Made of Honor	21.8.2008	\$105,962,760
23	Pozabi Saro	Forgetting Sarah Marshall	24.4.2008	\$105,173,115
24	Ugani, kdo pride na večerjo	Guess Who?	2.6.2005	\$101,866,030
25	Ljubezen v Barceloni	Vicky Cristina Barcelona	27.11.2008	\$93,087,565
26	Nova v družini	Family Stone, The	14.12.2005	\$92,283,851
27	Ljubezenski recept	No Reservations	6.9.2007	\$92,601,050
28	Šušlja se...	Rumor Has It...	9.2.2006	\$88,933,562
29	Predzakonske zdrahe	Good Luck Chuck	6.12.2007	\$59,192,128
30	Privlačna soseda	Girl Next Door, The	12.8.2004	\$30,411,183

Vir: Kolosej 2010.

* Vir za podatke o zasluških filmov v kinematografih na svetovni ravni sta lestvica 'All-Time Box Office: World-wide', ki se nahaja na internetni strani <http://www.imdb.com> in podatki iz internetne strani Box Office Mojo <http://boxofficemojo.com>.