

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nadja Čakić

Reprezentacija modelov ljubezni v romantičnih komedijah

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nadja Čakić

Mentorica: red. prof. dr. Breda Luthar

Somentorica: izr. prof. dr. Zdenka Šadl

Reprezentacija modelov ljubezni v romantičnih komedijah

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

ZAHVALA

Za moja starša, ki mi v življenju predstavljata neizčrpen vir ljubezni in podpore.

Reprezentacija modelov ljubezni v romantičnih komedijah

Širše družbene spremembe, ki smo jim danes priča, puščajo posledice tudi v naših zasebnih, intimnih partnerskih odnosih. Tradicionalni vzorci obnašanja tonejo v pozabo, vzpostavljajo pa se novi modeli intimnosti, ki vse bolj temeljijo na sotočnem modelu ljubezni. Raziskovalno vprašanje moje diplomske naloge je, kateri model ljubezni – romantični ali sotočni – je v izbranih romantičnih komedijah reprezentiran. Ukvarjala se bom torej s prisotnostjo elementov romantičnega in sotočnega modela ljubezni. Cilj diplomske naloge je ugotoviti, ali v tako stereotipnem filmskem žanru, kot je romantična komedija, kljub vsem družbenim spremembam, ki vplivajo na naš življenjski slog, romantični model ljubezni še vseeno prevladuje ali pa na svoji moči pridobiva sotočni model. Na področju spolnosti bom raziskovala prisotnost plastične in epizodične seksualnosti. V analizo sem vključila tri sodobne romantične komedije, in sicer filme *Prijatelja samo za seks* (2011), *Razuzdanka* (2015) in *Razgibano življenje samskih* (2016). Rezultati raziskave so pokazali, da v filmu *Prijatelja samo za seks* prevladuje reprezentacija romantičnega modela ljubezni, v filmu *Razuzdanka* sta oba modela ljubezni približno enakovredno reprezentirana, film *Razgibano življenje samskih* pa se konča s popolno odsotnostjo obeh modelov, kajti glavna junakinja se odloči za samsko življenje.

Ključne besede: individualizacija, sotočna ljubezen, romantična ljubezen, spolnost, romantična komedija

The representation of love models in romantic comedies

Broad social changes, which we are confronted with today, are leaving consequences also in our private, intimate relationships. Traditional patterns of behaviour are slowly disappearing and people today are re-establishing new models of intimacy that are not based on romantic love anymore, but more on confluent love. The main research question of my diploma is: which model of love – romantic or confluent - is represented in selected contemporary romantic comedies. To be more precise, the focus of my study was on the presence of the elements of romantic and confluent models of love. The main objective of the diploma thesis was to find out whether in such a stereotypical film genre as a romantic comedy, romantic love still dominates despite all the broad social changes that are affecting our way of living, or is confluent love gaining on its power. In my analysis three romantic comedies were included: *Friends with benefits* (2011), *Trainwreck* (2015) and *How to be single* (2016). The results showed that in *Friends with benefits* the representation of romantic love dominates, in *Trainwreck* both models of love are almost equally represented, the film *How to be single*, however, ends with the absence of both models, because the main character decides to stay single.

Key words: individualisation, confluent love, romantic love, sexuality, romantic comedy

KAZALO

1 UVOD	6
2 ŠIRŠE DRUŽBENE SPREMEMBE IN NJIHOV VPLIV NA PREOBRAZBO INTIMNOSTI	8
2.1 NOV MODEL INTIMNOSTI	11
3 STRASTNA LJUBEZEN, ROMANTIČNA LJUBEZEN, SOTOČNA LJUBEZEN	13
3.1 PRIMERJAVA ZNAČILNOSTI ROMANTIČNE LJUBEZNI IN ZNAČILNOSTI SOTOČNE LJUBEZNI	15
3.2 SPOLNOST: PLASTIČNA SEKSUALNOST IN EPIZODIČNA SEKSUALNOST	16
4 ČUSTVENI KAPITALIZEM.....	20
5 ROMANTIČNA KOMEDIJA, ŽANRSKE ZNAČILNOSTI	22
6 ANALIZA.....	26
6.1 ENAKOVREDNA REPREZENTACIJA SOTOČNEGA IN ROMANTIČNEGA MODELA LJUBEZNI (ROMANTIČNA KOMEDIJA <i>RAZUZDANKA</i>)	26
6.1.1 Prva polovica filma: sotočni model ljubezni, ideal	27
6.1.2 Glavna junaka: pripadnika dveh različnih družbenih razredov	29
6.1.3 Druga polovica filma: prehod k romantični ljubezni, razkritje razrednih in kulturnih distinkcij med partnerjema	31
6.2 DOMINANTNOST REPREZENTACIJE ROMANTIČNEGA MODELA LJUBEZNI (ANALIZA FILMA <i>PRIJATELJA SAMO ZA SEKS</i>)	34
6.2.1 Nove oblike kulturnega kapitala in družbeni razred	36
6.2.2 Moško telo kot predmet spolnega poželenja	37
6.2.3 Določitev pogojev intimnega razmerja	38
6.2.4 Romantični model ljubezni, ideal.....	40
6.3 DOMINANTNOST REPREZENTACIJE SOTOČNEGA MODELA LJUBEZNI (ANALIZA FILMA <i>RAZGIBANO ŽIVLJENJE SAMSKIH</i>)	42
6.3.1 Komedijski priročnik o tem, kako biti samski	42
6.3.2 Zmenkarije na spletu, višja pričakovanja žensk.....	45
6.3.3 Višji družbeni razred, umetna oploditev in netradicionalen partnerski odnos	46
6.3.4 Drzen zaključek romantične komedije	48
7 SKLEP	50
8 LITERATURA	54

1 UVOD

Družbene spremembe, kot so individualizacija, detradicionalizacija, modernizacija, emancipacija in izobrazba žensk, spremembe življenjskega sloga in s tem povezana večja mobilnost, spremembe na trgu delovne sile, dvig življenjskega standarda, hiter tehnološki razvoj ... so povzročile, da se biografije ljudi izločijo iz tradicionalnih predpostavk in varnosti, iz mehanizmov zunanjega nadzora in nadregionalnih etičnih norm ter postanejo odprti in neodvisni dejavniki v rokah posameznikov. Danes ljudje vse manj podrejajo svoje življenjske projekte in poteke, svoje intimne partnerske odnose in spolnost vnaprej določenim vzorcem družbenega razreda, spolnih, družinskih ali poklicnih vlog. Prej jih podrejajo svojim osebnim biografijam, kariernim obetom, individualno kreiranim življenjskim stilom in svojemu videnju intimnih odnosov. Tako v družbi, kjer razpadajo tradicionalne družbene vezi, igrata ljubezen in spolnost vse večjo vlogo. Obsedenost z ljubeznijo po mnenju nekaterih družboslovcev predstavlja fundamentalizem obdobja moderne (Beck in Beck-Gernsheim 2006, 20). Posledično, zahodnega človeka danes, v popularni kulturi, nenehno obkrožajo številne reprezentacije ljubezni, intimnih partnerskih odnosov in spolnosti.

Diplomska naloga je sestavljena iz treh delov. Prvi del predstavlja teoretično ogrodje. V njem bom najprej opisala širše družbene spremembe in njihov vpliv na preobrazbo intimnosti. Eden ključnih procesov, ki povzroča spremembe v intimnih partnerskih odnosi je proces individualizacije, ki ga bom tudi podrobneje opredelila. Nato bom predstavila nov model intimnosti, ki se oblikuje v postmoderni družbi. Temu novemu modelu intimnosti bi lahko z drugo besedo rekli tudi »detradicionalizirana ljubezen.« Nadaljevala bom z Giddensom in njegovimi modeli ljubezni ter primerjala značilnosti le-teh. Model romantične ljubezni in sotočne ljubezni bi lahko poenostavljeno opisali kot dve plati istega kovanca. Ne moremo govoriti o spremembah na področju intimnih partnerskih odnosov, ne da bi v ta diskurz vključili področje spolnosti, kar predstavlja naslednje poglavje mojega teoretskega dela. Podrobneje bom opisala plastično seksualnost, epizodično seksualnost, in opredelila zakaj seks in ljubezen, danes nista več nujno izrečena v isti sapi.

Zadnji dve poglavji teoretičnega ogrodja pa sta poglavje o čustvenem kapitalizmu – številni avtorji potrjujejo kapitalistično delovanje tudi na področju intimnih partnerskih zvez – in poglavje, ki definira filmski žanr in romantično komedijo - filmi so sami po sebi vizija in reprezentacija sveta v katerem živimo.

Drugi del diplomske naloge predstavlja empirično analizo, natančneje analizo treh romantičnih komedij. Romantične komedije nosijo naslove *Razuzdanka*, *Prijatelja za seks* in *Razgibano življenje samskih*. Namerno sem poiskala komedije, ki predstavljajo različne »niše« ljubezenskih odnosov, da bi s tem zajela čim bolj širok spekter le-teh. Pri analizi se bom opirala na Giddensa, kajti menim, da sta njegova modela ljubezni relevantna in primerna za mojo analizo: romantični model ljubezni predstavlja tradicionalni vidik intimnih odnosov (ki v današnjem času izginja oziroma se redefinira), sotočni model ljubezni pa predstavlja sodoben vidik intimnih partnerskih odnosov (ki se v družbi vedno bolj razvija kot ideal). Tudi na področju spolnosti, se bom pri svoji analizi delno obrnila na Giddensa in njegova modela plastične in epizodične seksualnosti. Poleg modelov ljubezni in spolnosti pa bom svojo analizo prepletla še z drugimi področji, ki se mi zdijo pomembna z vidika analize, kot so družbeni razred, nove oblike kulturnega kapitala, moško telo kot predmet erotičnega poželenja... jo s tem obogatila ter presegla morebitno dvodimenzionalnost, ki bi jo analiza samo romantičnega in sotočnega modela ljubezni in plastične/epizodične seksualnosti lahko prinesla.

Tretji del moje diplomske naloge je sklepni del, kjer bom podala sklepe svoje analize.

2 ŠIRŠE DRUŽBENE SPREMEMBE IN NJIHOV VPLIV NA PREOBRAZBO INTIMNOSTI

Družbene spremembe v pozni modernosti so pomembno posegle tudi v zasebno življenje družin in intimnih odnosov. Spremembe, do katerih je privedel proces detradicionalizacije družbe, so obširne, odvijajo se v hitrem tempu, zato ni presenetljivo, da prihaja do številnih napetosti, nedoločenosti in negotovosti. Tako moški kot tudi ženske smo ujeti v primež med idealnimi podobami preteklosti in novimi oblikami življenja v družbeni sedanjosti. Soočeni smo z naraščajočimi in nenehno spreminjajočimi se zahtevami, ki se kot rdeča nit vlečejo skozi vse družbene skupine in vsa področja življenja, faza, v kateri staro ne velja več, novo pa še ni izoblikovano, pa je zelo težavna in polna protislovij (Beck in Beck-Gernsheim 2006, 74). To, kar trenutno doživljamo, je nekaj znanega in obenem neznanega. Poznamo kmečke upore in upore meščanstva proti omejitvam fevdalnega plemstva, vendar mnogo ljudi ne prepozna, da se v sodobnih konfliktih med moškimi in ženskami ponovno ponavlja starodavni zakon osvobajanja, četudi na nov način in z drugačnimi posledicami (Beck in Beck-Gernsheim 2006, 9). Tako, kot so se kmetje osvobodili jarma fevdalne odvisnosti, in tako, kot so bili plemstvu odvzeti prirojeni privilegiji, so se v teku 20. stoletja v imenu svobode in enakosti priča razpadu patriarhalnega ogrodja spremenili tudi tradicionalni modeli družine in partnerskih intimnih odnosov. Ideala svobode in enakosti sta se torej pričela udejanjati tudi znotraj poprej svetega območja zasebnosti, ki so ga tradicionalno določali religijski, ekonomski in družbeni diktati. Vendar potekata procesa detradicionalizacije in rekonstrukcije oziroma ohranitve tradicij vzporedno. Uletova poudarja, da ne gre za to, da tradicije izginjajo, pač pa da ljudje rekombinirajo posamezne sestavine tradicionalnih ureditev v svoj življenjski stil (Ule v Beck in Beck-Gernsheim 2006, 229). To prispeva k vidnim spremembam v načinih življenja in mišljenja, v identitetnih strukturah posameznikov ter v njihovih odnosih in družbenih razmerjih. Proces, ki opisuje te spremembe življenjskih potekov v pozni moderni in močno zaznamuje tudi partnerske odnose, je proces individualizacije. Beck in Giddens ga opredelita v treh dimenzijah:

1. dimenzija osvobajanja: osvobajanje posameznikov/ic od zgodovinsko vnaprej določenih družbenih oblik, iz tradicionalnih odnosov gospodovanja in oskrbovanja v individualno vodeni življenjski projekt,

2. dimenzija odčaranja: izguba tradicionalnih gotovosti in transparentnosti, kako kaj storiti, izguba zaupanja v vodilne družbene norme in strukture, izguba ontološke varnosti subjekta,

3. dimenzija reintegracije: pojav nove vrste družbenih povezav in odnosov med ljudmi, ki jih ti oblikujejo v skladu s svojimi osebnimi interesi, hotenji in predvsem življenjskimi stili, pojav povezanih življenj (Ule in Kuhar 2003, 22).

Individualizacija torej po eni strani osvobaja posameznika od nekaterih zgodovinsko podedovanih tradicij, a po drugi uvaja nove, fleksibilne in – naj zveni še tako paradoksalno – nenehno spreminjajoče se, celo inovativne tradicije (Beck in Beck-Gernsheim 2006, 230). Beck še poudarja, da proces individualizacije odvzame razrednim distinkcijam njihovo družbeno identiteto. Družbene skupine izgubljajo svoje specifične značilnosti, tako v smislu samorazumevanja kot v odnosu do drugih skupin (Beck 2009, 100). Danes smo tako soočeni z različnimi družinskimi in poklicnimi možnostmi, ki so po eni strani svobodnejše in potencialno obetavnejše kot kadarkoli prej, po drugi strani pa tudi bolj negotove in tvegane, saj ljudje nimajo na voljo tradicionalnih vzorov, kot so jih imeli v preteklosti. V tradicionalnih družbah je bila pot posameznikov/ic (v okviru določenega družbenega razreda) bolj ali manj načrtovana, danes pa je oblikovanje življenjskega poteka bolj avtonomno, življenjske odločitve so svobodnejše, vendar pa tudi bolj odgovorne, nepredvidljive in nezanesljive (Musek 1995, 19). Uletova še dodaja, da ta preobrat od dominacije vnaprej določenih spolnih, razrednih in slojnih identitet k bolj pluralnim, začasnim in relacijsko usmerjenim življenjskim stilom terja vsakodnevni trud in dokazovanje (Ule 2000, 50). Intimna razmerja in sfera zasebnosti dobita v opisanih družbenih razmerah izjemno pomembni vlogi generatorjev individualizacije življenja. So namreč edina, ki lahko postanejo samosmoter, kjer se udeleženci hkrati z razmerjem nanašajo tudi na to razmerje samo in to v tolikšni meri, kolikor so pripravljeni reflektirati sami sebe in svoj položaj v razmerju (Beck in Beck-Gernsheim 2006, 234). Osebna svoboda pri načrtovanju in oblikovanju zasebnega življenja od posameznikov zahteva, da v vsakokratnem razmerju sil in sosledju obdobj oblikuje svoj način življenja v skladu s svojimi lastnimi predstavami, interpretacijami in izkustvi ter v dogovoru s partnerjem (Sieder 1998, 266). Ni se torej čuditi, da se moderna individualizacija potrjuje in lomi prav v in na intimnih razmerjih, v prvi vrsti v partnerskih odnosih v sferi intimnosti in družine.

Tu se kažeta predvsem dve novi težnji: tendenčno rahljanje spolnih identitet ter vedno izrazitejša težnja k netradicionalnim oblikam partnerskih zveze, spolnosti, oblik zakona in družine (Beck in Beck-Gernsheim 2006, 235). Z drugimi besedami, to, kar je ali bi lahko bilo družina, zakonska zveza, starševstvo, erotika ali ljubezen, ni več predpostavljeno, očitno ali splošno veljavno, temveč predstavlja nekaj, kar se od posameznika do posameznika ter od ene zveze do druge razlikuje in spreminja glede na posamične vsebine, omejitve, izključevanja, norme, morale in možnosti. To, kar se je v preteklih družbenih oblikah življenja znotraj zasebnega življenja molče izvajalo, je v refleksivni moderni predmet razmišljanja, pogovora in pogajanj. Giddens (2000, 185) ugotavlja, da potekajoče spremembe v zasebnosti vključujejo ne le preobrazbo intimnosti, ampak tudi nov način ustvarjanja intimnosti. Avtor vpelje koncept refleksivnega projekta jaza, in sicer s tezo, da so spremembe v intimnih vidikih življenja neposredno povezane s širšimi družbenimi razmerami oziroma da se refleksivnost modernosti razširja tudi na bistvo jaza. Refleksivni projekt jaza, ki ga sestavljajo koherentne, a venomer revidirane biografske zgodbe, se dogaja v kontekstu mnogovrstnih izbir, ki se filtrirajo skozi abstraktne sisteme (Giddens 2000, 209). Tu igrajo pomembno vlogo življenjski stili; bolj ko tradicija izgublja pomen in bolj ko se vsakdanje življenje rekonstruira v dialektičnih medsebojnih vplivih lokalnega in globalnega, bolj so posamezniki prisiljeni, da se v raznoličnosti opcij pogajajo glede izbire življenjskih stilov (Giddens 2000, 209). Ali kot pravi Foucault: »ideja morale kot poslušnosti napram kodeksu predpisov dandanes izginja in je že v veliki meri izginila; praznino, ki je s tem nastala moramo zapolniti z estetiko eksistence« (Foucault v Beck in Beck-Gernsheim 2006, 206). Elias pravi, da družba oblikuje individualnost svojih članov in posamezniki tvorijo družbo s svojimi družbenimi delovanji, pri katerih se ravna po verjetnih in uresničljivih strategijah v družbeno stekani mreži vzajemnih odvisnosti (Elias v Bauman 2002, 41).

2.1 NOV MODEL INTIMNOSTI

Če je romantična intimnost tradicionalne zveze temeljila na obljubi sreče v ljubezni (konstituirani skozi hegemonski moralni diskurz o krepostih in skozi jezik dolžnosti), ki ni potrebovala »notranjega raziskovanja« in »besednih izmenjav« (samoraziskovanja, refleksije, naracij, pogajanj v Giddensovem jeziku), potrebuje nov model intimnosti (konstituiran skozi terapevtski in feministični diskurz ter jezik pravic) prav to – samoraziskovanje in verbalno komuniciranje (Šadl 2014, 224).

Predvsem zato, da bi v času deinstitutionalizirane, enakopravne ljubezni dveh individualiziranih biografij pokazal na dvoje. Prvič, na posameznikovo potrebo po odkrivanju tega, kdo želi biti/postati in kakšne odnose želi imeti (imperativ samoustvarjanja – ang. selfmaking), in drugič, na partnerstvo kot inherentno kompleksno, zapleteno in negotovo »skupno podjetje, v katerem so želje, interesi ljubimcev neizbežno konfliktni (Šadl 2014, 225). Deinstitutionalizacija zakonske zveze in družine je vidna v tem, da konteksti pomenov in napotkov nimajo več obvezujočega značaja. Ljubezen dandanes ne vodi več »naravno« in obvezujoče v poroko in zakonsko zvezo; iz dejstva, da sta dva človeka poročena, ne sledi več samoumevno, da bosta tudi skupaj živela. Prav tako nikakor ni več samoumevno, da nudi sklenitev zakonske zveze zakoncema kakršne koli privilegije na področju spolnosti, in tudi želja po otroku ni več nekaj, do česar bi nujno privedla vsaka zakonska zveza. Ljubezen (kot čustvo in odnos) je mogoča tudi brez sklenitve zakonske zveze in zakon (partnerska zveza) je danes zamisljiva in sprejemljiva tudi brez otrok. Nasploh velja, da je prišlo do jasnejše ločitve zakona in starševstva. »Čist« zakon brez otrok postaja prav tako samoumeven kot »čisto« materinstvo brez moža (Beck in Beck-Gernsheim 2006, 103). Pri partnerjih, ki živijo skupaj brez da bi bili poročeni, gre (večinoma) za pare brez otrok, vendar je med njimi tudi vse več takšnih, ki otroke imajo. In dejstvo, da imata dva človeka spolne odnose, toliko bolj ne pomeni, da bi se morala nujno poročiti. Stari paket zakona kot institucije se je razvezal, posamične elemente znotraj tega lahko obravnavamo ločeno in same zase ali pa v najrazličnejših kombinacijah z drugimi. Zanje se lahko odločamo tudi sukcesivno, torej najprej za enega, kasneje spet za drugega, kakor nam pač narekujejo življenjske situacije (Tyrell v Beck in Beck-Gernsheim 2006, 105). Pri tem tudi vrstni red, po katerem se bomo odločali za posamične elemente iz tega paketa, ni nujen ali naprej določen.

Detradicionalizirana ljubezen je torej radikalizirana samo-pristojnost, shema upanja in delovanja, v kateri so vse teme, pravice, prakse in vsi postopki v rokah ljudi, ki se ljubijo. Ljubezen je legitimizacija same sebe, ki se udejanja preko osvobojenih (tržnih) individuumov, kateri so prepuščeni svojim lastnim odločitvam in interesom (Beck in Beck-Gernsheim 2006, 219). Vse to prične dejansko učinkovati šele v primeru, da:

1. se uresniči materialna enakost žensk in moških (v poklicu, dohodku itd.), kajti v tem primeru so ekonomske prisile partnerstva odpravljene in ljubezen kot taka pridobi na teži kot cilj in osnova odnosa;
2. naraščajo razlike v izvornih miljejih obeh partnerjev, kajti na ta načina sta partnerja sama odgovorna za ustvarjanje in ohranjanje svojih skupnih interesov, ki jih morata braniti pred centrifugalnimi silami njunih posamičnih, ločenih biografij;
3. se država, pravo in cerkev umaknejo iz urejanja in nadzorovanja zakonske zveze, partnerstva in intimnosti (oziroma da se tam, kjer cerkve še naprej ohranjajo svoja moralna poslanstva, zaradi vse večje samostojnosti in samoodločbe njihov vpliv bistveno zmanjša), kajti na ta način nastane prostor svobode, v katerem lahko ljubezen kot radikalna oblika »samoupravljanje« intimnosti razvija svojo lastno logiko in svoje scenarije konfliktov;
4. se poveča individualizacija v smislu odvisnosti od izobrazbe, mobilnosti, povezanosti s trgom delovne sile in pravne opredeljenosti biografij, kajti na ta način lahko skupnost ljubezni izpolnjuje svoje obljube na čutno in osmišljeno življenje v dvoje (Beck in Beck-Gernsheim 2006, 220).

3 STRASTNA LJUBEZEN, ROMANTIČNA LJUBEZEN, SOTOČNA LJUBEZEN

Giddens ločuje med tremi oblikami ljubezni: strastno ljubeznijo, romantično ljubeznijo in sotočno ljubeznijo. Izraz strastna ljubezen, *amour passion*, uporablja za nekaj, kar izraža splošno povezanost med ljubeznijo in spolnostjo. Strastno ljubezen označuje nujna, ki jo ločuje od rutine vsakdanjega življenja, s katero prihaja v konflikt. Čustvena vpletenost z drugo osebo človeka vsega prevzame in je tako močna, da lahko (oba vpletena) posameznika prevzame v taki meri, da zanemarita vsakdanje dolžnosti. Lastnost strastne ljubezni je posebna začaranost in ni presenetljivo, da strastne ljubezni nikjer niso priznali ne kot nujen ali zadosten temelj za zakonsko zvezo, še več, v večini kultur so jo videli kot zakonolomsko. Strastna ljubezen je bolj ali manj obči pojav. Giddens pravi, da jo je potrebno ločevati od romantične ljubezni, ki je veliko bolj kulturno specifična (Giddens 2000, 44). V 17. stoletju so se v Evropi pojavili ljubezenski ideali, ki so bili tesno povezani z moralnimi vrednotami krščanstva (Giddens 2000, 48). Zahteva, da se mora človek posvetiti Bogu, če ga hoče spoznati, in da v tem procesu doseže samospoznanje, je postala del mistične povezanosti moškega in ženske (prav tam). Tu se je trajnejši vpletenosti ljubljenega objekta pridružila še začasna idealizacija drugega, ki je značilna za strastno ljubezen. Iz takih idealov je izhajala romantična ljubezen, ki je vključevala elemente *amour passion*, čeprav se je ločevala od obojega. Njen vpliv čutimo od poznega 18. stoletja naprej. V posameznikovo življenje je vpeljala predstavo o pripovedi, kar je bila formula, ki je zelo razširila refleksivnost vzvišene ljubezni (Giddens 2000, 49). Eden izmed pomenov glagola/izraza »*to romance*« je »pripovedovati zgodbo«, vendar je ta zgodba zdaj postala individualizirana in je umestila jaz in drugega v osebno pripoved, ki ni imela posebne zveze s širšimi družbenimi procesi (prav tam). Rojstvo romantične ljubezni se je bolj ali manj ujelo z nastankom romana. V 19. stoletju je zakonska zveza za večino skupin prebivalstva pridobila tudi druge temelje, ne le ekonomske. Pojem romantične ljubezni, ki je najprej zajel zlasti meščanske skupine, se je razširil na širše segmente družbe. Širjenje idealov romantične ljubezni je zakonsko zvezo osvobodilo širših sorodstvenih vezi in ji dalo poseben pomen. Ideali romantične ljubezni so dolgo vplivali bolj na želje žensk kot na moške, čeprav so seveda tudi moški čutili njihov vpliv.

Ta model ljubezni izhaja iz domneve, da lahko vzpostavimo trajno čustveno vez z drugim na temelju lastnosti, ki so značilne za to vez samo. V modelu romantične ljubezni element vzvišene ljubezni navadno prevlada nad spolnim poželenjem. To je pri tem modelu ključno. Takšna ljubezen hkrati sprejme spolnost in se prelomi z njo; »krepost« začne za oba spola dobivati nov pomen in ne pomeni več zgolj nedolžnosti, temveč značajsko lastnost, ki drugo osebo izbere kot »posebno« (Giddens 2000, 52). Zagotavlja dolgoročno življenjsko pot, usmerjeno v vnaprej pričakovano prihodnost, ki pa jo bosta partnerja lahko po svoje oblikovala, hkrati pa ustvarja »skupno zgodbo«, ki pomaga ločiti zakonsko razmerje od drugih vidikov organiziranosti družine in mu daje posebno prvenstvo. Romantična ljubezen se ne more »družiti« s poželenjem in posvetno seksualnostjo, in sicer ne toliko zato, ker idealizira ljubljeno osebo – čeprav tudi to sodi k zgodbi – temveč, ker predpostavlja psihično komunikacijo, srečanje duš, ki je reparativne narave (Giddens 2000, 53). Drugi ali druga s tem, kar je, odgovori na tisto, česar posameznik ali posameznica nimata, pa tega niti ne veda – dokler se ne začne ljubezensko razmerje. Ta manko pa ima neposredno opraviti z osebno identiteto, ker nepopolni posameznik z ljubezenskim razmerjem na nek način postane popoln. Taka ljubezen projicira v smislu, da se pripne na drugega (ljubimca/ko) in ga/jo idealizira, in tako, da projicira potek prihodnjega razvoja (Giddens 2000, 54). Pri tem modelu ljubezni je to, da nas drugi posrka, vključeno v značilno usmerjenost »iskanja«. To iskanje je odisejada, v kateri osebna identiteta čaka na to, da bo v drugem dobila potrditev. Iskanje je dejavno in v tem smislu se moderna romantična ljubezen ostro razlikuje od srednjeveških romantičnih povesti, v katerih je junakinja navadno razmeroma pasivna. Notranjo subverzivnost paradigme romantične ljubezni je dolgo držala v šahu podoba povezanosti ljubezni s poroko in materinstvom, hkrati pa predstava, da prava ljubezen, ko jo enkrat najdeš, drži za vselej (Giddens 2000, 55).

V časih, ko je za večino prebivalstva zakonska zveza res držala za vselej, je bila jasno vidna strukturna skladnost med romantično ljubeznijo in spolnim partnerstvom. V postmoderni dobi se obrazec spremeni. V današnji dobi se ideali romantične ljubezni pogosto lomijo pod pritiskom ženske spolne emancipacije in avtonomije (Giddens 2000, 66).

3.1 PRIMERJAVA ZNAČILNOSTI ROMANTIČNE LJUBEZNI IN ZNAČILNOSTI SOTOČNE LJUBEZNI

Sotočna ljubezen je dejavna ljubezen, zaradi česar je mnogokrat v konfliktu s paradigmo romantične ljubezni, po kateri je ljubezen pristna le, če je »za večno« ali »ena in edina« (Giddens 2000, 195). Tako se sodobno intimno partnersko življenje, ki se »razvezuje in ločuje«, kaže bolj kot učinek sotočne ljubezni kot pa njen vzrok. Bolj kot se sotočna ljubezen utrjuje kot realna možnost, toliko bolj blede želja po tem, da bi si našli »posebnega človeka«. Model romantične ljubezni je dolgo slonel na predpostavki o egalitarnosti, ki je izhajala iz predstave, da lahko razmerje temelji na čustveni povezanosti dveh oseb in ne na zunanjih družbenih merilih. Dejansko pa je romantična ljubezen, kar zadeva družbeno moč, asimetrična. Sanje o takšni ljubezni so ženske vse prepogosto peljale v »žalostno gospodinjsko podrejenost« (prav tam). Sotočna ljubezen predpostavlja enakost pri čustvenem dajanju in prejemanju. Ljubezen se tu razvije samo toliko, kolikor se razvije intimnost, do tja, do koder je vsak izmed partnerjev pripravljen drugemu razkrivati skrbi in potrebe ter biti ranljiv za drugega. Imperativ svobodne in odprte komunikacije je sinonim sotočne ljubezni, pri čemer je vsako razmerje svoj lastni forum. »Posamezniki morajo biti dejavni pri določanju pogojev za medsebojno povezovanje,« je stavek, ki ga lahko vzamemo za zgled idealnega modela sotočne ljubezni (Giddens 2000, 191). Izraža namreč primarno razliko med tradicionalno in današnjo partnersko zvezo in sega do bistva možnosti za demokracijo, ki jih ponuja preobrazba intimnosti (prav tam). Seveda se ne nanaša le na to, kako moramo vzpostaviti razmerje, temveč tudi na reflektivnost, od katere je odvisno, ali se bo razmerje nadaljevalo ali razpadlo. Če hočemo zadostiti temu merilu, ni dovolj, da zgolj spoštujemo drugo osebo, temveč se ji moramo čustveno odpreti. Intimnosti v modelu sotočne ljubezni ne bi smeli razumeti kot opis določene vrste interakcije, temveč kot sklop prednostnih dolžnosti in odgovornosti, ki določajo potek praktične dejavnosti. Romantična ljubezen je spolna ljubezen, toda *ars erotica* postavlja ob stran spolno zadovoljitev in srečo; zlasti v fantazijski obliki romance naj bi zagotavljala (koga ali kaj) prav tisto erotično silo, ki jo izzove romantična ljubezen (Giddens 2000, 72). Povedano drugače: spolnost je sprožilec, romantična ljubezen pa iskanje usode. Sotočna ljubezen prvič vpelje umetnost ljubezni, *ars erotico*, v jedro zakonskega razmerja; ključni element ohranjanja razmerja postavi recipročno dajanje spolnega užitka.

V nezahodnih kulturah je *ars erotica*, za katero so se navadno specializirale ženske, skoraj vselej omejena na posebne skupine, umetnosti ljubezni pa so gojile konkubine, prostitutke ali članice manjšinskih verskih skupnosti (Giddens 2000, 72). Ženske lahko sedaj prvič kolektivno in ne kot specialistke za *ars erotico* zahtevajo spolni užitek kot temeljno sestavino svojega življenja in intimnega razmerja. Model sotočne ljubezni zagotavlja etični okvir za to, da poskušamo spodbujati konstruktivna čustva v vedenju posameznika in v skupnostnem življenju, in za možnost, da bi oživili erotiko ne kot posebno spretnost nečistih žensk, temveč kot splošno lastnost spolnosti v družbenih razmerah, ki jih ustvarjamo z medsebojnim sodelovanjem, ne z neenako razporeditvijo moči (Giddens 2000, 203). Sotočna ljubezen se tako razvija kot ideal v družbi, kjer ima skoraj vsakdo priložnost, da se spolno realizira, poleg tega pa je iz nje razvidno, da bo izginil razkol med »spodobnimi« ženskami in tistimi, ki so onkraj družbeno sprejemljivega. V nasprotju z romantično ljubeznijo sotočna ljubezen ni nujno monogamna v smislu spolne izključnosti. Spolna ekskluzivnost je v takem modelu ljubezni pomembna toliko, kolikor to sprejemata oba partnerja. Lastnost sotočnega modela ljubezni je tudi ta, da ga lahko partner in/ali partnerica končata kadarkoli. Bauman, ki se nanaša na Giddensa, pravi, da sodobne partnerske zveze bolj kot na sotočni *ljubezni* temeljijo na sotočnih *interesih* (Bauman 2003, 25). Pomembna razlika med romantično in sotočno ljubeznijo je tudi ta, da sotočna ljubezen ni posebno povezana s heteroseksualnostjo.

»Biološko opravičilo«, da je heteroseksualnost edina »normalna«, se je danes tako rekoč sesulo. Tisto, kar so včasih imeli za perverznost, so zgolj načini, kako lahko legitimno izražamo seksualnost in določamo osebno identiteto (Primorac 1999, 181). Če priznavamo različna spolna nagnjenja, pomeni, da sprejemamo različne življenjske sloge, zato je to politična poteza (prav tam).

3.2 SPOLNOST: PLASTIČNA SEKSUALNOST IN EPIZODIČNA SEKSUALNOST

Spolnost se morda zdi družbeno nepomembna tema, sicer nadvse zanimiva, toda zlasti zasebna stvar, trajen, biološki dejavnik, nujen za nadaljevanje vrste. Vendar je spolnost danes pogosto tema javnih razprav, vrh tega pa govori jezik revolucije. Spremembe spolnega vedenja družboslovci obravnavajo kot novo spolno revolucijo.

Bernik (Bernik 2010, 8) po drugi strani ugotavlja, da številne empirične raziskave kažejo, da spreminjanje spolnega vedenja poteka veliko bolj dolgoročno in manj revolucionarno, kot trdijo teoretiki te nove seksualne revolucije. Avtor tudi opozarja, da je predpostavka, da je za spolno vedenje v sodobnih družbah značilna skoraj neomejena inovativnost pri iskanju spolnih užitkov, medtem ko naj bi bila za predmoderno spolnost značilna visoka skladnost med restriktivno spolno kulturo in spolnim vedenjem problematična. Iz tega prepričanja izvira delitev na družbeno ukročeno in razmeroma nespremenljivo »predrevolucijsko« spolnost (do šestdesetih let prejšnjega stoletja) in neukročeno »porevolucijsko« spolnost, kjer se dogajajo neprestane revolucije (prav tam). Bernik pravi, da številne raziskave bolj zavračajo kot potrjujejo takšno razlikovanje med spolnim vedenjem pred »seksualnimi revolucijami« in po njih in da naj bi bilo »predrevolucijsko« spolno življenje mnogo bolj pestro in inovativno, kot so dopuščale prevladujoče predstave o spodobni spolnosti.

Zagovorniki nove spolne revolucije pravijo, da je osvoboditev spolnosti prav tako kot preobrazba ljubezni pojav modernosti in je neposredno povezana z vprašanji refleksivnosti in osebne identitete. V svetu vse večje spolne enakosti – tudi če še zdaleč ni popolna – morata oba spola temeljno spremeniti pogled drug na drugega in vedenje drug do drugega. Ženske se ne podrejajo več moški spolni nadvladi in oba spola se morata spoprijemati s tistim, kar prinaša ta pojav. Medsebojni odnosi se posledično temeljito preoblikujejo, s čimer nas vse vključujejo v nekaj, kar Giddens imenuje »vsakdanji družbeni eksperiment« (Giddens 2000, 14). Kolikor bolj življenjska doba postaja notranje referenčna in kolikor bolj osebno identiteto dojemamo kot refleksivno organizirano prizadevanje, toliko bolj spolnost postaja last posameznika. Spolnost danes za nas ni pomembna le zato, ker je pomembna za nadzorne sisteme modernosti, temveč ker je povezovalna točka med dvema drugima procesoma, namreč med segregacijo izkušnje in transformacijo intimnosti (Giddens 2000, 183). Ločevanje spolnosti od reprodukcije in socializacija reprodukcije se razvijata kot tradicionalna načina vedenja z vsem svojim moralnim bogastvom, neravnovesja v moči družbenega spola pa danes nadomeščajo notranji referenčni sistemi modernosti (prav tam). Bauman pravi, da so se v postmodernih družbah temeljne sestavine spolnosti – reprodukcija človeške vrste, eroticizem (doseganje spolnih užitkov) in ljubezen (vzpostavljanje in ohranjanje na spolnosti temelječih intimnih vezi) – povsem ločile in osamosvojile (Bauman 1999, 21).

S samo osamosvojitvijo teh sestavin spolnosti se niso pojavile le možnosti prevlade ene od njih nad preostalima dvema, ampak tudi različni načini njihovega sožitja. Heteroseksualno zakonsko zvezo je močno spodkopal razvoj čistega razmerja, sotočnega modela ljubezni in plastične seksualnosti. Čisto razmerje se nanaša na situacijo, kjer dva stopita v družabni stik zaradi stika samega, zaradi tistega, kar lahko vsaka oseba dobi iz daljšega druženja z drugo osebo, in ki traja le, če obe strani menita, da je obojestransko zadovoljivo (Giddens 2000, 64). Koliko bolj čisto razmerje in sotočni model ljubezni postaja prototipska oblika osebnega življenja, toliko razločnejše lahko vidimo ta protislovni niz odnosov. Za emancipacijo, ki je implicitna čistemu razmerju, pa tudi za zahtevo žensk po spolnem užitku je ključno to, kar Giddens imenuje »plastična« seksualnost. Plastična seksualnost je odrezana od svoje starodavne povezanosti z reprodukcijo, sorodstvom in generacijami (Giddens 2000, 34). Je razsrediščena seksualnost, osvobodjena potreb po reprodukciji. Izvira iz težnje, ki se je porodila nekako v poznem 18. stoletju, da bi omejili velikost družine, pozneje pa se je bolj razvila kot posledica širjenja moderne kontracepcije in njihovih reproduktivnih tehnologij. Za ženske – in delno v drugačnem smislu tudi za moške – je spolnost postala prilagodljiva in jo je posameznica lahko oblikovala na razne načine, postala je njena potencialna last. Spolnost se je pojavila kot del progresivne diferenciacije seksa od potreb reprodukcije (prav tam). Danes, ko smo še bolj izpopolnili reproduktivne tehnologije, je ta diferenciacija popolna. Zdaj, ko oploditev lahko ne le umetno zaviramo, ampak jo lahko tudi umetno povzročimo, je spolnost končno povsem avtonomna. Spolna emancipacija je integracija »plastične spolnosti« in refleksivnega projekta jaza (Giddens 2000, 34). Razumemo jo lahko kot osebno potezo.

Giddens definira tudi epizodično seksualnost, katere glavna značilnost je hitro menjavanje spolnih partnerjev in izogibanje intimnosti. Za razvoj epizodične seksualnosti je pogoj plastična seksualnost. Glavni kriterij je posameznikov izgled in spolna privlačnost (Giddens 2000, 35). Nanaša se zgolj na spolni odnos, kjer osebne karakteristike niso pomembne.

Stališče, da je za naše razumevanje in vrednotenje spolnosti najpomembnejše posamično dejstvo to, da omogoči razmnoževanje in da je, skladno s tem, njegovo pravo mesto v zakonski zvezi, tako danes ni več splošno sprejeto.

Toda vsaj v diskurzu o seksu, če ne tudi v seksualni praksi na Zahodu, je to stališče vladalo vsaj dve tisočletji. »Seks je legitimen, kadar in le kadar je usmerjen k razmnoževanju in kadar se odvija v svojem pravem institucionalnem kontekstu, to je v zakonski zvezi.« Zgodovinsko gledano je glavni vir tega stališča krščanski pogled na človeško naravo in posebej na človeško seksualnost (Primorac 1999, 23). Ta etika zamenjuje legitimni seks v meje heteroseksualne, monogamne, ekskluzivne, nerazdružljive zakonske zveze in s tem izključuje spolna razmerja med vsakima morebitnima partnerjema mimo moža in žene (Primorac 1999, 26). Vsaka druga različica seksualne dejavnosti velja za nenaravno in moralno nesprejemljivo. Končno gre za etiko daljnosežne neenakosti med spoloma (prav tam). Danes ne moremo več misliti, da zapovedi in prepovedi, ki so del tradicionalnega pogleda na seks, po katerem je le-ta nujno v zvezi z razmnoževanjem, veljajo za vse in vsakogar. Poskus, da bi seks zvezali z ljubeznijo, naj bo konceptualno ali moralno ali na oba načina, je zelo kočljivo početje, saj ni videti, da bi bila ta kombinacija očitna ali potrebna (Primorac 1999, 46). Ljubezen teži k trajnosti, vsaj po namenu, medtem ko je seksualna želja pogosto bežna. Ljubezen po navadi velja za izključujočo, medtem ko so za seksualno željo pogosto dejali, da teži k raznovrstnosti. Ljubezenske izkušnje in radosti so kumulativne, medtem ko so seksualni užitki repetativni. Ljubezen gleda na drugega, medtem ko seksualna želja v temelju gleda nase. Poznamo naključni seks, ljubezen pa nikdar ni naključna. A četudi nam je to jasno, ni nujno, da sprejmemo površni pogled, da je seksualna želja nujno v vseh pogledih manj vredna od ljubezni, ob tem pa še moralno sumljiva. Moralna slika je dosti kompleksnejša, kot hočejo pokazati tisti, ki povzdigujejo ljubezen in zaničujejo seksualno željo (Primorac 1999, 48).

Prosto lebdeče iskanje spolnih užitkov in z njimi povezana fleksibilizacija spolnih identitet nadvse ustreza podpora identiteti, ki je – tako kot vsi postmoderni kulturni proizvodi – preračunana na »maksimalni učinek in takojšnjo zastaranje« (Bauman 1999, 27).

4 ČUSTVENI KAPITALIZEM

Očitno postane, da so skozi vse dvajseto stoletje moški in ženske srednjega razreda posvečali veliko pozornosti svojemu čustvenemu življenju, tako na delovnem mestu kakor v partnerski zvezi, družini, in da so z uporabo podobnih tehnik postavili v osredje jaz in njegov odnos z drugimi. Takšna nova kultura čustvenosti ne pomeni, da smo se umaknili v lupino zasebnega življenja, ravno nasprotno, zasebni jaz ni bil nikoli tako javno uprizarjan in vprežen v diskurze in vrednote ekonomske in politične sfere.

Čustveni kapitalizem je kultura, v kateri čustveni in ekonomski diskurzi ter prakse drug drugega vzajemno oblikujejo in na ta način ustvarijo obsežno, temeljito gibanje, v katerem afekt postane bistven vidik ekonomskega obnašanja, in v katerem čustveno življenje sledi logiki ekonomskih odnosov in menjave (Illouz 2010, 16). Kulturni repertoarji tvorijo in oblikujejo medosebne in čustvene odnose, medtem ko so medosebni odnosi v epicentru ekonomskih odnosov (prav tam). Točneje, tržni repertoarji so čedalje bolj prepredeni z jezikom psihologije in v tej povezavi nudijo nove tehnike in pomene ter tako ustvarjajo nove oblike družabnosti (prav tam).

V kulturi čustvenega kapitalizma so čustva postala entitete, ki jih je treba ovrednotiti, pregledati, pretresti, izpogajati, kvantificirati in poblagoviti. V tem procesu, ki je izumil in razvil široko množico najrazličnejših tekstov in klasifikacij, namenjenih upravljanju in spreminjanju jaza, so čustva sodelovala pri izoblikovanju trpečega jaza, se pravi identitete, ki je organizirana in opredeljena s svojimi psihičnimi pomanjkanji in primanjkljaji, in ki je vključena nazaj na trg prek nenehnih zapovedi o samospremembi in samouresnitvi (Illouz 2010, 131). In obratno, čustveni kapitalizem je ekonomske transakcije – pravzaprav večino družbenih odnosov – prežehl z doslej izjemno kulturno pozornostjo do lingvističnega upravljanja čustev ter iz njih napravil žarišče strategij dialoga, prepoznavanja, intimnosti in samoemancipacije (prav tam). Bolj in bolj smo razcepljeni med hiperracionalnostjo, ki je jaz »poblagovila« in racionalizirala, ter zasebnim svetom, ki ga vse bolj in bolj obvladujejo samooblikovane fantazije (Illouz 2010, 136). Proces »samopoblagovljenja« hkrati prinese dejansko emancipacijo, nove svoboščine in ohromitev tradicionalnih oblik gospodarstva. Tudi feminizem in terapija, dve glavni kulturni formaciji, ki naj bi ženske srednjega razreda osvobodili izpod jarma tradicionalnih družinskih ureditev, sta prispevali k racionalizaciji intimnih odnosov, torej k njihovem podvrženju nevtralnemu postopku preiskovanja in dokazovanja, ki se opirajo na intenzivno dejavnost samopreiskovanja in pogajanja (Illouz 2010, 50).

Takšna racionalizacija čustvenih vezi je privedla do »čustvene ontologije« oziroma do ideje, da je čustva mogoče ločiti od subjekta in jih tako nadzorovati in razjasniti (prav tam). Na podlagi takšne čustvene ontologije so intimni odnosi postali komenzurativni, se pravi predmet depersonalizacije, ki jim odvzame njihovo partikularnost in jih vrednoti po abstraktnih kriterijih (Illouz 2010, 51). To pa nato navaja k misli, da so se tudi odnosi preobrazili v predmete spoznanja, ki jih je mogoče primerjati med seboj in jih analizirati glede na stroške in koristi. S postopkom komenzuracije intimni odnosi zares postanejo bolj zamenljivi, se pravi predmet, s katerim je mogoče trgovati in ga izmenjevati. Jasno je torej, da smo priča pomembnemu premiku v romantični senzibilnosti (Illouz 2010, 111). Romantična razmerja niso samo organizirana na trgu, temveč so tudi sama postala blago.

Filmska industrija je spodbujala in še danes sistematično spodbuja hrepenenje po »zabavi«, željo eksperimentirati z novimi oblikami seksualne svobode in iskanjem čustvene intimnosti, tako da je bilo od neke točke naprej romantične občutke težko ločiti od potrošniškega izkustva, zaradi česar ne moremo trditi, da je sfera blaga razvrednotila sfero občutkov.

5 ROMANTIČNA KOMEDIJA, ŽANRSKE ZNAČILNOSTI

McQuail (2005, 370) definira žanr skozi naslednje lastnosti:

1. njegova skupna identiteta je bolj ali manj enako prepoznavna filmskim ustvarjalcem (producentom ...) in njegovim potrošnikom (občinstvom),
2. identiteta/definicija zadeva namen (zabava, izobraževanje ...), obliko (strukturo, jezik, dolžino ...) in pomen (referenco na realnost),
3. identiteta se oblikuje v določenem časovnem obdobju in vključuje podobne konvencije (kulturne oblike so ohranjene, kljub temu da se lahko tudi spreminjajo in razvijajo znotraj okvirja originalnega žanra),
4. žanr sledi pričakovani zgradbi naracije ali zaporedju prizorov, črpa iz predvidljivih podob in ima repertoar različic osnovnih tem.

Fiske (Fiske 2003, 109) pravi, da je žanr kulturna praska, ki poskuša zgraditi določen red v širok spekter tekstov in pomenov. Ponavljajoči se teksti so standardizirani ter oblikovani na osnovi stiliziranih konvencij in kodov, ki si jih delijo tako filmski ustvarjalci kot tudi občinstva. Filmska industrija, natančneje Hollywood, ne služi samo željam občinstva, a to ne pomeni, da z občinstvi samo manipulira. Nasprotno, večina žanrov gre skozi obdobje prilagajanja, v katerih se želje občinstva združijo z prioritetaми Hollywooda in vice-versa (Altman 1984, 12). Filmski žanr predstavlja intertekstualni sistem, definiran na osnovi oseb, tem, prizorišč, zgodb in ikonografije, ki se ponavljajo – žanr je torej tisto, kar filmsko občinstvo prepozna, je intertekstualni niz ozadij, ki sproži določena pričakovanja občinstva (Geomery in Allen 2000, 39). Kavčič in Vrdlovec podobno opredelita žanr kot model fikcijskega oziroma narativnega filma, ki opredeljuje skupne značilnosti večjega števila konkretnih del: sistem norm, konvencij, tematskih in formalnih zakonitosti, in omogoča tipološko klasifikacijo oziroma kategorizacijo posameznih filmov glede na njihove skupne poteze (Kavčič in Vrdlovec 1999, 676). Filmski žanr lahko obravnavamo tudi skozi optiko spolnega vidika. Macdonaldova (Macdonald 1995, 14) pravi, da se v filmih in znotraj filmskih žanrov pojavljajo moški in ženski diskurzi. Moški naj bi se v okvirju moškega diskurza pogovarjali o športu, ženskah, politiki in delu. Jezik uporabljajo agresivno, tekmovalno in egoistično.

Ženske pa naj bi znotraj ženskega diskurza razpravljale o osebnih težavah, čustvih, nakupovanjih, družini. Jezik uporabljajo razumevajoče, v podporo, skozi anekdote. V ženski diskurz sodi tudi opravljanje in »tečnarjenje.« Moški proti vsem dokazom iz naših vsakdanjih življenj naj ne bi opravljali, godrnjali in naj bi bili rojeni pripovedovalci šal. Ženski diskurz naj bi vseboval lastnosti, kot sta vljudnost in zmožnost izražati čustva. Macdonaldova poudarja, da se v moškem diskurzu dogajajo velike spremembe pri tem, ko se moški, na primer, v filmskih žanrih vse bolj oddaljujejo od tradicionalne vloge »mačota«. Beynon (Beynon 2002, 80) podobno pravi, da imajo moški danes več možnosti za izbiranje med različnimi podobami moškosti; od tradicionalno mačistične do novih, bolj feminiziranih različic moškosti, ki so se oblikovale kot posledica feminizma drugega vala, vpliva množičnih medijev in potrošništva. Avtor še dodaja, da so vsi ti dejavniki atributom nekoč jeklene moškosti (logično mišljenje, disciplina, razumskost, tekmovalnost) odvzeli osrednjo definicijsko moč: (post)moderni moški je (lahko) postal tudi čustven, spontan, intuitiven, ekspresiven, sočuten, ne da bi zaradi novih atributov izgubljal moč. Moškost torej ni enoznačna entiteta, ampak je soigra emocionalnih in intelektualnih dejavnikov, ki se veže tako na moške kot na ženske, in jo kažejo ter posredujejo številni drugi dejavniki – rasa, narodnost, razred ... (Berger 1995, 11). Skozi zgodovino je film dajal prioriteto moškim perspektivam, tako narativno – s tem, da so moški dobivalo bolj zanimive vloge – kot vizualno – s tem, ko so postavljali ženske kot objekte dominantnega moškega pogleda (Macdonald 1995, 27). Berger (Berger 2008, 22) pravi, da naj bi moški gledali, medtem ko se ženske »kažejo«. Ženske hkrati opazujejo same sebe, ko so gledane, in to določa tudi odnos žensk do samih sebe. Na takšen način se ženska spremeni v objekt. A filmski žanri so doživeli številne spremembe; danes lahko v filmih vidimo tudi moška telesa kot objekt spolnega poželenja. Moški so bili skozi zgodovino v zahodni popularni kulturi vedno reprezentirani kot oni sami, kot lasten individuum, medtem ko so ženske mnogokrat posedovale identiteto nekoga drugega (Macdonald 1995, 32). Ženske so bile v preteklosti izključene iz definiranja, kako naj govorijo ali kako se o njih govori v množičnih medijih in drugih kulturnih oblikah (Macdonald 1995, 41). Njihovi glasovi so bili podrejeni moškim. Danes filmska industrija priznava dejstvo, da so moški in ženske preveč raznoliki, da bi jih lahko stlačili v univerzalne kalupe želja in potreb. Moška seksualnost skozi zgodovino filma ni bila nikoli problematična – njihove seksualne pravice so bile pod vprašanjem samo, če so prestopile pravne meje (Macdonald 1995, 129).

Tudi danes ostaja v svoji reprezentaciji neproblematična, ciljno usmerjena in samoumevna. Če to prevedemo v jezik Giddensa: moška seksualnost je v filmski reprezentaciji vedno imela sotočni naboj, ženska seksualnost pa je bila bolj romantično usmerjena. Ženska seksualnost se je v medijski reprezentaciji radikalno spremenila tekom tega stoletja; prehodili smo zelo dolgo pot od tega, da le »nečiste« ženske uživajo v svoji seksualnosti. Ženske danes se soočamo s širšim spektrom reprezentacije nas samih v množičnih medijih kot kadarkoli prej (Macdonald 1995, 5). Danes je ženska v filmu lahko reprezentirana kot mama *in hkrati* tudi kot ženska s seksualnimi potrebami, v preteklosti pa je bila reprezentirana kot mama *ali* kot ženska s seksualnimi potrebami. Filmska industrija je brez dvoma izkoristila priložnost vizualno privlačnega potenciala seksualno osvobojene ženske (Macdonald 1995, 179). Filmski žanr tako povezuje mitologijo popularne kulture z družbenimi, političnimi in ekonomskimi konteksti (Kavčič in Vrdlovec 1999, 676). Skozi uporabne razsežnosti žanra se pokažeta njegovi temeljni razsežnosti: standardizacija in specializacija, natančneje, standardizirana množična produkcija ter specializirano obvladanje trga (Pelko 2005, 83). Trženjska strategija je postala ključni element v produkciji filma, da so zaplet filma, izbor karakterjev, ikonografija itd., torej njegova vsebinska, narativna in estetska plat odvisne od trženjskega koncepta in ne obratno (Luthar 2006, 12). Proces reprezentacije tako postane ključni dejavnik pri proizvodnji pomena filma ali, kot nadalje pravi Lutharjeva (prav tam), sam pomen filma je rezultat pomena samega filmskega teksta in odnosa filma do drugih filmov ter rezultat promocijske »predfiguracije« filma.

Zahodnega človeka v sodobnem svetu obkrožajo številne reprezentacije ljubezni. O njej se nenehno govori, piše, poje in, kamorkoli pogledamo, povsod velja za zaželeno stanje – umetnost, literatura, popularna glasba, oglasi, melodrame, filmi, televizija, časopisni članki, priročniki ... nepretrgoma povečujejo podobe partnerske ljubezni (Šadl 2000, 191). Film je odraz in dejavnik družbene preobrazbe in med filmom in družbenimi spremembami obstaja določena korelacija; družbene spremembe se namreč odražajo tudi na filmu (Jamieson 1998, 17). Ustvarjajo jih ljudje, ki so vpeti v družbene konvencije, in prav to je razlog, da se prek filma do določene mere izražajo dileme sodobnega intimnega razmerja in proces preobrazbe intimnosti. Tiskani in elektronski mediji tako ponujajo interpretativne vzorce (simbole, zgodbe in konstrukte), s pomočjo katerih poteka (narativna) konstrukcija romantičnega jaza in izkustva (ter dejanj in odnosov) ljubezni (Šadl 2000, 191).

McNair (McNair 2002, 111) trdi, da ima medijska reprezentacija trojno funkcijo, in sicer: prvič, razkriva nam seksualne in vedenjske norme v družbi; drugič, je nosilka ideologije, prek katere sprejmemo (spolne) vloge in se naučimo, katere so naše pravice, in tretjič, širi ideje o seksualnosti ter tako odseva in vpliva na družbene odnose. Ob tem posameznik išče ravnovesje med svojim realnim življenjem in idealnim, ki mu ga pripisujejo mediji (McNair 2002, 112).

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 koncem. Povedano z drugimi besedami, romantična komedija je filmski žanr, ki ima za jedro svoje zgodbe razvoj intimnega odnosa med glavnima junakoma (Dowd in Pallola 2000, 8). Kot navaja Altman (Altman 2000, 32), so se romantične komedije v Hollywoodu pojavile že konec dvajsetih let prejšnjega stoletja. V javnosti so bile dolgo časa dojete kot nekaj negativnega – reprezentacija ljubezni in ljubezenskih odnosov naj bi bila »nerealna« (Abbot in Jermyn 2010, 2). Vendar vedno več dejstev temu oporeka. Postale so namreč pomemben dejavnik v filmski industriji in množičnih razvedrilih, kajti reprezentirajo in dramatizirajo konflikte, ki so ključni za izkušnje občinstva (prav tam). Ključni elementi romantične komedije so zahteva po srečnem koncu, kjer je naključje vodilo naracije, lika pa preko večjega števila nenavadnih ovir in preobratov pristaneta skupaj šele tik pred koncem filma (Neale 2000, 70). Elementi, ki so prisotni v romantičnih komedijah, so tudi »ljubko srečanje«, napačen partner, proces učenja, skozi katerega mora iti skoraj vsak posameznik oziroma partner, in začetna sovražnost, ki se sčasoma razprši. Ključni konflikt je boj med spoloma, ki gledalcem vzbudi verovanje, da je nekje tam zunaj nekdo, ki je pravi (Abott in Jermyn 2010, 12).

Zaradi evolucije samega žanra in prilagajanja trendom družbe, kulture, ljubezni, vrednosti, politike pa tudi tehnološkim razvojem filmske industrije so se oblikovali različni tipi romantičnih komedij, kar tudi prikazuje in potrjuje moja analiza.

6 ANALIZA

Metodološki pristop k empirični analizi je vsebinska analiza treh romantičnih komedij. Za analizo sem izbrala komedije, ki so bile posnete v zadnjih petih letih, kajti le te odražajo sodobne partnerske intimne odnose, kar pa je ključni dejavnik za mojo analizo. Analizirani so posamezni relevantni prizori, ki prikazujejo intimne partnerske odnose, hkrati pa tudi komedije kot celota. Raziskovala bom prisotnost elementov romantičnega in sotočnega modela ljubezni, na področju spolnosti pa prisotnost plastične in epizodične seksualnosti. Cilj je ugotoviti, kako se širše družbene spremembe, preobrazba intimnosti in spolnosti odražajo v popularni kulturi. Čeprav se v teoretičnem delu diplomske naloge nisem specifično osredotočala na področja, kot so družbeni razred in različne oblike kulturnega kapitala, so to področja, ki so pomembna z vidika konstrukcije življenjskega stila in prikaza kulturnih distinkcij ter posledično relevantna za analizo, zato sem jih vanjo tudi vključila.

6.1 ENAKOVREDNA REPREZENTACIJA SOTOČNEGA IN ROMANTIČNEGA MODELA LJUBEZNI (ROMANTIČNA KOMEDIJA *RAZUZDANKA*)

Razuzdanka (originalen naslov: *Trainwreck*) je glede na žanrsko kategorizacijo romantična komedija. Film je nastal pod okriljem filmske hiše Universal Pictures, posnet pa je bil v Združenih državah Amerike in na Japonskem. Režiser in producent filma je Judd Apatow. Scenaristka je Amy Schumer, ki odigra tudi glavno žensko vlogo v filmu. Glavno moško vlogo igra komik Bill Hader. Finančni dobiček, ki ga je film prinesel, je znašal skupno preko 140 milijonov dolarjev, kar ga uvršča med enega najbolj uspešnih filmov leta. V Sloveniji je *Razuzdanka* doživela premiero 30. julija 2015. Film je bil nominiran za dva zlata globusa.

Razuzdanka je film, ki govori o mladem dekletu, novinarki Amy, ki so ji že kot majhni deklici vcepili v glavo idejo, da je koncept monogamije iluzija. Po tem principu Amy živi tudi pri svojih dvajsetih – menjava številne spolne partnerje, se izogiba resnim partnerskim odnosom, dokler ne spozna zdravnika Aarona Connorsa, ki to njeno filozofijo življenja postavi pod vprašaj. Dogodki, ki jih prikazuje romantična komedija *Razuzdanka*, so sodobni, saj takšen film kot razprava o življenju ljudi verjetno ne bi mogel obstajati recimo pred stotimi leti.

Komedija prikazuje enakost med spoloma, še več, prikazuje spolno neodvisno, mlado žensko Amy, ki natančno ve, česa si želi in kako to dobi. Opira se na dejstvo, da danes za žensko ni nič nenavadnega, če ima več ljubimcev preden vstopi v resno zvezo, ali pa jih ima celo v času, ko tako razmerje traja, in potem, ko razpade.

6.1.1 Prva polovica filma: sotočni model ljubezni, ideal

V prvem prizoru filma spoznamo glavno junakinjo, punčko Amy, njeno mlajšo sestro in njunega očeta. Obe punčki sedita na avtomobilu, oče pa jima pravi: »Deklici moji. Z mamom se ločujeva. Naj vama ne bo hudo. Ne vem, kaj vama je mama rekla, ampak naj vama razložim svoj pogled na zadevo.« Mlajša sestra drži v rokah punčko. Oče pravi: »Rada imaš svojo punčko, kajne?« Punčka pokima. Oče nadaljuje: »Kaj bi mi rekla, če bi ti rekel, da je to edina punčka, s katero se lahko igraš do konca svojega življenja?« »Bila bi žalostna,« odgovori mlajša sestra. »Točno to,« pravi oče. »Seveda bi bila žalostna. Ker obstajajo še druge punčke, s katerimi bi se rada igrala. Obstaja punčka, ki je stevardesa. Obstaja punčka, ki je natakara. Obstaja punčka, s katero bi se rada igrala samo enkrat in nikoli več. Vsako leto si želiš novo punčko, kajne? Ampak če se boš igrala še s kako drugo punčko, bo ta punčka, ki jo držiš v rokah, jezna nate. Ne bo se več želela igrati s tabo. Čeprav se tudi sedaj ne želi več igrati s tabo. Oba živita v laži. No, zato se z mamom ločujeva. Zapomni si to, deklici moji: MONOGAMIJA NI REALISTIČNA! Ponovita za mano!« In deklici, obe hkrati, ponovita: »Monogamija ni realistična!« »Še enkrat,« pravi oče. In deklici še enkrat ponovita. »Še enkrat,« pravi oče. Uvod v film je prikaz odsotnosti tradicionalnosti oziroma prikaz odsotnosti lastnosti modela romantične ljubezni. Oče s samim govorom svojima hčerkama našteje lastnosti sotočne ljubezni. Zanika spolno ekskluzivnost (spolna ekskluzivnost je lastnost romantične ljubezni, ki je bila kršena), tudi jasno in glasno pove, da monogamija ni realistična, kar je še ena lastnost sotočne ljubezni. Oče pravi, da bi se rad »igral še z drugimi punčkami«, in po modelu sotočne ljubezni ima kot posameznik pravico, da se spolno realizira. Tudi ločitev implicira na model sotočne ljubezni, kajti partnerja ostaneta v odnosu, v kolikor jima to ustreza.

Gledalec se v uvodnih minutah seznani s serijo ljubimcev, s katerimi je Amy vpletena. Zelo na hitro in na kratko se predstavi šest različnih partnerjev. Vsi stojijo na istem mestu v veži njenega stanovanja.

Prizori so podobni tako skozi filmske kode kot tudi vsebinsko. Prikazujejo Amy, kako se poslavlja od vsakega fanta – zahvali se mu in ga nežno potisne proti vhodnih vratom. Vsi fantje so posneti od pasu navzgor, vsi želijo ostati, vsi so rahlo zmedeni nad tem, kar se dogaja, a ona jih hladno odslovi in pošlje iz svojega stanovanja. Tu lahko zaznamo drobce romantičnega modela ljubezni, kjer se fantje želijo pogovarjati, ustvariti neko čustveno povezavo ali pa se dogovoriti za naslednji zmenek. Ona te želje nima in ostaja v odnosih z njimi le toliko, kolikor ji to ustreza – včasih tudi le eno noč. Prva polovica filma prikazuje tudi visoko stopnjo spolnega eksperimentiranja, prikaz značilnosti sotočne ljubezni, kjer ima vsak pravico, da se spolno realizira. Prizori prikazujejo preplet plastične seksualnosti in tudi epizodične seksualnosti. Pri vseh »srečanjih«, ki jih ima Amy s temi fanti, njihove osebnostne lastnosti niso pomembne niti niso skozi filmsko naracijo predstavljene. Gre za odnose, kjer ni reprezentacije »posebne čustvene vezi« ali »posebnega človeka«. Prizori pokažejo, kako Amy vztraja pri uporabi kontracepcije (kondomov), kar je prikaz izginjanja seksa v službi reprodukcije. Kljub menjavanju različnih spolnih partnerjev Amy ni stigmatizirana ali ožigosana kot »nečista« ali »nevredna spoštovanja«.

Pripovedovalni glas je glas naše glavne junakinje, gledalca pozdravi pri času 3:47. Pravi: »Sem Amy. Sem seksualno dekle. Ključ je, da jim nikoli ne dovoliš, da prespijo pri tebi. Rada imam nadzor. Imam enkratno službo, enkratno stanovanje, enkratne prijatelje.« Vsebinska analiza govora pokaže odsotnost lastnosti modela romantične ljubezni. Pripovedovalkin glas ima »sotočen naboj«. S tem se tudi potrdi teza Macdonaldove, da so se v filmski industriji zgodile velike spremembe in da glasovi ženske niso več podrejeni moškim. Ženski glas se v filmu *Razuzdanka* »sliši«. V prvi polovici filma spoznamo tudi njenega »skoraj fanta« Stevena. O njem gledalec ne izve prav veliko; ni reprezentirane nobene posebnosti njunega odnosa, nobene poudarjenosti njegovih »izjemnih« osebnostnih karakteristik. Steven je po poklicu fitness trener in bodybuilder. Skleпам, da je Steven nižje izobražen, kajti svoje telo uporablja za športne prakse, za katere je značilna javna telesna manifestacija moči. Področje fitnesa in bodybuildinga je tudi edino področje o katerem se želi Steven pogovarjati v različnih interakcijskih situacijah (v kinu, med seksom...), kar nakazuje na majhno splošno razgledanost. To mojo tezo nekako tudi sam potrди, ko reče: »Nisem verbalen, ampak se sporazumevam zelo... fizično.«

Vsak lik predstavlja svoj model ljubezni, kar gledalec spozna v tem prizoru: »Mislim, da mi dolguješ pojasnila, Amy. Ali se poleg mene videvaš še z drugimi fanti?« Amy pravi: »Nisva se dogovorila za ekskluzivnost,« mu reče. Fant odvrne: »O čem govoriš? Ali sva v srednji šoli? Čisto vsak fant v telovadnici mi je rekel, da me boš prizadela.« »O tem se pogovarjate v telovadnici?« posmehljivo reče Amy. »Ali se boš še naprej videvala z vsemi temi fanti?« jo vpraša. »Bom. Ampak ... samo s tabo hodim v kino. Tega ne počnem z nobenim drugim. To je najina stvar.« »Bolano,« ji odvrne fant. »Veš, kaj pa je najhujše? Hotel sem te vprašati, če bi se poročila z mano.« »Kaj? Zakaj mi vzbujaš slabo vest? Tudi ti lahko spiš z drugimi puncami. Najin dogovor so sanje vsakega fanta.« On ji odgovori: »To niso sanje tega fanta. Ta fant je sanjal o naju. Da nama uspe. Da se preseliva skupaj na podeželje. Da si ustvariva družino. Tri fantke bi imela in potem še dva ... fantka. Razvil bi svoj lasten fitnes program s teboj ob strani. To so bile moje sanje.« V opisanem prizoru sta reprezentirana obeh modela ljubezni hkrati. Amy s svojo željo po spolni svobodi in po zanikanju monogamije predstavlja model sotočne ljubezni, medtem ko fant z zelo tradicionalnim, romantičnim pogledom na njun odnos predstavlja romantični model ljubezni. Fant teži k romantičnemu modelu zveze, ki implicira nesorazmerje moči med partnerjema, kar tudi jasno izrazi, ko reče: »Sam bi razvil svoj lasten fitnes program s teboj ob strani,« kar namiguje na to, da bi Amy ostala doma in skrbela za otroke. Amy to odločno, celo posmehljivo zavrne. Ko jo fant na koncu vpraša, ali se bo še videvala z ostalimi fanti, in ona to potrdi, to za fanta predstavlja takšno kršitev njegovega romantičnega pogleda na njun odnos, da zvezo tudi dokončno prekine. V tem prizoru se tudi potrdi teza Macdonaldove, ko pravi, da v filmu, znotraj ženskih in moških diskurzov prihaja do velikih sprememb. Moški v tem prizoru ni reprezentiran kot »mačo«, pač pa je ranljiv, odkrito izrazi svoja čustva in tudi zajoka. Amy pa je tista, ki v celotni situaciji deluje bolj »možato«.

6.1.2 Glavna junaka: pripadnika dveh različnih družbenih razredov

V uvodnem prizoru je gledalec spoznal Amy in njenega očeta ter sestro. Skozi film gledalec ne izve kakšen poklic je opravljal oče, a o razredni pripadnosti družine sklepamo lahko skozi naslednje indikatorje: (1) govorica očeta (močan naglas, preklinjanje, vulgarnost, odsotnost jezikovnega sloga), (2) oblačila očeta in deklic (skromna oblačila deklic, oče skozi celoten film nosi športna oblačila ali karirasto srajco v kombinaciji s trenirko - oblačila služijo enim samemu namenu: funkcionalnosti),

(3) blokovsko naselje in star avtomobil, (4) dom upokojencev (skozi film vidimo, da oče na stara leta pristane v domu upokojencev. Njegova pokojnina ne pokriva stroškov bivanja v tej ustanovi, zato morata obe hčerki prispevati zraven, da si oče lahko privošči bivanje v ustanovi.) Tako sklepam, da je njena primarna družina pripadala spodnjemu srednjemu razredu. Amy sedaj opravlja poklic novinarka pri tabloidnem časopisu Snuffs. Pripada srednjemu družbenemu razredu in čeprav opravlja novinarski poklic, njeno pisanje ne uživa družbenega prestiža ali ugleda, njeno delo bi lahko opravljal kdorkoli, njena stopnja avtonomnosti pa je zelo nizka. Povedano z drugimi besedami: Amy se na zaposlitveni hierarhiji nahaja nizko. Filozofijo časopisa lahko gledalec začuti skozi prizor v katerem imajo novinarji sestanek z urednico, da se pogovorijo o aktualni številki revije. Urednica se izkaže za neprofesionalno, nespoštljivo in celo žaljivo do svojih podrejenih. Pravi: »Smo revija, ki uči sodobnega moškega kako naj se oblači, razmišlja, se prehranjuje in fuka.« Na sestanku razpravljajo o člankih, ki nosijo naslove kot so: »Nisi gej, samo ona je dolgočasna!«, »Temu praviš joški?«, »Ali česen vpliva na okus sperme?«, »Kje so sedaj? Otroci, ki jih je zlorabil Michael Jackson.« Gledalec ne izve ali je Amy tudi po izobrazbi novinarka – njena izobrazba v filmu ni omenjena. Živi v najetem stanovanju, v neuglednem delu mesta, kjer se nahaja veliko trgovin s ceneno robo. Stanovanje je majhno, razmetano, po stenah ima prilepljene posterje, z drugimi besedami: njeno stanovanje služi enemu namenu: funkcionalnosti. V njen ni zaznati znakov »prestiža« - umetniškega dela, ali kakšnega dizajnerskega kosa pohištva. V potrošni družbi ima materialna kultura (oprema stanovanja, avtomobili, obleke...) pomembno vlogo pri uprizarjanju družbenega razreda. Tudi njen stil oblačenja je takšen da pušča malo domišljiji – tako v privatnem življenju kot na delovnem mestu. Kričeče barve, močno poudarjena telesnost: zelo kratka krila, veliki dekolteji in visoke pete je njen »dress code« skozi celoten film.

Točko preloma v filmu predstavlja trenutek, ko urednica naroči Amy naj napiše članek o mladi zvezdi na področju športne medicine, zdravniku Aronu Connorsu. Aron je razvil novo tehniko operacije kolena, ki čas rehabilitacije skrajša za polovico. Arona so si izbrali za osebnega zdravnika številni vrhunski športniki kot je košarkar LaBron James in igralec tenisa Roger Federer. Na dan intervjuja vidimo Amy kako gre v njegovo pisarno, ki se nahaja v uglednem delu mesta, v zgradbi ki je novo zgrajena ali novo obnovljena. Aron jo na »neformalni dan« intervjuja počaka v obleki, v kravati.

Skoraj skozi celoten film je Aron oblečen v obleko in kravato, športna oblačila pa nosi, samo takrat, ko je dejansko športno aktiven. Njegova pisarna je čista, moderno opremljena. V njej se nahajajo številni medicinski rekviziti, police omar krasijo številne nagrade, in na stenah visijo diplome, ki potrjujejo njegovo strokovnost in kredibilnost. Skozi intervju se pokaže velik razkorak v njuni splošni razgledanosti. Amy ga na primer vpraša zakaj mu organizacija »Zdravnikove meje« podeljuje nagrado, on pa ji potrpežljivo odgovori, da se organizacija imenuje »Zdravniki brez meja« in ji podrobno razloži poslanstvo organizacije. Podobno se zgodi, ko Aron pove Amy, da je prebral nekaj njenih člankov. Pravi, da ne bere takšnih revij in da ga je sprva odbijalo, ampak ko jih je začel brati je spoznal da so smešni in pametni, celo satirični. S tem pokaže svoj širok razpon kulturnih preferenc, da lahko, čeprav je visoko izobražen, najde razumevanje in humornost v tabloidnem časopisju. Gledalec izve, da je Aronov oče po poklicu tudi zdravnik, dermatolog, mama pa je profesorica na fakulteti. Družbeni razred kateremu pripada Aron je elita. Opravlja poklic, ki uživa velik družbeni ugled, posledično pa mu to prinaša družbeno moč. Uživa veliko stopnjo avtonomije in nenadomestljivosti pri opravljanju svojega poklica. Povedano drugače: Aron se na zaposlitveni hierarhiji nahaja visoko. Je lastnik svojega stanovanja, v uglednem delu mesta. Stanovanje se nahaja v višjem nadstropju, je moderno, stilistično opremljeno. Tako gledalec na tej točki filma dojame, da je način na katerega oba glavna lika živita in doživljata življenje zelo različen.

6.1.3 Druga polovica filma: prehod k romantični ljubezni, razkritje razrednih in kulturnih distinkcij med partnerjema

V drugi polovici filma naboj »sotočnosti« začenja popuščati in prehajamo na poudarek romantičnega modela ljubezni. Lika Amy in Arona se zaljubita, dogovorita se za spolno ekskluzivnost, monogamijo. Gledalec izve veliko o osebnostnih lastnostih Aarona in od vseh moških likov v komediji je tako podrobno predstavljen le on. Amy ga predstavi tudi svojemu očetu in pravi, da je še očetu všeč in da njemu ni nihče všeč. Gledalec prvič v filmu dobi občutek, da gre za res »poseben odnos,« da sta se našla dva »posebna človeka.« Tudi glas pripovedovalke, ki nagovarja gledalca, izgubi svoj močan »sotočni naboj« in prehaja v romantičnega. Tako je gledalec priča vzpostavitvi romantičnega intimnega odnosa glavnih likov komedije Razuzdanka, ki pa sta pripadnika dveh različnih družbenih razredov.

Neenakosti med njima se kažejo v vsakodnevnih praksah: v njunih navadah, značaju, kompetencah, zbirki prepričanj, vokabularju itd. Analiza naslednjih prizorov pa je prikaz tega, kako kultura ali »imeti kulturo« predstavlja pomembno mesto pri družbenem razlikovanju: Aron in Amy gresta na gala prireditev na kateri bodo počastili delo Arona pri organizaciji »Zdravniki brez meja.« Aron čaka Amy v »formalni obleki«, medtem, ko se Amy obleče nič kaj drugače kot smo jo vajeni skozi celoten film - v bleščečo kratko oblekico, z velikim dekoltejem, in kričečim rožnatim vzorcem. Aron jo vpraša, ali je to formalna obleka, kajti na prireditev na katero gresta, bo veliko konzervativnih ljudi in ženske bodo nosile dolge, večerne obleke. Amy tekom večera popije veliko vina in na to početje jo Aron opozori, da ga naj omeji. Aron alkohola ne pije, oziroma zelo redko. Skozi celoten prizor se pokažejo kulturne distinkcije med njima na izbranih področjih vsakdanjega življenja, hkrati pa se pokaže, kako je družbeni razred nekaj kar obstaja skozi uprizarjanje razreda. Ko se Aaron zahvaljuje za prestižno nagrado, Amy med njegovim govorom sprejme klic svoje urednice. Po koncu govora se srečata na hodniku. »Amy, res sem te potreboval, ti pa si namesto tega tu zunaj in kadiš travo.« »Ne, res nisem prišla sem zaradi tega. Iz službe so me klicali. Nisem ga hotela zamuditi, ampak, če ne bi sprejela klica, bi lahko izgubila svojo službo,« pove Amy. »Kot prvo, med samo slavnostno večerjo, sploh pa med mojim govorom ne bi smela imeti prižganega telefona. To je tako nespoštljivo, Amy.« Amy pravi: »Prav! Odhajam!« Aron šokirano odgovori: »Kaj? Zakaj? Kaj govoriš? Prepričani imava pač,« pravi Aaron. Amy nadaljuje: »Kaj delava? Kaj sploh hočeš od mene? Zakaj si sploh z mano?« »Ker te ljubim,« pravi Aaron. »Zakaj to ves čas ponavljaš?« »Ker tako čutim. Enostavno te. Ne morem razložiti. Ne odhajaj. Prepričava se pač, užalila si me, prizadela si moja čustva, ampak se bova pogovorila o tem in bova to rešila.« Amy zmedeno zavpije: »Kaj je narobe s tabo? Zakaj sploh hočeš biti z mano? Veliko pijem, bila sem z veliko fanti.« Aron odgovori: »Vseeno mi je. S koliko fanti?« »Ne vem. S koliko puncami si ti spal?« »V svojem življenju sem spal s tremi ženskami.« Amy odgovori: »Tudi jaz. Tudi jaz sem spala s tremi ženskami.« »S koliko fanti si bila?« »Letos?« »Letos?« vpraša Aaron zaprepadeno. Amy zavpije: »Jebeš to!« in odide. Aron doda: »Amy, ne preklinjaj! Počakaj!« V nadaljevanju prizora ji Aron razkrije, da ga resnično moti, ker cel dan gleda televizijo. Da ga moti to, da kadi travo in da popije veliko alkohola. Pove ji tudi, da ga moti, da je spala z veliko fanti, ker se ob tem ne počuti varno. Odkrito ji tudi prizna, da ga moti filozofija revije za katero piše. Kljub temu, ne želi prekiniti odnosa.

Amy po drugi strani, želi odnos prekiniti - pove, da bi moral biti z dekletom ob katerem se bo počutil varno in ki bo bolj konzervativno. Doda še, da njun odnos tako ali tako nima več smisla, ker je urednica preklicala njen članek, ki ga je pisala o njem, češ da je preveč dolgočasen, da bi bilo o njem vredno pisati. Prizor je prikaz, kako glavna junaka popolnoma različno razumeta emocionalno upravljanje njunega intimnega odnosa v kritični, konfliktni situaciji. Aron skozi konflikt pokaže širši emocionalni kulturni kapital: pokaže emocionalno ekspresivnost, samoobvladanje, samorazkrivanje, pripravljenost za odprt dialog, ranljivost..., medtem ko se Amy v konfliktni situaciji odzove zelo destruktivno: ne želi razrešiti konflikta, niti se konfliktu noče izogniti, ampak enostavno želi zaključiti razmerje. Prizor je prikaz razredno označene dinamike verbalne intimnosti ali kot pravi Šadlova (Šadl 2014, 227) razredni emocionalni habitus oblikuje načine, na katere pripadniki različnih razrednih grupacij telesno in verbalno izražajo emocije ter jih uporabljajo v pogajanjih znotraj družbenih interakcij.

V zadnjih minutah filma je gledalec priča kako Amy, drastično spremeni svoje življenje. Pusti službo pri tabloidnem časopisu in začne pisati za bolj ugleden časopis *Vanity Fair*. Vse steklenice alkohola in vso travo, ki jo je imela v stanovanju, vrže stran. Gledalca zopet vodi njen glas, in sicer bere tekst, ki ga je o Aaronu napisala v članku, objavljenem v novem časopisu. Gledalec sliši: »Aron Connors, ki je iste starosti kot jaz, je zgodaj zjutraj operiral koleno profesionalnemu košarkarju, zavarovanemu za dvanajst milijonov dolarjev. Jaz sem se po drugi strani, zbudila z posušenim sirom za nohti, kar je znak, da sem včeraj preden sem omedlela, jedla krompirček. Čas, ki sem ga preživela z zdravnikom Connorsom, me je naučil, da si lahko ranljiv in da v življenju lahko tvegaš. Da s tem ni nič narobe. In mogoče so bile vse moje predhodne pijane noči in nerodne seksualne izkušnje le vaja za to. Glavni dogodek.« Glas pripovedovalke je romantično obarvan in začetna sotočnost je izgubila na intenzivnosti. S tem, ko reče, da so bile vse prejšnje izkušnje vaja za »glavni dogodek«, je razvidno, da namiguje na posebno zvezo in na posebno osebo, kar so lastnosti romantičnega modela ljubezni. Zaključni prizor filma je klasičen primer prikaza lastnosti modela romantične ljubezni. Amy reče Aaronu: »Res si želim poskusiti s tabo. Samo s tabo. Ljubim te.« Aaron ji odgovori: »Tudi jaz želim poskusiti s tabo. Tudi jaz te ljubim.« To so zadnje izrečene besede v filmu, ki se zaključi z romantičnim modelom ljubezni, kar pa glede na žanr niti ni tako presenetljivo.

6.2 DOMINANTNOST REPREZENTACIJE ROMANTIČNEGA MODELA LJUBEZNI (ANALIZA FILMA *PRIJATELJA SAMO ZA SEKS*)

Film *Prijatelj samo za seks* (originalen naslov: *Friends with benefits*) glede na filmski žanr uvrščamo med romantične komedije. Posneta je bila v Združenih državah Amerike pod okriljem filmske hiše Sony Pictures Studio. Režiser filma je Will Gluck, glavno moško vlogo odigra Justin Timberlake, glavno žensko vlogo pa Mila Kunis. Finančni dobiček, ki ga je film prinesel, znaša 149.5 milijonov dolarjev v Ameriki in po svetu, kar ga uvršča med najuspešnejše filma leta. Romantična komedija *Prijatelj samo za seks* je v Sloveniji doživela premiero 22. septembra 2011.

Film govori o fantu Dylanu in dekletu Jamie, ki svoj odnos definirata kot »prijatelja, ki skupaj spita«. Nekaj časa jima njun dogovor uspešno uresničevati, a ko se odnosu priključijo romantična čustva, načrt pade v vodo. V primerjavi z *Razuzdanko* gre za precej bolj tradicionalno romantično komedijo. V njej ni »pripovedovalčevega glasu« in »princ na belem konju« se v komediji omeni devetkrat, medtem ko v *Razuzdanki* ni omenjen niti enkrat. V filmu *Prijatelj za seks* ni reprezentiranega tako močnega spolnega eksperimentiranja z različnimi spolnimi partnerji kot v *Razuzdanki*. Spolno eksperimentira le glavni par. Elementi romantične ljubezni, kot so tradicionalnost, monogamija, oseba, brez katere ne moreš dihati, ljubezen za vse večne čase so v tej komediji veliko bolj poudarjeni kot v *Razuzdanki*. Podobnost z *Razuzdanko* je opaziti v zadnjem prizoru, ki se konča skoraj identično – s poljubom glavnih junakov, kar predstavlja pri obeh komedijah tudi zadnji kader.

Že v uvodnem prizoru se gledalec seznani s poklicem glavnega junaka Dylana: opravlja poklic oblikovalca spletnih strani oziroma kreativnega direktorja. Gledalec ne izve, za katero podjetje dela, vidimo ga na sestanku v sicer majhni pisarni pozno zvečer. Med sestankom prejme telefonski klic. Dylanovo takratno dekle ga čaka pred koncertno dvorano in gledalec je priča, kako Dylan zamuja na zmenek. Vozi nadpovprečno dober avto za svojih trideset let; oldtimerja, lepo ohranjenega kabrioleta, kar nakazuje na njegov višji družbeni status. Uvodni prizor se nato »razcepi« in vidimo mlado dekle, glavno junakinjo Jamie, kako svojega fanta čaka pred kinodvorano, v kateri se je že začel predvajati film, romantična komedija *Čedno dekle*. Do kinodvorane je prišla peš.

Svojemu fantu pravi: »Prosim, pohiti, nočem zamuditi dela, ko si Julia Roberts natakne svoje slavne škornje! To je moj najljubši del!« S tem gledalec vidi prvi indic Jamiejine velike naklonjenosti filmskemu žanru romantične komedije. Ko oba zamudnika prispeta, tako dekle, ki je čakalo pred dvorano, kot fant, ki je zamujal v kino, rečeta isto stvar: »Pogovoriti se morava.« Gledalec v uvodnem prizoru opazuje razhod dveh parov. Dekle, ki pusti glavnega junaka Dylana, pravi: »Mogoče bi se lahko malce manj posvečal službi in malce bolj puncu, s katero hodiš!« Nadaljuje: »Poglej, Dylan, super fant si. Čustveno nedostopen, drugače pa super!« Fant, ki prekinja intimni partnerski odnos z glavno junakinjo Jamie, pravi: »Želiš si nekoga, ki ti bo spodnesel tla pod nogami, ampak tebe bolj zanima, kako se bo to zgodilo, in ne, kdo bo to storil. Poskusaš se obnašati, kot da imaš vse pod kontrolo, da ti je vse jasno, v resnici si pa zelo čustveno poškodovana.« Prizor se nadaljuje, ko Jamie in Dylan hodita po cesti vsak s svojim prijateljem in se pogovarjata o tem, kar se je ravnokar zgodilo. Dylan pravi: »Zakaj so razmerja na začetku tako zabavna, končajo pa se tako obupno?« Jamie pa reče svoji prijateljici: »Resnično moram nehati verjeti v to klišejsko sranje hollywoodskih romantičnih komedij, ki nam stalno govorijo o ljubezni, ki traja za vse večne čase!« S prijateljico gresta mimo plakata, ki oglašuje romantično komedijo, v kateri igra Katherine Heigel (igralka, znana po svojih romantičnih komedijah). Jamie zavpije: »O, utihni že Katherine Heigel, ti prekleta lažnivka!!!« Kader spet pokaže na Dylana, ki reče svojemu prijatelju: »Od sedaj naprej sta mi pomembni samo dve stvari: služba in seks. Kot Georgeu Clooneyju!« Kader se preseli na Jamie, ki reče svoji prijateljici: »Enostavno se bom čustveno povsem izklopila. Kot George Clooney!« Prizora sta zelo podobna, tako vizualno kot vsebinsko. Prizor je sotočno nabit, kajti prikazuje dva para, ki se razhajata. Dekle, ki prekine z glavnim junakom Dylanom, pove, da prekinja z njim, ker je čustveno nedostopen. Enakovredno čustveno prejemanje in dajanje med partnerjema je značilnost sotočne ljubezni, kar je zanjo ideal partnerskega odnosa, in je v tem primeru kršen. V primeru para, kjer fant konča partnerski odnos z Jamie, on predstavlja sotočni model ljubezni, ona pa romantični model. Ona potrebuje nekoga, ki ji bo spodnesel tla pod nogami, kar implicira na posebno zvezo, posebnega človeka, kar je lastnost romantične ljubezni, on pa to ne more biti. Oba partnerja, ki zapuščata odnos, delujeta po modelu sotočne ljubezni, kjer se v odnosu ostaja le toliko, kolikor obema partnerjema to ustreza. Prizor hkrati prikazuje sodobne intimne partnerske odnose, v katerih potekajo številna usklajevanja, tako čustvena kot takšna, ki iščejo ravnotežje med privatnim življenjem in službo.

6.2.1 Nove oblike kulturnega kapitala in družbeni razred

V naslednjem prizoru vidimo Dylana, kako se pripravlja na razgovor za službo. Sedi v prvem razredu na letalu, oblečen v »formalno« obleko in kravato. Lista po reviji GQ, eni vodilni revij za moške, pri kateri ima tudi razgovor za službo. Jamie, ki je po poklicu »head hunterka«, lovka na talente, ga je našla preko interneta in pripeljala iz Los Angelesa v New York na razgovor. Dylana počaka na letališču s privatnim voznikom in luksuznim terencem. Ko se peljeta do mesta razgovora (stavba v uglednem delu mesta, novo zgrajena, stilistično brezhibna, z zlatom obloženimi vhodnimi vrati, na zunanjih stenah zgradbe na obeh straneh je viden večmetrski logotip GQ ...), mu Jamie pravi: »Ne skrbi, videla sem tvoje delo in je izjemno. Sedaj si med »visokokategorniki.« To je vendar GQ! Brez zamere tvojemu malemu blogecu!« Dylan pravi: »Ki je imel prejšnji mesec šest milijonov ogledov!« Bourdieu (Bourdieu 1997, 50) pravi, da za lastništvo strojev potrebujemo le ekonomski kapital; za prisvojitve strojev in njihovo rabo v soglasju z njihovim specifičnim namenom pa moramo imeti dostop do utelešenega kulturnega kapitala. Lik Dylana je prikaz tega, kako so danes specifična znanja na področju digitalne kulture potrebna za boljšo konkurenčnost na trgu dela, kar ljudem posledično omogoča tudi visok standard življenjskega sloga. Dylanovo široko poznavanje digitalne kulture je sprejeto kot del njegovega kulturnega kapitala, poznavanje teh novih znanj in veščin pa prispevajo tudi k družbeni reprodukciji razlik in družbeno diferenciacijo. Povedano drugače, Dylan se v svetu digitalne tehnologije uvršča v »digitalno elito« in posledično elito tudi v smislu družbenega razreda. Pogodbo podpiše za eno leto, ker pa je tako nadarjen, mu revija GQ v delovni pogodbi omogoča, da lahko odide, kadar želi. Jamie ga prosi, naj zdrži celo leto, ker to pomeni, da dobi izplačano celotno plačo. Na nek način to naredi Dylana njenega delodajalca. Dylanovo stanovanje, v katerem biva, je luksuzno – dizajnersko, stilistično, opremljeno z najnovejšimi tehnološkimi napravami. Tehnološka infrastruktura domačih gospodinjstev danes predstavlja enega pomembnejših kazalcev življenjskega standarda. Povedano drugače: takšnega stanovanja si običajen tridesetletnik ne bi mogel privoščiti, razen če prihaja iz zelo premožne družine. Ko Dylan pokaže Jamie umetniško sliko, ki jo je ravnokar kupil za v svoje novo stanovanje, ji podrobno razloži detajle slikanja, pove ji zanimivosti o avtorju, ona pa pravi: »To sranje je imenitno!«. Še en indic, da se Dylan na hierarhiji družbenega razreda nahaja višje kot Jamie.

Jamie živi v veliko manj luksuznem stanovanju, ki je zelo »domače«, funkcionalno opremljeno. Tudi tehnološke naprave, ki jih ima Jamie v lasti, niso najnovejše, ki jih trg ponuja. O njeni izobrazbi gledalec ne izve ničesar, opravlja pa enega izmed t. i. »sodobnih poklicev« (ki nekaj let nazaj sploh še ni obstajal), ampak je kljub temu nadomestljiva. Služba ji ne prinaša posebnega ugleda ali družbenega prestiža kot Dylanu. O nižjem družbenem razredu Jamie lahko sklepamo še na en način. Dylan in Jamie gledata film, romantično komedijo, ki bi jo najbolje opisala kot romantična komedija na steroidih: popačena smešna zgodba o sreči in ljubezni, v kateri mrgoli stereotipnih značajev in situacij. Dylan zavrača vse, kar ta romantična komedija ponuja, ona se nanjo odzove zelo čustveno. On pravi: »Veš zakaj imajo romantične komedije tako obupno glasbo? Da točno veš, kako se moraš počutiti vsako sekundo.« Jamie doda: »Oh, kako si včasih želim, da bi bilo moje življenje romantična komedija. Ko bi bila na najnižji točki svojega življenja, bi mi nek fant izlil svoje srce na pladnju in ljubila bi se vse večne čase. Pa še kakšen konj in kočija bi bila primerna za takšen trenutek.« Dylan to zavestno presliši in pripomni sarkastično: »Poslušaj zadnjo pesem, ki oznanja konec romantične komedije, ki nima nobene povezave s samo vsebino, ampak te želi prepričati, da si užival, ko si gledal to sranje.« Jamie zasanjano pravi: »Zakaj ne posnamejo filma, ki pokaže, kaj se zgodi po tem, ko se glavna junaka na koncu poljubita?« »Saj jih snemajo. Reče se jim pornografija,« zajedljivo doda Dylan. Prizor je prikaz tega, kako so kulturne distinkcije danes tudi v tesni povezavi z medijskimi preferencami. Če se navežem na študijo Herte Herzog (1944), kjer so manj izobražene ženske bile bolj podvržene vplivom telenovel, lahko posledično sklepam, da je tudi Jamie manj izobražena glede na njeno že skoraj obsesivno oboževanje romantičnih komedij in željo po posnemanju življenjskih slogov, ki so v njih reprezentirani.

6.2.2 Moško telo kot predmet spolnega poželenja

Prvi sestanek, ki ga ima Dylan s svojo novo ekipo, pokaže dvig standarda glede na njegovo prejšnjo službo. Ima veliko večjo ekipo ljudi, svojo pisarno, ki je ravno tako luksuzna (opremljena z vrhunsko tehnološko opremo), svojo tajnico, »fotoshootingi« so nadstandardni; za njihovo izvedbo najamejo celotne hale, vrhunske fotografe, stiliste itd. Pri različnih strokovnih odločitvah se obrne na mnenje sodelavca Toma, ki je, kot sam pravi, »ponosni homoseksualec.«

Prizor, pomemben za analizo, je naslednji: Dylan in Tom se odločata, kdo bo krasil naslovnico revije za aktualno številko revije. Kandidata sta predsednik Obama ali deskar na snegu Sean White. Dylan pravi: »Pojdimo z Obamo«, medtem ko reče Tom: »Ne, ne, ne! Obama je preveč umirjen, predvidljiv. Gremo z Seanom. Ima dober stil oblačenja!« Dylan pravi: »Pravijo, da je kreten,« Tom pa odgovori: »Ne pa ni! Ogroža te samo zato, ker lahko dobi katerokoli punco si želi! Dylan, poglej ... Nihče noče nategniti Obame! Poglej njegova slonja ušesa! To ni del slona, ki si ga želiš!« Podobno se zgodi, ko sta Dylan in Tom na »fotoshootingu«. Tom ima pod nadzorom moški del manekenov. Govori jim, naj se slečejo, kako se naj postavijo, in ob tem vidno uživa. Jasno izraža navdušenje nad njihovimi golimi, izklesanimi telesi. Med snemanjem naroči enemu izmed manekenov, naj v naročje vzame drugega manekena, kar on tudi stori, in Tom pravi: Poglej se! Lep kot Jezus!«. Ti prizori in sam lik Toma so z vidika analize relevantni, kajti potrdi se teza Macdonaldove, da so tudi moški podvrženi objektivizaciji, da tudi moška telesa postajajo objekt spolnega poželenja. A romantična komedija *Prijatelja samo za seks* gre še korak dalje: ne le, da so moška telesa predstavljena kot objekt spolnega poželenja, tudi glas, preference, življenjski slog itd. istospolnega usmerjenega moškega so v tem filmu jasno zastopani in izraženi.

6.2.3 Določitev pogojev intimnega razmerja

Prizor je prikaz določitve pogojev intimnega razmerja. Vse dogajanje je gledalcu predstavljeno, kot da osebi pišeta kupoprodajno pogodbo, le da ne kupujeta televizorja, pač pa določata pogoje svojega intimnega odnosa ali če karikiram: gre za prikaz »čustvenega kapitalizma«, kjer se tudi znotraj intimnega partnerske odnosa določa pogoje in razpravlja o stroških in koristih. Jamie pravi: »Pogrešam seks. Včasih ga enostavno potrebuješ.« Dylan doda: »Ampak zakaj vedno pride s toliko zapleti?« »In čustvi,« doda ona. »In krivdo. Ženske ste krive za to!« »Kaj?« vzklikne Jamie. Dylan odgovori: »Slišala si me. O, daj ljubček, objemi me. Bodiva skupaj do konca življenja.« »Ali ste fantje mogoče kaj drugačni? Daj punči, izgovori moje ime, končal sem, kakšen sem bil?« »In kaj je narobe s tem? Seks je čisto telesna izkušnja. Kot igranje tenisa. Dva človeka bi morala imeti pravico in svobodo, da seksata, kot imata pravico igrati tenis.« »Prav imaš. In ni ti potrebno iti na podaljšani vikend, potem ko odigraš partijo tenisa!« »Gre za dogovor. Opraviš, si daš roko in nadaljuješ z svojim življenjem.« »Točno tako!« Dylan po kratkem premisleku pravi: »Jamie, dajva odigrati partijo tenisa!«

»Kaj?« »Dajva seksati, kot da bi igrala tenis!« »Daj nehaj!« »Ne smej se. Malo razmisli o tem. Popolno je!« Sledi trenutek tišine, ko oba razmišljata o predlaganem dogovoru. »Prisežeš, da nočeš čisto nič drugega kot seks?« Dylan odgovori: »Prisežeš, da ne želiš ničesar drugega od mene? Saj veš, kakšne ste ženske? Tik-tak, tik-tak,« namigne na njeno biološko uro. Jamie vzame svoj tablični računalnik, na katerem ima naloženo aplikacijo Biblija. Vidi začudenega Dylana in reče: »Kaj? Pridna punca sem.« Oba položita roki na tablični računalnik, ona reče: »Nobenega romantičnega odnosa. Nobenih čustev, samo seks.« On nadaljuje: »Karkoli se zgodi, ostaneva prijatelja. Prisežeš?« »Prisežem!« Iz tabličnega računalnika se zasliši cerkvena glasba. »Potem pa začniva,« pravi Dylan in jo želi poljubiti. »Dovolj tenisa,« ga ustavi Jamie. »Pojdiva v spalnico.« »Kaj je narobe s kavčem? Tam bo veliko manj čustveno!« »Spalnica ima boljšo svetlobo in ker sva samo prijatelja za seks, mi ni treba biti nerodno zaradi mojega telesa!« »Lepa si. Ničesar se ti ni treba sramovati!« Jamie mu zabrusi: »Vidiš, na takšen način me preveč čustveno podpiraš. S tem moraš prenehati!« Dylan ji odgovori: »Rit imaš pa precej koščeno!« »Veliko boljše!« Prizor se nadaljuje v spalnici: »Bradavičke imam občutljive, ne maram govoriti med seksom in če bi vedela, da bom danes seksala, bi si zjutraj obrila noge!« Dylan ji vrže žogico nazaj: »Imam žgečkljivo brado, včasih, ko doživim orgazem, kihnem, in če bi vedel, da bom danes seksal, si ne bi obrisal nog zjutraj. Med seksom imam rad obute nogavice. Težave z intimnostjo, saj veš.« »Še boljše, ne maram gledati moških stopal. Saj veš, težave z očetom.« Slečeta se, oba vidita nago telo eden drugega. »S tem bi se dalo kaj narediti,« pravi Dylan. Ona doda: »Mislim, da bo v redu.« Med samim spolnim odnosom se sproti dogovarjata, kaj komu ustreza in kaj ne. Prizor predstavlja model sotočne ljubezni, v katerem ima vsak posameznik pravico, da se spolno realizira, hkrati pa gre za prikaz plastične seksualnosti. Oba vstopita v odnos že spolno izkušena, oba vesta natančno, kaj drugemu ustreza in kaj ne, kar so vse lastnosti sotočne ljubezni. Ne iščeta posebnega odnosa, ne želita postati starša, pač pa njun dogovor predstavlja stremenje k užitku, kar so vse lastnosti sotočnega modela ljubezni. Prizor prikazuje enakovredno razmerje spolne moči, kajti oba imata svoje preference med spolnim odnosom in jih tudi oba jasno izrazita. Edina implikacija na romantičnost/tradicionalnost predstavlja njena izjava, da si želi, da bi bilo njeno življenje včasih takšno kot v romantični komediji, in Biblija na njenem tabličnem računalniku. Prizor predstavlja enega redkih prizorov, v komediji, kjer prevladuje sotočni model ljubezni.

6.2.4 Romantični model ljubezni, ideal

V romantični komediji *Prijatelja samo za seks* je sotočnost ves čas predstavljena kot nekaj, kar bi bilo potrebno izpodbijati. To svojo tezo lahko dokažem z analizo naslednjih prizorov. Prizor med Jamie in njeno mamo: »Presenečaš me,« pravi mama. »Vedno sem te imela za pridno punco, ki verjame v večno ljubezen. V tistega posebnega človeka.« Jamie razdraženo odgovori: »Kakorkoli, mama! Nič mi ne manjka!« Mama nadaljuje: »Saj te ne obsojam. Tudi sama sem tako živela v sedemdesetih. Jabolko ne pade daleč od drevesa. Samo presenetljivo je.« Jamie v določenem trenutku v svojem življenju živi model sotočne ljubezni. Ni v odnosu s kakšnim posebnim človekom, odprta je tudi za srečanja z drugimi moškimi, spolno eksperimentira z Dylanom, mama pa namiguje na presenetljivost njenega življenjskega sloga. Predstavlja si jo bolj kot dekle, ki verjame v romantični model ljubezni. Na takšen način se pokaže »ideologija« romantične komedije, da je sotočni model ljubezni znotraj te komedije nekaj, kar je potrebno zamenjati z romantičnim modelom. Na polovici filma Jamie izrazi željo, da bi ponovno hodila na zmenke. Tako z Dylanom prenehata spati skupaj, a še vseeno ohranjata prijateljski odnos. Jamie spozna fanta, mladega otroškega zdravnika. Hodita na zmenke, veliko se pogovarjata, vzpostavljata čustveno bližino. Veliko izvemo o njem, o njegovem družinskem ozadju, oba partnerja se čustveno odpreta. Pove mu, da se je zarekla, da bo z fantom spala šele po petem zmenku (ker je tako videla v romantični komediji), in on ji odgovori, da jo popolnoma razume, da je vredna čakanja. Gre za reprezentacijo romantičnega modela ljubezni. Stvar se zalomi, ko jo on na zadnjem zmenku vpraša, kako je mogoče, da je še kar samska. Ona mu odgovori: »Sem čustveno poškodovana. Še vedno verjamem v tisto posebno ljubezen. Še vedno verjamem, da zame obstaja princ tam zunaj.« Izrečene besede fanta vidno šokirajo in odbijejo. Ko po petem zmenku preživita noč skupaj, on skrivaj želi oditi iz stanovanja. Pri tem ga Jamie zaloti in ga vpraša, kaj počne. Odgovori ji, da enostavno ne more biti njen princ na belem konju in da bi se poleg nje rad videval še z drugimi dekleti. Ko fant Jamie pove, da ne more bit njena »posebna oseba«, da se želi videvati še z drugimi dekleti, kar predstavlja značilnosti sotočne ljubezni, ona to dojame kot kršitev njega romantičnega pogleda na intimni partnerski odnos, kar mu tudi jasno pove in zato dokončno prekine odnos. Ponovno smo priča povečevanju modela romantične ljubezni. Tudi v nadaljevanju filma je ta fant omenjen kot »baraba«, kot da je njegov »sotočni pogled« na intimne partnerske odnose napačen.

6.2.5 Razlike v emocionalnem stilu spolov

Odnos med Dylanom in Jamie je prikazan skozi več stopenj. Najprej je prikazan samo kot seks brez emocij, kasneje preideta na stopnjo odnosa, kjer so samo prijateljske emocije in nič seksa, ob koncu komedije pa se v njunem odnosu oboje združi. Šadlova (Šadl 2014, 227) pravi, da številni družboslovci poudarjajo, kako se v sodobnih partnerskih odnosih brišejo emocionalni stili moških in žensk, a prakse kažejo, da je komunikacija v partnerskih interakcijah še vedno posedovana z dominantnimi oblikami moškosti in ženskosti ter njunimi ločenimi emocionalnimi kodami. To konkretno pomeni, da še obstajajo spolne razlike v emocionalni komunikaciji znotraj partnerskega odnosa in v načinih reševanja konfliktov, do katerih prihaja znotraj le-teh. Skozi analizo filma *Prijatelja samo za seks* lahko to potrdim. Ne glede na to, v kateri stopnji odnosa se nahajamo, ali da Jamie pripada nižjemu družbenemu razredu kot Dylan, v intimnih odnosih pokaže veliko pripravljenost za emocionalno ekspresijo, samoodkrivanje, odprt pogovor za reševanje konfliktov, ranljivost, kar so vse lastnosti, ki naj bi pripadale »ženskemu emocionalnemu kodu.« Dylan to pokaže le v stopnjah odnosa, v katerih ni emocionalno vpleten, in v zadnjem prizoru filma, kar služi svojemu namenu zaradi same strukture romantične komedije in za poudarek romantičnega modela ljubezni. Drugače se na konfliktne situacije odzove »po moško«; o njih ne želi govoriti, zapusti sobo, je čustveno neekspresiven, s konflikti se sooči tako, da počaka, »da se vihar umiri.« Zadnji prizor v filmu poteka takole; Dylan pravi: »Prestrašil sem se. Poglej, kaj se je zgodilo z mojima staršema (starša sta se ločila), tudi njima ni uspelo. Seveda sem se prestrašil.« »Ko se tekom dneva zgodi kaj zanimivega, vedno pomislim, kako bi ti rad to povedal. Ko slišim, da je kakšen otrok ozdravel, takoj pomislim, kako bi pretepel tistega bebca, ki te je na tak način prizadel. Pogrešam te.« Jamie v joku odgovori: »Tudi jaz te pogrešam. Ampak imaš prav, res sem čustveno poškodovana.« »Pa kaj, kdo pa ni.« Poklekne na eno koleno in ji reče: »Praviš, da si želiš, da je tvoje življenje kot iz filma? Bi bila spet moja najboljša prijateljica? Lahko prenesem, da ne bova nikoli več seksala. Težko bo, ampak bi lahko. Želim si samo svojo prijateljico nazaj, ker sem zaljubljen vate. Res sem narejen iz materiala za princa, kajne?« »Pod enim pogojem. Poljubi me,« odgovori Jamie. Poljubita se in Jamie doda: »Kaj bova pa sedaj?« Dylan zaključí: »Greva na najin prvi uradni zmenek.«

Tako je gledalec priča, kako zaključni prizor »čustveno odpre« Dylana; pripravljen je izraziti svoja čustva, biti ranljiv, hkrati pa zaključni prizor predstavlja klasičen primer reprezentacije romantičnega modela ljubezni.

6.3 DOMINANTNOST REPREZENTACIJE SOTOČNEGA MODELA LJUBEZNI (ANALIZA FILMA *RAZGIBANO ŽIVLJENJE SAMSKIH*)

Film *Razgibano življenje samskih* (originalen naslov: *How to be single*) po žanru uvrščamo med romantične komedije. Režiser filma je Cristian Ditter, štiri glavne ženske vloge pa odigrajo: Dakota Johnson (Alice), Rebel Wilson (Robin), Leslie Mann (Meg) in Alison Brie (Lucy). Film je bil posnet v Združenih državah Amerike pod okriljem filmskih hiš New Line Cinema in Metro-Goldwyn-Mayer. Prinesel je 112,1 milijona dolarjev dobička po svetu, kar ga uvršča med finančno bolj uspešne romantične komedije leta. Slovensko premiero je romantična komedija doživela 11. februarja 2016.

Razgibano življenje samskih je romantična komedija, ki ima čisto svojevrstno strukturo. Razlikuje se od komedij *Razuzdanka* in *Prijateljja samo za seks*, kajti gre za film, ki ne usteza klasični strukturi romantičnih komedij: fant spozna dekle in preko številnih prepletov in zapletov proti koncu filma pristaneta skupaj. Osrednji pripovedovalni motor romantične komedije je, kako se obnašati v obdobju svojega življenja, ko si samski. Vsebinsko film spremlja življenje štirih žensk: Alice, Robin, Lucy in Meg. Največji poudarek je na glavni junakinji Alice, študentki, ki prekine štiri leta dolgo partnersko razmerje z svojim fantom, se preseli v New York, da bi ugotovila, kdo je, ko je samska. V filmu se potrdi teza Macdonaldove, da se danes ženski glas v filmu sliši, kajti film je posnet z ženske perspektive, moški glasovi pa so v tej romantični komediji namerno slabše reprezentirani (edini malce bolj poudarjeni moški lik je lik natakarja Toma). Film pokaže še druga področja intimnih partnerskih odnosov, v katerih prihaja do velikih sprememb (umetna oploditev, spletni portali za zmenke, intimni partnerski odnos med starejšo žensko in mlajšim moškim), ki se jih filma *Razuzdanka* in *Prijateljja za seks* niti ne dotakneta.

6.3.1 Komedija kot priročnik o tem, kako biti samski

Uvodni prizor romantične komedije se začne tako, da slišimo glas pripovedovalke, glavne junakinje Alice.

Pravi: »Obstaja pravi način, kako biti samski ...« in prizor pokaže njeno najboljšo prijateljico Robin, kako divje pleše v diskoteki na plesišču, zagrabi neznanega fanta in ga poljubi. Pripovedovalkin glas nadaljuje: »... in napačni način kako biti samski.« Prizor pokaže Lucy, ki sedi v kavarni, k njej pristopi fant, vidi, da bere revije o nevestah, in ji reče: »Kdaj bo poroka?« Ona odgovori: »18 mesecev po tem, ko spoznam pravega!« Fant zavije z očmi in odide. Glas nadaljuje, prizor prikaže Meg, kako spi med izmeno v bolnišnici s plastično lutko: »Sram nas je priznati, da smo samski, in to poskušamo na različne načine prikriti ali se pretvarjati, da to nismo. Ampak zakaj bi nas moralo biti sram? Živimo dlje, poročamo se kasneje in z zabav ne odhajamo prej, dokler nam to resnično ne ustreza. Zakaj vedno pripovedujemo svoje zgodbe skozi naša intimna razmerja?« Prizor, ki gledalca vpelje v film, se nadaljuje v študentskem domu, kjer Alice spozna svojega takratnega fanta Josha. Prekine se z napisom »Čez štiri leta« in ponovno slišimo glas pripovedovalke: »Ampak to ni zgodba o razmerjih. To je zgodba o tistih obdobjih vmes, ko se mogoče odvija naše pravo življenje.« Ona pravi: »To ni razhod. Samo nekaj časa bova narazen. Začasno. Josh, nikoli nisem bila samska. Nikoli v življenju niti nisem živela sama. Šla sem od tega, da sem živela s svojimi starši, do tega, da sem živela s cimrami v študentskem domu, do tega, da živim s tabo. Ves čas govorim, kako bom počela določene stvari, pa jih nikoli ne. Vedno pravim, da se bom naučila kuhati, da se bom naučila osnov samoobrambe, da bom prehodila Grand Canyon, pa nič od tega ne izvedem.« »Pa sem za to kriv jaz?« užaljeno pripomni Josh. »Poglej, če želiva, da najin odnos uspe, dolgoročno ... Enostavno moram vedeti, kdo sem. Ko sem sama. In ne želim preživeti svojega življenja na takšen način, da razmišljam: »Kaj pa če?« Verjemi mi, to bo koristilo obema. Morava vedeti, kako je, če si vsaj enkrat v življenju samski.« Uvodni prizor se zaključi tako, da je gledalec priča, kako se glavna junakinja izseli iz študentskega doma in potuje proti New Yorku. Prizor ima sotočni naboj: glavna junakinja zapušča monogamijo, zapušča svojo »posebno zvezo« in »posebno osebo« in se odloči za samsko življenje, da bi se posvetila sami sebi. Najame garsonjero, ki si jo s svojo plačo lahko privošči. Dnevna soba, spalnica, kuhinja vse v enem prostoru, tehnološko zelo slabo opremljeno, zastarela oprema stanovanja, zvonec ne dela, balkona ni. Skratka, gledalec opazuje Alice, kako se v svojih študentskih letih prvič osamosvaja. Skozi celotno komedijo gledalec opazuje, kako različne osebe glavni junakinji filma dajejo nasvete, kako mora to samsko obdobje svojega življenja živeti.

Njena prijateljica Robin ji, po tem, ko Alice spi z natakarjem Tomom, reče: »Če ti pošlje sporočilo, mu ne odpiši naslednje štiri ure. To pomeni, da si neodvisna, zaposlena in da ne potrebuješ moškega, da se počutiš vredno. Če mu odpišeš prej, pomeni, da nisi sposobna imeti neobvezujočega seksa, in Tom je dober samo za to. In ne odgovarjaj mu s celimi stavki ali kakšnimi »emojiji«. Podobno se zgodi, ko še enkrat spi s Tomom, on pa ji daje nasvete: »Seks je najlažji način, da izveš kaj si želiš. Vso to sranje z ljubeznijo: »Želim si samo, da fant opazi, kdaj me zebe.« Pomeni, da se pretvarja, ker ve, da je to tisto, kar si želiš slišati. Namesto, da se pretvarjam, da sem, kdor nisem, vsem povem isto – če iščeš tistega posebnega, jaz nisem ta. Če iščeš nekoga, s katerim se boš malce pozabavala, sem ta!« Alice odgovori: »Vedno sem bila v odnosih, to pa zato, ker enostavno ne vem, kako ostati samska.« Tom odgovori: »Poslušaj, prišla si na pravo mesto. Celotno situacijo moraš opraviti tako, da je tisti drugi tisti, ki želi oditi.« Odpre hladilnik: »Kaj imajo skupnega te stvari? Kečap, kumarice, čokolada, pivo? Iz tega se ne da pripraviti zajtrka, nobene omlete. Tudi vode nimam, torej, če je dekle mačkasto, mora odditi iz stanovanja, če želi preživeti.« Alice pravi: »Razen če si natoči vodo iz pipe.« Tom odgovori: »Ampak v kateri kozarec?« V omaricah ima namesto kozarcev zložene svoje obleke. Alice vzame pokrovček od pene za britje. »Okej, MacGywer. Nobena še ni prišla tako daleč.« Alice odpre pipo za vodo. Voda ne priteče. »Poklical si vodovodarja, da ti zapre vodo?« vpraša zgroženo. Tom odgovori: »Ne, sam sem zaprl ventil.« »Kaj pa, če se moraš umiti ali če si žejen?« Pokaže ji ustekleničeno vodo. »Večina fantov je takšnih kot jaz. Samo niso tako odkriti. Glej, tako je na sceni sedaj.« Alice vpraša: »Zakaj mi daješ vsa ta navodila?« Tom razneženo odgovori: »Ne vem, drugačna si od ostalih punc.« Alice pravi: »To je to! To je tisto, kar rečeš puncam, da spijo s tabo!« Tom navdušeno: »Tako je. In vedno deluje. Predavanje je končano!«

V naslednjem prizoru ji prijateljica Robin pravi: »Pomembno je, da s fantom, ki je samo tvoj prijatelj, ne prekoračita limita popitih pijač. V vsakem prijateljskem odnosu obstaja ta limit in če ga prekoračiš, bosta zagotovo spala skupaj.« Robin nadaljuje: »In ne nasedaj temu, ko ti ljudje rečejo, da je najtežje biti samski okoli novega leta in praznikov. Vse je samo stvar perspektive. V tem času je največ zabav, največ zastonj pijač in največ priložnosti za neobvezujoče aferice.«

Opisani prizori in napotki so samo nekateri izmed mnogih, ki se pojavljajo skozi film, kar potrjuje mojo tezo, da je film nekakšen priročnik o tem, kako naj se človek obnaša, ko je samski. V teh prizorih je mogoče prepoznati odsotnost romantičnega modela ljubezni, ideal, h kateremu se stremi, pa je sotočni model ljubezni, kjer se lahko vsak spolno realizira, kjer monogamija ni pogoj in kjer odnos traja toliko časa, kolikor partnerjema to ustreza. Poudarja se tudi epizodična in plastična seksualnost ali, povedano z drugimi besedami, film reprezentira spolnost, ki se je osvobodila reproduktivne funkcije. To je razumljivo, kajti gledalec spremlja mlada dekleta, stara okoli petiindvajset let, ki se še ne želijo ustaliti in si ustvariti družin, kar pa predstavlja tudi odsev današnje družbene realnosti, ko se mladi starostno kasneje odločajo za načrtovanje družine.

6.3.2 Zmenkarije na spletu, višja pričakovanja žensk

Lucy je lik izobraženega mladega dekleta, ki je ravnokar končalo fakulteto. Skozi celoten film je reprezentirana na takšen način, da ima pred seboj svoj prenosni računalnik. Njen kulturni kapital lahko razširimo tudi na participacijo v internetnih praksah, kot so spletni portali za zmenke na spletu, in specifično poznavanje digitalne kulture. Kljub vsemu ji služba zaenkrat še ne prinaša družbenega ugleda. Naslednji prizor, ki ga bom analizirala, je prizor med natakajem Tomom in Lucy. Odvija v njegovem baru, kjer ona uporablja brezžični internet. Tom ji reče: »Brez problema uporablaj moj prestižni internet, samo, prosim, ne piši stvari, kot so »Želim spati s svojim najboljšim prijateljem«, razen če ne želiš, da mi odpade tič.« Ona odgovori: »Zadnje leto sem razvijala algoritem za spletno stran za zmenke, tako da točno vem, kaj iščem.« »Ali niso spletne strani za zmenke ustvarjene samo za to, da se ljudje lahko videvajo z več partnerji hkrati?« vpraša »sotočni« Tom. »Ne, takšne strani so ustvarjene, da najdeš svojo dušo dvojčico,« odgovori »romantična« Lucy. »Lepa punca si, to je New York, kjer živi približno ena milijarda ljudi. Zakaj visiš na internetu?« »To drži, ampak koliko od teh ljudi je ustreznih?« Posodico z arašidi strese na pult. Pravi: »V tem mestu živi osem milijonov ljudi. Polovica jih je žensk in ne glede na to, kako sem se trudila na faksu, ne igram za isto ekipo.« Iz kupa arašidov odstrani polovico arašidov. On pravi: »Torej ti ostane štiri milijone moških!« Ona nadaljuje: »Če narediva starostni filter – nad dvajset ...« odstrani še delček arašidov »... in nad 40 ...« odstrani še delček arašidov. »Ti še vseeno ostane en milijon fantov,« jo zajedljivo prekine Tom.

»Ja, ampak polovica jih je poročenih, 10 odstotkov je gejev, želim si nekoga, ki ima univerzitetno izobrazbo in ki ni pregrd. Torej, ...« Pri vsaki kategoriji odstrani nekaj arašidov. Ostane ji eden. »In to je tvoj fant,« pravi Tom. Lucy vzame kozarec, razbije arašid še na nekaj več koščkov in doda: »Ne čisto. Želim si, da je višji od mene in da ima rad otroke. Prijavljena sem na deset različnih internetnih straneh za spletne zmenke, da si povečam svoje možnosti.« Opisani prizor je prikaz sprememb, ki se danes dogajajo na področju iskanja partnerjev. Postopek iskanja partnerja prek interneta je sočasno sovpadanje intenzivnega subjektivizma, ki privzame psihološko obliko, in objektivizacije srečanja skozi tehnologijo in tržno strukturo spletnih strani (Illouz 2010, 99). To predstavlja pomemben odklon od tradicije ljubezni. Internetne strani za zmenke so postale zelo priljubljen in donosen projekt. Od leta 2002 naprej so postale ena izmed največjih kategorij plačljivih vsebin na internetu s skupnimi dohodki nad 300 milijonov dolarjev na leto (Illouz 2010, 95). Lucy pri iskanju svojega »posebnega moškega« ni pasivna, ampak zelo aktivna in natančno ve, kaj si želi in se za to se ne opravičuje. Želi si nekoga, ki ima fakultetno izobrazbo, ki si želi otrok itd. Čeprav ima Lucy romantični pogled na ljubezen, išče tisto posebno razmerje, ne želi spolno eksperimentirati z različnimi spolnimi partnerji, tisti »posebni« mora izpolnjevati določene kriterije. To je prikaz dejstva, da imajo danes ženske višja pričakovanja od partnerskih zvez kot v preteklosti, kar pa predstavlja radikalen odklon od kulture ljubezni in romantičnosti, ki je bila značilna za večino devetnajstega in dvajsetega stoletja (Illouz 2010, 109).

6.3.3 Višji družbeni razred, umetna oploditev in netradicionalen partnerski odnos

Prizor se odvija v bolnišnici, medtem ko ženska rojeva svojega prvega otroka. Meg ji pravi: »Brez skrbi, zmorete! Ženske to počnemo že tisoče let.« Ženska, ki rojeva, jo vpraša: »Koliko otrok imate vi?« »Na svet sem spravila že tri tisoč otrok.« »Ali si niste želeli svojega?« »Takole je: družba ti nekako ne dovoli, da uresničuješ svoje sanje, ko imaš enkrat otroke, in nisem se želela odpovedati svoji identiteti in svoji karieri, da postanem sužnja nekemu malemu ljubezenskemu teroristu. Pa še popolnoma se ti spremeni telo, nimaš nobenega časa zase, za telovadbo in lahko se posloviš od spanca do konca svojega življenja.« Prizor prikaže realnost družbenih sprememb, ki se odvijajo na področju intimnih partnerskih odnosov; ženske (in tudi moški) so danes razdvojeni med vprašanji načrtovanja družine ali posvetitve karieri.

V prizoru ni zaznati tradicionalnosti in gledalec spozna, da se je Meg raje odločila za kariero kot za družinsko življenje. Meg je uspešna zdravnica, na lestvici družbenega razreda se uvršča v višji razred. Njen poklic ji prinaša ugled in posledično tudi družbeno moč. Je finančno neodvisna in dobro situirana. Je lastnica velikega stanovanja v ugledni soseski, ima svojega vratarja, stanovanje je dizajnersko opremljeno. Njeno pravilo oblačenja ali »dress code« lahko razdelimo na dva dela: vidimo jo lahko v zdravniški halji, v privatnem življenju pa se oblači zelo elegantno, uglajeno (plašč, visoke pete, obleke ...). V drugi polovici filma je gledalec priča, kako se v njenem življenju začnejo dogajati velike spremembe. Meg svojo odločitev pove svoji sestri Alice: »Odločila sem se, da bom imela otroka. Preko spleta sem našla primerne darovalca sperme. Ima švedske korenine, v družini nimajo nobenih hudih bolezni; nobenih odvisnosti, nobene zgodovine duševnih bolezni. In še najboljša stvar – nikoli mi ni treba spoznati ne njega, ne njegove družine. Do njega nimam nobenih obveznosti.« Tudi tu gledalec vidi prizor, ki je odsev družbene realnosti in ki bi bil morda še pred nekaj leti nepredstavljen, danes pa to ni nič nenavadnega. Ženska v svojih štiridesetih, ki je finančno samostojna, izobražena in ima uspešno kariero se odloči za otroka, do katerega bo prišla preko umetne oploditve in pri tem nič stigmatizirana. Preko spleta najde kliniko in vse skupaj uredi, kot da bi si naročila krilo iz spletnega kataloga. Prizor je odraz velikih sprememb na področju ljubezni in intimnih partnerskih odnosov, ki smo jim danes priča. Čeprav se Meg odloči za naraščaj, v tem načrtovanju družine ni nobene tradicionalnosti, nobene posebne zveze, posebnega odnosa, nobene monogamije. V drugi polovici filma pristane tudi z veliko mlajšim fantom – razlika v letih je precejšnja. On opravlja poklic receptorja, kar ga poslednično uvršča v nižji družbeni razred. Meg je sprva skeptična do odnosa, kar mu tudi jasno izrazi: pove mu, da bi na začetku še nekako odnos verjetno funkcioniral, ampak da bi kmalu spoznal, da ona res živi za svojo službo, da je v službi od jutra do večera. Ko pride domov, je tako izžeta, da največkrat enostavno samo zaspi in da bi po nekaj mesecih spoznal kakšno punco svoje starosti, ki bi jo spoznal v telovadnici, ker je očitno, da ima čas za take stvari. Kljub vsem razlikam nadaljujeta odnos. Na določeni točki ne more več prikriti, da je noseča, in ko je njena skrivnost razkrita, je fant tisti, ki želi biti vključen v celoten postopek ustvarjanja družine. Aktivno želi sodelovati pri vzgajanju, čeprav ni biološki oče otroka. Ko ga Meg sooči tudi s tem, pravi, da ga ne moti, da bo do otroka prišla preko umetne oploditve. Pravi, da je telo njeno in da lahko z njim počne, kar želi. A Meg ga vseeno zavrne z argumentom, da to ni njegov problem in da je sama dovolj sposobna vzgajati otroka.

Čeprav je Meg ženska in pripada višjemu družbenemu razredu kot njen fant, ji ne moremo pripisati »predvidenih spolnih emocionalnih kodov« pri reševanju konfliktov. Ne razkriva svojih čustev, ni odprta za pogovor, ni ranljiva, pač pa je v svojih načinih reševanja konfliktov destruktivna. Njena rešitev za težave je preprosto prekinitev intimnega partnerskega odnosa. Fantu pa bi lahko pripisali predvidene ženske emocionalne kode pri reševanju konfliktov: je emocionalno odprt, želi se pogovoriti o težavah, želi jih razrešiti, ostati v razmerju, biti ranljiv, emocionalno investirati v njun partnerski odnos. Fant deluje po romantičnem modelu ljubezni; Meg vidi kot svojo »posebno osebo«, s katero si želi ustvariti družino. Lahko bi rekli, da kljub nižjemu družbenemu razredu in mladosti razpolaga z večjim emocionalnim kapitalom. V zadnjih minutah filma, ko Meg rodi zdravo deklico, vidimo fanta, ki kljub njeni zavrnitvi pride v porodnišnico in ji še enkrat izpove ljubezen. Meg, ki je skozi celoten film čustveno nedostopna in neekspresivna, mu reče: »Ljubim te. Za vse lahko poskrbim sama, to drži. Sem samostojna ženska v vseh pogledih, ampak si tega ne želim.« Tako se njeno »filmsko ljubezensko življenje« zaključi z romantičnim modelom ljubezni in tu lahko vidimo vzorec, ki se pojavi pri vseh treh romantičnih komedijah; lik, ki je najbolj čustveno neekspresiven, se ob koncu romantične komedije čustveno odpre.

6.3.4 Drzen zaključek romantične komedije

V zadnjih minutah filma spremljamo glavno junakinjo Alice, kako se uči osnov samoobrambe, kako se vpiše v tečaj kuhanja, kako sama preureja svoje stanovanje in v tem uživa, kako se včlani v fitnes in začne pridobivati na kondiciji, kako si kupi številne pohodniške pripomočke, kako se sama sprehaja po New Yorku, sedi v parku ... Romantična komedija *Razgibano življenje samskih* se ne zaključi s prizorom, v katerem se glavna junakinja poljublja z nekom, »izpolnjena«, ker je našla svojo »posebno osebo«, pač pa Alice ostaja samska. Posveti se sebi, se za to ne opravičuje, pač pa svojo samskost slavi in je kot samska reprezentirana srečna. To še dodatno potrjuje mojo tezo, da gre za romantično komedijo z nekonvencionalno strukturo. V zadnji minuti filma še zadnjič slišimo glas pripovedovalke: »Razmišljala sem, da je čas, ki ga imamo, ko smo samski, čas, ki ga lahko izkoristimo za to, da se naučimo, kako biti sami s seboj. Ampak koliko časa želimo biti sami? Ali ne obstaja nevarnost, da bomo v tem postali tako dobri, da bomo mogoče izpustili priložnost biti z nekom krasnim?

Nekateri ljudje gredo v resne zveze počasi, drugi zavračajo idejo o resni zvezi v celoti, včasih pa zakonske zveze premaga statistika ločitev. Stvar je taka: spoznala sem, da ko si samski ... ceni to. Glej na to obdobje kot na obdobje, ki si ga imel zase. Ko nisi bil v zvezi z nikomer. Glej na to kot na trenutek, ko stojiš na svojih lastnih nogah. Resnično odgovoren le zase. Kajti vse se lahko v trenutku konča ...» Tako tudi v zadnjih minutah filma gledalec dobi navodila, kako se naj obnaša v času, ko ni v partnerski zvezi. Zadnji prizor se vizualno konča tako, da gledalec vidi Alice, kako čaka na sončni vzhod v Grand Canyonu.

7 SKLEP

V kontekstu družbenih sprememb v pozni modernosti se pomembno preobrazi pomen intimnosti. Spremembe, ki se dogajajo, ne oznanjajo le preobrazbe intimnosti, ampak tudi nov način ustvarjanja intimnosti – spreminja se narava intimnih odnosov. Moški in ženske danes od intimnih partnerskih zvez in spolnosti pričakujemo več, kot so pričakovali v prejšnjih generacijah. Tradicionalno prepričanje, da samo moški za svoje telesno zdravje potrebujejo spolno eksperimentiranje, ni več skladno z družbeno resničnostjo. Dvojna merila še obstajajo, vendar ženske niso več strpne do stališča, da moški potrebujejo to različnost, one pa ne. Tako je zahteva po ženskem spolnem užitku postala eden izmed temeljev rekonstrukcije intimnosti. Ko pa tisto, kar je bilo nekoč »naravno«, postaja vse bolj socializirano in delno kot neposredna posledica tega, postajajo področja osebne dejavnosti in interakcije temeljno drugačna (Giddens 2000, 183). Odkrili in »odprli« smo intimna partnerska razmerja in spolnost, tako da je dostopnejša za razvoj različnih življenjskih slogov. To je nekaj, kar vsak izmed nas »ima« ali vzgaja, in ni več naravna okoliščina, ki jo posameznik sprejme kot vnaprej dano stanje (Giddens 2000, 22). Osebno življenje je tako postalo odprt projekt, ki ustvarja nove zahteve in konflikte. Preobrazba intimnosti ponuja realne možnosti za korenite spremembe, posledično pa vpliva tudi na moderne institucije, kot je filmska industrija.

Film *Razuzdanka* je komedija, ki se glede reprezentacije modelov ljubezni nahaja točno na sredini: prva polovica filma je izrazito »sotočno nabita«. Gledalec je priča spolnemu eksperimentiranju glavne junakinje, reprezentirana je plastična seksualnost, še več poudarka pa je na epizodični seksualnosti – seksu za eno noč. V nobeni točki filma seksualna svoboda glavne junakinje Amy ni reprezentirana kot moralno nesprejemljiva, kar je odraz tega, da tradicionalni pogled na seks, ki je legitimen samo skozi prizmo razmnoževanja v tej komediji, ne zdrži. Komedija reprezentira osvoboditev spolnosti izpod domišljave pomembnosti moške spolne izkušnje ali, povedano z drugimi besedami, spolnost je postala za ženske prilagodljiva in jo posameznica lahko oblikuje na različne načine – postala je njena potencialna »last«. V drugi polovici filma sotočnost začenja izgubljati na svoji intenzivnosti in proti koncu komedije popolnoma preide v reprezentacijo romantičnosti. Glavna lika se zaljubita, dogovorita za monogamijo, spolno eksperimentiranje se zaključi, seks je reprezentiran v spojitvi z ljubeznijo.

Pri analizi romantične komedije *Razuzdanka* sem se posvetila tudi reprezentaciji družbenega razreda. Komedija reprezentira, kako izgleda intimni partnerski odnos dveh ljudi, ki sta pripadnika različnih družbenih razredov, in kako kulturne distinkcije prispevajo k družbeni reprodukciji razrednih razlik. Aaron je kot pripadnik višjega družbenega razreda »lastnik« širšega emocionalnega kapitala, kar mu posledično prinese širši spekter emocionalnih kodov, s katerimi lahko razpolaga, ko v partnerskem odnosu pride do konflikta. Amy se kot pripadnica nižjega družbenega razreda na konfliktne situacije v razmerju odzove skozi predvidene »moške emocionalne kode«: s čustveno neekspresijo, z umikom vase, z željo po odhodu iz intimnega partnerskega odnosa. Romantična komedija se zaključi z reprezentacijo romantičnega modela ljubezni, zadnje izrečene besede v filmu so: »Ljubim te,« zadnji kader pa prikazuje lik Amy in Aarona, kako se poljubljata. Razumem, zakaj Amy in Aaron zaradi potreb filma in samih lastnosti žanra romantične komedije ostaneta skupaj, v realnem življenju pa sem skeptična, če bi takšen par lahko funkcioniral. Prakse namreč potrjujejo, da se v današnji družbi večinoma visoko izobraženi poročajo z visoko izobraženimi oziroma povedano drugače, posamezniki si svoje partnerje izbirajo iz vrst lastnega poklicnega razreda ali izobrazbene kategorije.

Skozi svojo analizo sem ugotovila, da v »romantičnosti« najbolj izstopa komedija *Prijatelja samo za seks*. Kljub nekaj uvodnim prizorom, ki so sotočno nabiti, je struktura te komedije najbolj tradicionalna: romantični model ljubezni je reprezentiran kot najplemenitejša oblika intimnih partnerskih odnosov. Presenetljivo, da kljub tej »tradicionalni« strukturi ravno ta komedija daje glas homoseksualnemu moškemu. Homoseksualci obeh spolov so načrtali nove temelje za seksualnost in spolno svobodomiselnost, kar je v tej komediji tudi reprezentirano. V analizi sem se posvetila tudi področju kulturnega kapitala oziroma novim oblikam le-tega. Oba glavna junaka opravljata »sodobna poklica«, a kljub temu Dylan uživa več družbenega ugleda, kajti njegova znanja na področju digitalne kulture so specifična in visoko cenjena. Tako je gledalec priča liku fanta v njegovih »tridesetih«, ki je zaradi svojih sposobnosti že pripadnik višjega družbenega razreda. Analiza je pokazala, da sta v obeh romantičnih komedijah, *Razuzdanki* in *Prijatelja samo za seks*, moška glavna junaka tista, ki pripadata višjemu družbenemu razredu. Jamie področju »poklicnega ugleda« in družbenega prestiža ne posveča veliko pozornosti, njen fokus je na ljubezenskemu življenju. Ves čas je »na lovu« za svojim princem in tisto »posebno ljubeznijo«.

Posebnost te romantične komedije je v tem, da je Jamie (kljub nižji razredni pripadnosti) tista, ki razpolaga z več emocionalnega kapitala kot Dylan. Skozi celotno komedijo se v intimnem partnerskem odnosu odziva skozi predvidene »ženske emocionalne kode«; pripravljena je na pogovor o težavah, je ranljiva, čustveno ekspresivna, zmožna čustvene bližine itd. Dylan pa, po drugi strani, kar pridobi z »digitalnim« kulturnim kapitalom, izgubi na področju »čustvenega« kulturnega kapitala. Tudi ta romantična komedija se konča z zadnjim kadrom, ki prikazuje glavna junaka med poljubljanjem, zaključi se z reprezentacijo romantičnega modela ljubezni. Komedija *Prijatelja samo za seks* reprezentira najbolj nerealno, »filmsko« podobo intimnih partnerskih odnosov – veliko je reprezentirane želje po tem, da bi bil partnerski odnos »kot iz filma«, ves čas je poudarjen ideal princa na belem konju, po tisti posebni osebi (zunanjem dejavniku), ki bo odpravila vse težave.

Rezultati analize so pokazali, da ima od vseh treh analiziranih komedij najbolj neklasično strukturo romantične komedije, komedija *Razgibano življenje samskih*. Komedija reprezentira dejstvo, da se za ženske, ki si prizadevajo, da bi se osvobodile prejšnjih spolnih vlog, še posebno intenzivno postavi vprašanje: »Kdo sem?« Največ sotočnega modela ljubezni in epizodične seksualnosti je reprezentirano ravno v tej komediji. V točkah, kjer v filmu pride do iskanja partnerja z namenom vzpostavitve resnega romantičnega partnerskega odnosa in do načrtovanja družine, ni nič tradicionalnega: do partnerja se pride preko zmenkov na spletu, do otroka se pride preko umetne oploditve. Za razliko od ostalih dveh komedij je v *Razgibano življenje samskih* reprezentiran par, v katerem je ženska (lik Meg) tista, ki pripada višjemu družbenemu razredu kot njen partner, kar je še dodaten prikaz tega, da je film posnet z ženske perspektive. Čeprav par konča »romantično«, gre za prikaz netradicionalnega odnosa med starejšo žensko in mlajšim moškim. Bolj kot se je komedija bližala koncu, bolj sem nestrpno pričakovala, kdaj se bo pojavil »tisti pravi«, s katerim bo glavna junakinja Alice na koncu pristala (tako kot v komedijah *Razuzdanka* in *Prijatelja samo za seks*), pa vendar se to ne zgodi. Romantična komedija se zaključi s popolno odsotnostjo tako romantičnega kot sotočnega modela ljubezni, ker glavna junakinja ob koncu filma ostane samska. Drzen in nestereotipen koncept konca za romantično komedijo, hkrati pa predstavlja odraz tega, kako je samskost postala posebna tržna niša v popularni kulturi.

Romantične komedije *Razuzdanka*, *Prijatelja samo za seks* in *Kako biti samski* sem si prvič ogledala zaradi potreb moje diplomske naloge, kajti romantične komedije niso filmski žanr, ki bi bile, kar se mojega filmskega okusa tiče, na vrhu mojih prioritet ali preferenc. Tako sem se v analizo podala čisto nevedna o tem, kaj me čaka, in brez pričakovanj (če sem čisto iskrena, sem bila v izhodišču celo malo cinična). A rezultati moje analize so me presenetili – v vseh treh romantičnih komedijah so širše družbene spremembe in sotočni model ljubezni reprezentirani bolj, kot sem sprva pričakovala. Model sotočne ljubezni zagotavlja etični okvir za to, da poskušamo spodbujati konstruktivna čustva v vedenju posameznika in v skupnostnem življenju, in za možnost, da bi oživili erotiko, ne kot posebno spretnost »nečistih žensk«, temveč kot splošno lastnost spolnosti v družbenih razmerah, ki jih ustvarjamo z medsebojnim sodelovanjem in ne z neenako razporeditvijo moči (Giddens 2000, 203). Skozi svojo analizo lahko potrdim, da so širše družbene spremembe, kot so individualizacija, modernizacija, spremembe na trgu delovne sile, tehnološki razvoj, nove oblike kulturnega kapitala, spremembe v intimnih partnerskih odnosih in spolnosti, kot so spolna enakost, spolna osvobojenost žensk, spolno eksperimentiranje, ločitev seksa in ljubezni, modernizacija na področju iskanja partnerjev in spremembe znotraj filmskega žanra, kot so spremembe znotraj moškega in ženskega diskurza v filmih, spremembe znotraj reprezentacije žensk in moških v filmih, reprezentacija moškega telesa kot predmeta spolnega poželenja ... v teh treh analiziranih romantičnih komedijah jasno reprezentirane. Povedano drugače, transmutacija romantične ljubezni je razvidna tudi v teh treh izbranih romantičnih komedijah. Kljub temu, da romantičnim komedijam še vedno nisem najbolj naklonjena, jih sedaj vsaj bolje razumem.

8 LITERATURA

1. Abbott, Stacey in Deborah Jermyn. 2010. *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary cinema*. London: I.B. Tauris.
2. Altman, Rick. 1984. A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre. *Cinema Journal* 23 (3): 6–18.
3. Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba /*Cf.
4. Bauman, Zygmunt. 2003. *Liquid love. On the frailty of human bonds*. Cambridge: Polity Press.
5. Bauman, Zygmunt. 1999. On the postmodern uses of sex. *Theory, Culture & Society* 15 (3–4): 19–33.
6. Beck, Ulrich. 2009. *Družba tveganja. Na poti v neko drugo moderno*. Ljubljana: Založba Krtina.
7. Beck, Ulrich in Elisabeth Beck-Gernsheim. 2006. *Popolnoma normalni kaos ljubezni*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
8. Bernik, Ivan. 2010. Spolnost v času individualizma in racionalnosti. *Družboslovne razprave* 65: 7–24.
9. Berger, John. 2008. *Načini gledanja*. Ljubljana: Zavod Emanat.
10. Berger, Maurice, Brian Wallis, Simon Watson, ur. 1995. *Constructing Masculinity*. London: Routledge.
11. Beynon, John. 2002. *Masculinities and Culture*. Buckingham: Open Society Press.
12. Bourdieu, Pierre. 1997. The forms of capital. V *Education, Culture, Economy, and Society*, ur. A. H. Halsey, 46–58. Oxford: Oxford University Press.
13. Down, James in Nicole Pallotta. 2000. The End Of Romance: The Demystification of Love in the Postmodern Age. *Sociological Perspectives* 43 (4): 549–580.
14. Fiske, John. 2003. *Television culture*. London: Routledge.
15. Giddens, Anthony. 2000. *Preobrazba intimnosti*. Ljubljana: *cf.
16. Gomery, Douglas in Robert C. Allen. 2000. Predmet raziskovanja filmske zgodovine. V *Kako Pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti*, ur. Simon Popek in Andrej Šrah, 25–41. Ljubljana: Slovenska Kinoteka.

17. Grindon, Leger. 2011. *The Hollywood Romantic Comedy*. Chichester: A John Wiley & Sons, Ltd. Publication.
18. Herzog, Herta. 1944. What do We Really Know about Day-Time Serial Listeners?. V *Radio Research*, ur. Paul V. Lazarsfeld in Frank N. Stanton, 1942-1943. New York: Duell, Sloan and Pearce.
19. Illouz, Eva. 2010. *Hladne intimnosti. Oblikovanje čustvenega kapitalizma*. Ljubljana: Založba Krtina.
20. Illouz, Eva. 1998. The Lost Innocence of Love. Romance as a Postmodern Condition. *Theory, Culture and Society* 15 (3-4): 161-186.
21. Jamieson, Lynn. 1999. Intimacy Transformed? A Critical look at the »Pure Relationship«. *Sociology* 33 (3) : 477-494.
22. Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
23. Luthar, Breda. 2006. Kulturna globalizacija, film in promocijski režim: Primer Gospodarja prstanov. *Teorija in praksa* 43(1-2): 5-24.
24. McNair, Brian. 2002. *Striptease Culture: Sex, media and the democratization of desire*. London, New York: Routledge.
25. McQuail, Denis. 2005. *McQuails mass communication theory*. London: Sage.
26. Macdonald, Myra. 2003. *Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media*. London: Hodder Headline Group.
27. Musek, Janez. 1995. *Ljubezen, družina, vrednote*. Ljubljana: EDUCY d.o.o.
28. Neale, Steve. 2000. *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
29. Pelko, Stojan. 2005. *Filmski pojmovnik za mlade*. Maribor: Založba Aristej.
30. Primorac, Igor. 2002. *Etika in seks*. Ljubljana: Založba Krtina.
31. Sieder, Reinhardt. 1998. *Socialna zgodovina družine*. Ljubljana: Studia humanitatis.
32. Šadl, Zdenka. 2014. Verbalna intimnost v partnerskih zvezah: spolne in razredne razlike. V *Kultura in razred*, ur. Breda Luthar, 223-239. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Šadl, Zdenka. 2000. Zadeve srca na prepihu tranzicije. Reprezentacije ljubezni v ženskih revijah. *Družboslovne razprave* 35-35 : 189-205.
33. Ule, Mirjana. 2000. *Sodobne identitete v vrtincu diskurzov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
34. Ule, Mirjana in Metka Kuhar. 2003. *Mladi, družina, starševstvo: spremembe življenjskih potekov v pozni moderni*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.