

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tadeja Lah

Prikaz odnosov v hollywoodskih romantičnih komedijah

Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Tadeja Lah

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stankovič

Prikaz odnosov v hollywoodskih romantičnih komedijah

Magistrsko delo

Ljubljana, 2012

Prikaz odnosov v hollywoodskih romantičnih komedijah

Romantične komedije danes predstavljajo pomemben segment hollywoodske filmske industrije, saj jih letno lansirajo ogromno število in se prilagajajo družbeno-kulturnim trendom. Ta žanr filmov reprezentira ljubezenske odnose, predvsem idealizirano romantično ljubezen, ki pridobiva attribute čistega razmerja in sotočne ljubezni. Romantične komedije oblikujejo ideologijo želenega heteroseksualnega in monogamnega ljubezenskega odnosa, ki traja do konca življenja. V nalogi bom filme analizirala s semiotičnim metodološkim instrumentarijem. V teoretičnem delu bom opredelila semiotiko, opisala prispevke najpomembnejših avtorjev (Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Roman Jakobson, Roland Gerard Barthes) in podala definicije semiotične terminologije (označenec, označevalec, konotacija, denotacija, mit, ideologija, hegemonija, binarne opozicije, reprezentacija, koda), ki se uporablja za analiziranje popularnih kulturnih tekstov. Za umestitev prikazanih ljubezenskih odnosov v izbranih romantičnih komedijah bom povzela Giddensovo teorijo odnosov iz knjige *Preobrazba intimnosti* (2009). Giddens v njej opredeli več tipov ljubezenskih odnosov, in sicer: čisto razmerje, sotočno, plastično, strastno, soodvisno in romantično ljubezen, epizodično seksualnost in fiksen odnos.

KLJUČNE BESEDE: romantična komedija, ljubezen, odnos, reprezentacija

Display of the relationships in Hollywood romantic comedies

Romantic comedies represent an important segment of Hollywood film industry, because they are yearly launched in enormous quantities and adjust to social and cultural trends. This movie genre represents love relationships, especially idealized romantic love that gains attributes of pure relationship and confluent love. Romantic comedies shape the ideology of socially desirable love relationship that is heterosexual, monogamous and lasts until the end of one's life. In this written assignment I will analyse films by using semiotic methodological instrumentation. In the theoretical part I will define semiotics, describe contributions of the most important authors (Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, Roman Jakobson, Roland Gerard Barthes) and introduce definitions of semiotic terminology (signified, signifier, connotation, denotation, myth, ideology, hegemony, binary oppositions, representation, code), which are used for analysing popular cultural texts. For placing represented love relationships in the chosen romantic comedies I will sum up Giddens theory of relationships from his book *The Transformation of Intimacy* (2009). Giddens defines several types of love in this book, namely pure relationship, confluent, plastic, co-dependend and romantic love, episodic sexuality and fixed relationship.

KEY WORDS: romantic comedy, love, relationship, representation

KAZALO

| | | |
|-----|--|----|
| 1 | UVOD | 8 |
| 1.1 | Raziskovalno vprašanje | 9 |
| 1.2 | Struktura naloge..... | 10 |
| 1.3 | Omejitve naloge..... | 10 |
| 2 | TEORIJA ODNOSOV PO A. GIDDENSU..... | 11 |
| 2.1 | Čisto razmerje..... | 12 |
| 2.2 | Sotočna ljubezen..... | 14 |
| 2.3 | Plastična ljubezen in epizodična seksualnost | 15 |
| 2.4 | Strastna ljubezen..... | 15 |
| 2.5 | Soodvisna ljubezen in fiksni odnos | 16 |
| 2.6 | Romantična ljubezen | 17 |
| 3 | SEMIOTIKA..... | 18 |
| 3.1 | Semiotika ali semiologija?..... | 18 |
| 3.2 | Opredelitev semiotike..... | 19 |
| 3.3 | Ferdinand de Saussure: semiologija | 22 |
| 3.4 | Charles Sanders Peirce: semiotika..... | 24 |
| 3.5 | Nadaljnji razvoj semiotike..... | 27 |
| 3.6 | Opredelitev ostale terminologije | 31 |
| 4 | OPREDELITEV METODE | 40 |
| 5 | UTEMELJITEV IZBORA FILMOV | 42 |
| 5.1 | Filmski žanr: Romantična komedija..... | 43 |
| 5.2 | Prihodek, ki ga je film ustvaril po svetu in v Sloveniji | 46 |
| 5.3 | Izbor filmov | 47 |
| 6 | ANALIZA FILMOV | 48 |
| 6.1 | Hitch (2005)..... | 49 |
| 6.2 | Rumor Has It (2005)..... | 55 |

| | | |
|------|--|-----|
| 6.3 | The Break Up (2006)..... | 60 |
| 6.4 | Failure to Launch (2006)..... | 63 |
| 6.5 | Knocked Up (2007)..... | 68 |
| 6.6 | Norbit (2007)..... | 74 |
| 6.7 | Sex and the City (2008)..... | 79 |
| 6.8 | What happens in Vegas (2008)..... | 86 |
| 6.9 | The Proposal (2009)..... | 91 |
| 6.10 | The Ugly Truth (2009)..... | 94 |
| 7 | SKLEP..... | 100 |
| 8 | ZAKLJUČEK..... | 105 |
| 9 | LITERATURA..... | 108 |
| | PRILOGE..... | 115 |
| | Priloga A: Slike iz filma Hitch..... | 115 |
| | Priloga B: Slike iz filma Rumor Has It..... | 117 |
| | Priloga C: Slike iz filma The Break Up..... | 119 |
| | Priloga Č: Slike iz filma Failure to Launch..... | 121 |
| | Priloga D: Slike iz filma Knocked Up..... | 123 |
| | Priloga E: Slike iz filma Norbit..... | 124 |
| | Priloga F: Slike iz filma Sex and the City..... | 126 |
| | Priloga G: Slike iz filma What Happens in Vegas..... | 128 |
| | Priloga H: Slike iz filma The Proposal..... | 129 |
| | Priloga I: Slike iz filma The Ugly Truth..... | 130 |

Kazalo tabel

| | |
|---|----|
| Tabela 5.1: Karakteristike izbranih filmov..... | 47 |
|---|----|

Kazalo slik

| | |
|---|-----|
| Slika A.1: Total mesta na začetku filma | 115 |
| Slika A.2: Sara..... | 115 |
| Slika A.3: Zaljubljen Hitch | 115 |
| Slika A.4: Veliki plan poljuba Sare in Hitcha..... | 116 |
| Slika A.5: Doprsni plan poljuba Sare in Hitcha | 116 |
| Slika A.6: Široki plan poljuba Sare in Hitcha | 116 |
| Slika B.7: Sarah in Jeff na letalu | 117 |
| Slika B.8: Beau in Sarah pred poljubom | 117 |
| Slika B.9: Jeff odhaja | 117 |
| Slika B.10: Kaj vse Sarah nudi Beauju? | 118 |
| Slika B.11: Žalostna Sarah | 118 |
| Slika C.12: Fotografija Garryja in Brooke | 119 |
| Slika C.13: Prepirl med Brooke in Garryem | 119 |
| Slika C.14: Razočarana Brooke | 119 |
| Slika C.15: Obupan Garry | 120 |
| Slika C.16: Vesela Brooke | 120 |
| Slika C.17: Vesel Garry | 120 |
| Slika Č.18: Ugriz kuščarja | 121 |
| Slika Č.19: Zaljubljena Paula..... | 121 |
| Slika Č.20: Kit in Ace na zmenku..... | 121 |
| Slika Č.21: Paula in Tripp v dežju | 121 |
| Slika Č.22: Navijanje | 122 |
| Slika D.23: Spolni odnos med Benom in Alison | 123 |
| Slika D.24: Ben in Alison se držita za roki | 123 |
| Slika D.25: Primer zakonske zveze med Debbie in Petom | 123 |
| Slika D.26: Zaljubljena Alison in Ben | 123 |
| Slika E.27: Norbit in Kate v otroštvu | 124 |
| Slika E.28: Vsemogočnost Rasputie | 124 |
| Slika E.29: Majhnost Norbita..... | 124 |
| Slika E.30: Poroka Kate in Norbita..... | 125 |
| Slika F.31: Poljub Carrie in Johna | 126 |
| Slika F.32: Pogovor Carrie..... | 126 |

| | |
|---|-----|
| Slika F.33: Pogovor John | 126 |
| Slika F.34: Carrie pred poroko | 127 |
| Slika F.35: Žalostna Carrie..... | 127 |
| Slika F.36: Spolni odnos med Samantho in Smithom..... | 127 |
| Slika G.37: Joy ukazuje Jacku..... | 128 |
| Slika G.38: Zaljubljena Joy..... | 128 |
| Slika G.39: Zaljubljen Jack | 128 |
| Slika G.40: Napetost pred poljubom | 128 |
| Slika H.41: Pri uradniku na začetku filma | 129 |
| Slika H.42: Pri uradniku na koncu filma..... | 129 |
| Slika H.43: Margaret po poljubu..... | 129 |
| Slika H.44: Andrew po poljubu..... | 129 |
| Slika I.45: Abby s Colinom..... | 130 |
| Slika I.46: Popoln par | 130 |
| Slika I.47: Mikov pogled..... | 130 |
| Slika I.48: Abbyn pogled | 130 |

1 UVOD

Romantične komedije so filmski žanr z visoko gledanostjo (10 % vseh najbolj gledanih filmov v Sloveniji predstavljajo romantične komedije)¹ in močno hollywoodsko proizvodnjo (za leto 2005 spletna stran Hollywood.com beleži 61 lansiranih romantičnih komedij), vendar so v očeh gledalcev in strokovne filmske javnosti zgolj plehke in neresne filmske vsebine. Nenehna produkcija romantičnih komedij ter predvajanja na filmskih platnih in televizijskih sprejemnikih pričajo o tem, da romantične komedije niso samo množični proizvod industrije, ampak tudi želja občinstva. Holmes in Johnson (2009) ugotavljata, da kljub vedno večji popularnosti romantičnih komedij, ostaja to področje slabo raziskano. Kvantitativnih in kvalitativnih analiz romantičnih komedij skoraj ni, izjema so študije že omenjenih Holmesa in Johnsona.

V nalogi bom s pomočjo semiotičnega analitičnega in terminološkega instrumentarija analizirala romantične komedije. Ta žanr filmov se osredotoča na ljubezenske odnose. Kaj sploh je ljubezen, kako se ljubezenski odnosi oblikujejo, kako jih vzdrževati in kako nadaljevati so ključni elementi romantičnih komedij. V nalogi se bom osredotočila prav na te odnose in jih analizirala. Po Giddensovi tipologiji (2009) jih bom skušala umestiti v tipe odnosov. V knjigi *Preobrazba intimnosti* Giddens opiše romantično ljubezen, sotočno ljubezen, čisto razmerje, strastno ljubezen, epizodično seksualnost, plastično ljubezen, fiksen odnos in soodvisno ljubezen. Umestitev prikazanih odnosov v vsaj eno izmed kategorij je pomembna, saj mediji z reprezentacijami vsebin oblikujejo družbene vrednote in ideologijo. Torej lahko glede na prikazan tip odnosov v filmih sklepam na idealizirano in družbeno želeno ljubezensko razmerje.

V teoretičnem delu bom opredelila semiotične termine, s katerimi bom kasneje analizirala filme. Semiotika proučuje oblikovanje pomenov, zato predstavlja primerno metodologijo za iskanje pomenov, ki jih filmi oblikujejo na verbalni in neverbalni ravni. Prednost semiotike je njena odprtost za interpretacije, ki se oblikujejo znotraj posamezne kulture. Analitičen instrumentarij semiotike predstavlja predvsem njena terminologija (označevalec, označenec, simbol, konotacija, denotacija, mit, ideologija), zato bom opisala tudi sam razvoj semiotike in njene najpomembnejše ustvarjalce (de Saussure, Peirce, Jakobson, Barthes).

¹ Povzela po podatkih Cenexa o gledanosti filmov v letih 2005, 2006, 2007, 2008 in 2009.

Za analizo prikazov ljubezenskih odnosov v filmih bom uporabila semiotično analizo, saj predstavlja kvalitativno metodo, s katero se analitik poglobi v sam tekst in s pomočjo uporabljenih znakov in kod razbere njihov pomen. V nalogi bom za analizirane filme uporabljala termin tekst, saj »semiotiki namreč analizirajo film (ali pogled na svet) kot »tekst«, tj. kot niz oblik, odnosov in pomenov« (Turner 2004, 342) in ker je tekst »nekaj, iz česar ustvarimo pomen« (McKee 2003, 4), se tekst ne nanaša zgolj na pisna besedila, ampak na vso popularno kulturo, ki nam omogoča analizo; videospoti, filmi, fotografije, knjige, televizijski program, revije ipd.

1.1 Raziskovalno vprašanje

Rdeča nit naloge o reprezentaciji odnosov v hollywoodskih romantičnih komedijah je ugotoviti, kakšni ljubezenski odnosi so v teh filmih reprezentirani. Ali osrednji prikazan odnos reprezentira romantično ljubezen, sotočno ljubezen, čisto razmerje, epizodično seksualnost ali strastno razmerje, je ključno raziskovalno vprašanje, na katerega bom iskala odgovor. Raziskovalno vprašanje se torej glasi:

Kakšen tip odnosov je prikazan v hollywoodskih romantičnih komedijah?

Zaradi potencialnih različnih reprezentacij ljubezenskih odnosov v filmih me bo v analizi zanimalo v kakšnih razmerjih (binarnih opozicijah) so še prikazani ljubezenski odnosi. S pomočjo filmskih kod bom ugotavljala, ali so kateri tipi odnosov reprezentirani na izključno pozitivni ali izključno negativni ravni. Zaradi količinske proizvodnje romantičnih komedij, njihovega predvajanja v kinematografih in televizijskih ekranih ter zaradi množične konzumacije filmskih vsebin z odnoso tematiko me bo posledično zanimalo tudi, kaj reprezentirani odnosi sporočajo gledalcem, kakšna ideologija se skriva za na videz nepomembno vsebino. Raziskovalna podvprašanja naloge se glasijo:

Ali se v primeru več reprezentiranih odnosov med njimi vzpostavi kakšna hierarhija?

S pomočjo katerih (filmskih) kod je prikazan določen tip odnosa?

Kaj večinsko reprezentiran tip odnosov sporoča gledalcem?

Pri analizi in pri odgovarjanju na zastavljena raziskovalna vprašanja ne pričakujem enoznačnih odgovorov, saj je interpretacija pogosto odvisna prav od samega teksta in opazovalca. Zato bodo odgovori podani z utemeljitvijo na filmskih kodah, ki so osnova za dekodiranje filmskih reprezentacij in sporočil.

1.2 Struktura naloge

Nalogo bom razdelila na tri dele; na teoretičen, praktičen in sklepni del. V teoretičnem delu bom najprej opredelila različne tipe odnosov, ki jih je definiral Giddens. Zanj sem se odločila, ker je zelo podrobno in podkrepjeno s primeri ter primerjavami prikazal različne tipe ljubezenskih odnosov v današnjem času. V nadaljevanju teoretičnega dela bom pisala o semiotiki, pomembnejših avtorjih (de Saussure, Peirce, Jakobson, Barthes ...) in o njihovih prispevkih k proučevanju verbalnih in neverbalnih tekstov. Nato bom opredelila še nekaj pomembnejših terminov, s katerimi operira semiotika v analizi (reprezentacija, kode, ideologija, hegemonija ...). Teoretičen del bom zaključila z izborom metodologije (semiotična analiza teksta), s katero bom analizirala odnose v romantičnih komedijah.

V praktičnem delu naloge bom najprej natančneje opredelila, kako je potekal izbor desetih filmov, ki jih bom analizirala. Za čim bolj objektivni izbor sem uporabila pet kriterijev. Ti kriteriji so produkcija filma v hollywoodskem studiu, žanr, leto lansiranja filma, dobiček v Sloveniji in po svetu. Nato bo sledila podrobnejša semiotična analiza vsakega filma posebej, kjer se bom osredotočala predvsem na tip prikazanega ljubezenskega odnosa in na način reprezentacije odnosov med pari v filmu. Praktičnemu delu bo sledil še sklepni del, kjer bom povzela glavne ugotovitve semiotične analize in odgovorila na zastavljeno raziskovalno vprašanje.

1.3 Omejitve naloge

Omejitve naloge so pravzaprav omejitve semiotične analize. Semiotiki pogosto očitajo ustvarjanje in ne razbiranje pomena tekstov, saj le-ti sami zase nimajo pomena. Dobijo ga šele, ko so 'prebrani', interpretirani. Ker branje vedno poteka v »---družbenih in zgodovinskih specifičnih vzorcih kulturne produkcije in konzumacije« (Strinati 2004, 95), se lahko interpretacije istih tekstov različnih posameznikov razlikujejo in celo izključujejo. Katera je

prava in edina interpretacija je nemogoče določiti, saj vedno predstavlja le posameznikov pogled na svet.

Omejitev v interpretaciji predstavlja tudi sinhrono proučevanje pojavov, kadar tekst izgubi zgodovinski okvir in je analiziran sam zase. V mojem primeru se diahrona analiza nanaša na analizo vseh hollywoodskih romantičnih komedij, kar je praktično nemogoče, saj jih snemajo že od tridesetih let dvajsetega stoletja dalje. Zato sem izbrala deset filmov iz zadnjih petih let,² kar predstavlja sicer kratko obdobje, a vsebuje filme, ki predstavljajo aktualne tipe ljubezenskih odnosov. Zaradi nedavnosti lansiranja filmov bo tudi sama interpretacija bolj točna, saj med analizo in lansiranjem filma ni preteklo več kot deset let.

Svoje omejitve predstavlja tudi sistem binarnih opozicij, ki lahko meji že na determinizem v primeru, da se vse pojave loči na črne/negativne in bele/pozitivne brez vmesnih barv/kategorij.

2 TEORIJA ODNOSOV PO A. GIDDENSU

V pozni moderni se je večje število sociologov in psihologov začelo ukvarjati in proučevati teorije odnosov, saj so medosebni odnosi postali pomembna tema, ki posredno oblikuje posameznikovo počutje in socialno (ne)sprejemanje in (ne)odobravanje. Razvoj in način oblikovanja skupnih medosebnih intimnih odnosov je nazorno in na praktičnih primerih prikazal tudi Anthony Giddens (2000). Ker se osredotoča prav na posebno vez, ljubezenski odnos med spoloma, ki je tekom let doživel veliko sprememb, je za tipologizacijo novonastalih odnosov najbolj primeren prav ta avtor.

Antony Giddens je v sklopu družbenih in kulturnih sprememb javne in zasebne sfere, katerih posledica je »zindividualizirana, sprivatirazirana različica moderne« (Bauman 2002, 13), t. i. tekoča moderna, razločil več tipov novih intimnih odnosov, ki so se oblikovali glede na razvoj refleksivnosti jaza in osebne identitete. Giddens navaja (2000), da se je v preteklih desetletjih spremenilo dojemanje in obravnavanje spolnosti in intimnosti, ki so jo iz zasebnih sfer v javno življenje prenašali predvsem mediji. Holmes in Johnson (2009, 117) navajata, da se kar »90 % mladih ljudi zanaša na filme in 94 % na televizijo za informacije o ljubezni«, Uletova

² Izbor filmov za nalogo sem naredila že pri dispoziciji naloge, ki sem jo oddala leta 2010, zato je zadnje analizirano leto filmov 2009, saj za 2010 še ni bilo končnih podatkov o dobičku filmov.

(2009, 348) pa, da sta »/d/oživljanje ljubezni in razvoj ljubezenskih odnosov /.../ močno odvisna od dominantnih predstav o ljubezni v določenem kulturnem okolju.«

Opredelevanje in razlaga tipologije bosta v nadaljevanju naloge služili kot indikatorja najpogosteje reprezentiranih odnosov v romantičnih komedijah zadnjih petih let. Glede na Giddensa naj bi prevladujočo idealizirano romantično ljubezen iz 18. stoletja in zakonsko zvezo ne samo v realnem življenju, ampak tudi na velikih platnih,³ počasi začeli izpodrivati drugi tipi; kot so plastična seksualnost, sotočna ljubezen, čisto razmerje in mnoge druge. Uletova (2009) medosebne odnose (ljubezenske, prijateljske in druge) opredeli kot procese, ki se odvijajo med osebami in se kažejo v medosebnih interakcijah ter potekajo na neverbalni in verbalni ravni, namerno in spontano, na nezavedni kot na zavedni ravni in so simbolno posredovani. Medosebni odnos se ne le gradi, ampak se tudi predstavlja/reprezentira v »jeziku simbolov, gest, mimike« (Ule 2009, 316). V analitičnem delu bom poskusila glede na načine interakcij, s katerimi je odnos med posameznikoma v filmih prikazan, sklepati o današnjih trendih, ki se v razmerjih pojavljajo.

Bauman (2002) trdi, da so se medosebni odnosi v preteklih letih utekočinili, da so postali bolj fluidni, manj trdni, kot so jih poznale prejšnje generacije, kar potrjuje večje število ločitev (skoraj 20 %)⁴ v letu 2010 v primerjavi z letom 2004, ko je bila številka dosti nižja (7,1 %).⁵

Opisana razmerja so dokaj prototipska, vendar se med seboj ne izključujejo nujno; lahko je eden pogoj za razvoj drugega, lahko pa drugi vodi v razvoj tretjega ipd. Vsi odnosi so povzeti po A. Giddensu, 2000.

2.1 Čisto razmerje

Giddens v knjigi najbolj poudarja in opredeli čisto razmerje (ang. *pure relationship*), ki se nanaša na »situacijo, kjer dva stopita v družbeni stik zaradi stika samega /.../, in ki traja le, če obe strani menita, da je obojestransko zadovoljivo« (Giddens 2000, 64). Zaradi emancipacije, poudarka na individualnosti ter opiranja na svoja občutja in vrednote, za svoj obstoj ne potrebujeta odobritve družbe in zunanjega sveta in sta partnerja v zvezi zaradi (emotivnih)

³Filmi in njihove vsebine se zaradi atraktivnosti in aktualnosti spreminjajo s časom in družbo. Več v podglavju Romantična komedija.

⁴Nanaša se na legalni zakonski status.

⁵Odstotek uradno ločenih po raziskavi European Social Survey 2004 in 2010.

zadovoljstev, ki jima jih prinaša sama zveza in ne (pred)poročna pogodba. Takšno neobvezujoče razmerje lahko ob konfliktu hitro vodi v razpad razmerja. Za dolgoročno zvezo se morata oba drug drugemu zavezati in tvegati oškodovanje, če in ko se razmerje konča. Prav zato je za takšno razmerje ključen razvoj zaupanja.

Partnerja v čistem razmerju postaneta diadna skupina, kar »je verjetno delno posledica nezavedne želje, da bi obnovili občutek izključnosti, ki ga dojenček doživlja ob materi« (Giddens 2000, 142). Skupaj ustvarjata zgodovino, ki ju povezuje, lahko pa zaradi rutinizacije vodi v partnersko odvisnost, ki vodi v dekonstrukcijo posameznika. V nasprotnem primeru nudi primerno okolje za svoboden razvoj reflektivnega jaza posameznika in spremembo identitete. Vsak partner v razmerju ostane samostojna oseba in priznava osebno integriteto drugega.

Odnos med partnerjema v čistem razmerju temelji na avtonomiji ženske in plastični seksualnosti ter je odprt in refleksiven. »Samoprespraševanje, ki je bistveni del čistega razmerja, je tesno povezano z reflektivnim projektom jaza« (Švab v Giddens 2000, 215). Najpomembnejši člen v odnosu je medosebna zavezanost, h kateri morata aktivno prispevati oba. Čisto razmerje temelji na intimnosti in odgovornosti, za katera se morata potruditi. Oba imata dolžnosti kot pravice, odnos med partnerjema je demokratičen, vendar je prisotna tudi avtoriteta, ki »v čistih razmerjih obstaja kot 'specializacija', kjer ima ena oseba posebne sposobnosti, ki jih druga nima« (Giddens 2000, 192). Za ta tip ljubezenskega razmerja monogamija in heteroseksualnost nista nujno potrebni, saj partnerja sama določata pravila igre.

Kljub samooblikovanju odnosa in določanju pravil igre in kljub temu da Giddens (2000, 158) ta tip razmerja opiše kot prototipsko obliko osebnega življenja, podatki European Social Survey iz leta 2010 še vedno kažejo, da se je 50 % vseh anketirancev opredelilo kot legalno poročenih in da jih je malo manj kot 30 % kdajkoli živelo s partnerjem, s katerim niso bili poročeni, kar pomeni, da še vedno priznavajo poroko in poročno pogodbo kot pomembno vrednoto.

2.2 Sotočna ljubezen

Sotočna ljubezen (ang. *confluent love*) je nadgradnja čistega razmerja, saj »predpostavlja model čistega razmerja, kjer je osrednjega pomena, da poznamo lastnosti drugega. To je različica ljubezni, pri kateri je posameznikova seksualnost eden izmed dejavnikov, ki ga moramo s pogajanjem sprejeti za del razmerja« (Giddens 2000, 69). Ta tip odnosov »predpostavlja enakost pri čustvenem dajanju in prejemanju, in kolikor bolj se to dogaja, toliko bližje je določena ljubezenska zveza prototipu čistega odnosa« (Giddens 2000, 67–68).

Partnerja se drug drugemu odpreta, sta aktivna v oblikovanju razmerja, vendar odnos ne temelji na predpostavki 'en partner do konca življenja'. Intimnost razvijeta le do točke, ki ustreza obema in do katere sta pripravljena razkriti svoje skrbi in potrebe; do koder si upata pokazati ranljivost. Razmerje torej poteka po principu medosebne vzajemnosti daš – dam. Tudi moški se prikažejo kot čustveno ranljivi in s tem ovržejo mit o emocionalni nedostopnosti. Partnerja tako postaneta čustveno enakovredna, saj prikaže vsak svoja čustva in s tem potencialno ranljivost.

Osrednjega pomena je poznavanje lastnosti in značajskih značilnosti partnerja. Posameznika se v odnosu priznavata kot neodvisni bitji (demokracija in svobodna volja), ki se ljubita prav zaradi teh posebnih lastnosti. Partnerja, ki živita po načelu 'vsi drugačni vsi enakopravni', ne skrivata svojih slabosti, ampak jih delita in sprejmeta.

Pri sotočni ljubezni morata partnerja paziti, da drug drugega ne posrkata vase, saj to vodi v odvisno razmerje, ki obema degradira svobodni in samostojni jaz. Da se takšno vedenje prepreči, je potrebno vzpostaviti meje med osebama, ki se lahko odraža v ločenih prijateljih, aktivnostih ali izhodih. Partnerja tako ostaneta povezana in si delita intimo, vendar imata še druge (zdrave) odnose, ki preprečujejo uveljavitev zgolj enega.

Sotočna ljubezen v zakon vpelje umetnost ljubezni (t. i. *ars erotica*) in kot pogoj postavi to, »da si partnerja dajeta medsebojni spolni užitek« (Giddens 2000, 68). Spolnost postane učenje zadovoljitve drugega. Partnerja upoštevata želje drug drugega in jih ne dojemata kot deviantne, ampak omogočita realizacije le-teh – spadajo med lastnosti partnerja, ki jih je potrebno sprejeti in razumeti. Sotočna ljubezen briše razlike med spolno primernim in neprimernim vedenjem žensk.

2.3 Plastična ljubezen in epizodična seksualnost

Plastična ljubezen se nanaša predvsem na prekinitev povezave spolnosti z nenehnim krogom rojstev in nosečnosti ter strahom pred smrtjo med porodom, posledica česar je vse pogostejše uporabe kontracepcije. Spolnost se tako loči od reproduktivne funkcije in se poveže s hedonizmom. Takšna ločitev ženskam prvič v zgodovini omogoči prakticiranje spolnih odnosov brez naknadnih negativnih družbenih in bioloških posledic. Spolnost za ženske šele s plastično seksualnostjo doseže pravi užitek in spolno avtonomijo. Posledično odnos med partnerjema postane bolj demokratičen, saj se priznava želje obeh partnerjev, meje sprejemljivosti in užitka se ob tem razširijo. (Giddens 2000, 34–35, 147)

Plastično seksualnost vsebujejo druga razmerja (npr. čisto razmerje, sotočna ljubezen) in je hkrati pogoj (ženska spolna osvoboditev) za njihov nastanek.

Giddens opredeli tudi epizodično seksualnost, katere značilnost je hitro menjavanje spolnega partnerja in izogibanje intimnosti. Tudi za razvoj epizodične ljubezni je pogoj plastična seksualnost. Glavni kriterij je posameznikov izgled in spolna privlačnost. Nanaša se zgolj na spolni odnos, kjer osebne karakteristike niso pomembne, hkrati ima lahko oseba, ki ima spolne odnose z več osebami (epizodična seksualnost), tudi intimen odnos z drugo osebo.

2.4 Strastna ljubezen

Amour passion ali strastna ljubezen ni proizvod pozne moderne dobe, ampak so jo poznali že stari Egipčani. Predstavlja povezavo med ljubeznijo in spolnim razmerjem. »/O/ značuje /jo/ nuja, ki jo ločuje od rutine vsakdanjega življenja, s katero kajpada prihaja v konflikt« (Giddens 2000, 44). Povezuje se z religijsko gorečnostjo, le da ta oba posameznika popolnoma prevzame in ju izključi iz družbe, ju prisili v radikalne odločitve in žrtve, zato je s strani družbe skrajno moteča in nevarna. Posameznika zaradi močne zaljubljenosti in spolne privlačnosti pozabita na zunanji svet, kot so služba, zanemarjata druge medosebne odnose in dolžnosti. Večkrat so jo zato tudi negativno označili in jo videli kot »zakonolomsko« (ibid.) ter ne dovolj trdno osnovo za vstop v zakon.

2.5 Soodvisna ljubezen in fiksni odnos

Že v opisu čistega razmerja in sotočne ljubezni sem omenila, da prevelika gorečnost partnerjev za drug drugega in premalo negovanje jaza lahko pripelje do odnosa, ki ima za oba partnerja uničujoče posledice. Giddens opredeli dva takšna odnosa; to sta soodvisna ljubezen in fiksni odnos.

Soodvisna ljubezen se razvije med partnerjema, kjer je eden od partnerjev odvisen od prisilnih dejanj, kot so uživanje mamil, prekomerno pitje alkohola in posledično tudi fizična in psihična zloraba. Najpogosteje je odvisna oseba moški, ženska pa odvisna od njega in njegove odvisnosti. Tipična soodvisna razmerja so med moškim, ki svojo ženo pretepa (pod vplivom drog ali alkohola), vendar ga ona ne more zapustiti, njegova dejanja celo zagovarja in opravičuje. V takšnih odnosih sta prisotni torej dve odvisnosti; prva je odvisnost osebe od prisilnih dejanj (npr. alkoholizem), druga je odvisnost druge osebe od odvisne osebe – sekundarna odvisnost (odvisnost od razmerja).

Oseba – ženska, ki deluje v soodvisnem odnosu je najpogosteje »nekdo, ki zato, da bi vzdrževal smisel ontološke varnosti, potrebuje drugega posameznika /.../, da bi opredelila svoje potrebe, in se ne počuti samozavestno, če se ne posveča potrebam drugih« (Giddens 2000, 94). Za posvečanje pozornosti in negovanje ženska v zameno ne pričakuje predanosti partnerja, torej med njima ni recipročnega odnosa, ki je značilen za čisto razmerje ali sotočno ljubezen.

Fiksni odnos se nanaša na drugo zasvojenost, kot je v primeru soodvisne ljubezni; in sicer na zasvojenost s samim odnosom. Tukaj ne nastopa nobena 'zunanja' odvisnost, ampak notranja – odnosna, saj oba partnerja potrebujeta odnos, da si zagotovita občutek varnosti. Takšen odnos se ne vzpostavi na ljubezenskih občutjih, ampak na občutku pripadnosti in rutine. Najpogosteje nobeden izmed partnerjev te odvisnosti ne dojema in zato tudi ne prizna, kar lahko ima uničujoče posledice. Posameznikova identiteta jaza se, ne glede na spol, utopi v partnerju ali v fiksnih rutinah. To nadalje onemogoča odprtje (odkrit pogovor o občutjih in željah) in vzdržuje neenakopravne spolne razlike in prakse.

2.6 Romantična ljubezen

Zgoraj opisani tipi ljubezni se nanašajo na odnose, ki jih je moč opaziti med posamezniki v realnem življenju in največkrat vodijo v ali že predstavljajo daljšo – resno zvezo. V primerjavi z njimi je romantična ljubezen nekakšen hibrid med fikcijo in realnostjo, ki jo največkrat želijo v razmerje vpeljati ženske.

Romantična ljubezen predstavlja ljubezenski ideal, ki je v skladu z vrednotami krščanstva (dvorjenje moškega, sramežljivost ženske, poroka kot vrhunec in šele po njej spolni odnosi). Razvijati se je začela z vzponom romanov in zgodb, ki so preplavile »knjižarne od zgodnjega 19. stoletja dalje« (Giddens 2000, 48), s spremembami pri ustvarjanju doma, razmerja med otroci in starši ter s poudarjanjem materinske vloge pri vzgajanju otrok. Z vzponom Hollywooda se je prikaz romantične ljubezni v medijih še povečal.

Ženske so bile (in so še) glavne promotorke romantične ljubezni, saj pogosteje kot moški posegajo po romanih, televizijskih oddajah in filmih, ki ta tip ljubezni povečujejo. Ljubezen je v teh medijih prikazana kot nežna in ljubeča, posebej je poudarjen odnos moških do žensk, ki odraža spoštovanje in predanost. Obljuba te ljubezni posameznikoma je, da bosta ostala skupaj do konca življenja in premagala vse. (Povzeto po Giddens 2000, 45–48.)

Značilnost romantične ljubezni po Giddensu (2000, 66–69) so samoizpraševanje o občutkih (svojih, partnerjevih, skupnih – ali je najina ljubezen dovolj močna, da premaga ovire?, ali me ljubi tako močno kot jaz njega?, ali me vara? ...), svoboda in samouresničljivost.

V romantični ljubezni se privlačita osebi, ki si izpolnita in dopolnita življenje, npr. eden ne mara pomivati posode in drug ne mara kuhati – vsak počne to, kar ga veseli. Romantična ljubezen dopolni posameznika in njegov manko identitete in tako »nepopolni posameznik z ljubezenskim razmerjem na neki način postane popoln« (Giddens 2000, 52) – v zgodbah. V romantični ljubezenski zgodbi se srečata sorodni duši, ki se dopolnjujeta in skupaj ustvarita zgodovino in premagujeta ovire. Če se takšna ljubezen konča, je konec zelo dramatičen in tragičen. Zgodbe prav tako prikazujejo, kako lahko ženske spremenijo sovražnost moškega in omeščajo njegovo srce, vendar lahko to stori le ena ženska izmed vseh; tista, ki mu je usojena.

Tako kot sotočna ljubezen vključuje tudi romantična *amour passion*, vendar spolnost ni nujen element. Spolnost je zaželeno šele po določenem času, ko je zveza že potrjena z obeh strani.

Uletova (2009, 344) nadaljuje z opisom tega tipa ljubezni: »strastna pripadnost zaljubljene osebe oboževani osebi, visoka stopnja čustvene in erotične vznburjenosti, idealizacija ljubljene osebe, ki sega do neke vrste zaslepljenosti in hrepenenje po bližini ljubljene osebe. Te značilnosti ljubezni niso 'naravne', temveč kulturno-zgodovinski rezultat sprememb v dožemanju erotične ljubezni v zahodnem svetu.« Podobno kot strastna ljubezen, tudi romantična posameznika zaslepi in vodi v zanemarjanje drugih dolžnosti in odnosov.

Romantična ljubezen je po Giddensu (2000, 67) odvisna od projektivne identifikacije »kot sredstva, s katerim prihodnja partnerja privlačita drug drugega in postaneta vezana drug na drugega.«

K tipu romantične ljubezni sodi tudi ljubezen na prvi pogled, ampak Giddens (2000, 47) hkrati opozarja, da »jo moramo precej ostro ločiti od spolno/erotičnih pulzij strastne ljubezni.«

3 SEMIOTIKA

Zgoraj opisane tipe razmerij (čisto razmerje, sotočna in romantična ljubezen, plastična seksualnost ...) bom uporabila za klasifikacijo prikaza odnosov v izbranih filmih. Za metodo bom uporabila semiotično analizo teksta. Za boljše razumevanje uporabnosti izbrane metode bom najprej opredelila semiotiko v razmerju do semiologije in strukturalizma. Nato bom opisala in s praktičnimi primeri ponazorila razvoj teorije, v sklopu katere se je metoda razvila, saj vsebuje specifične termine, ki takšno analizo omogočajo. Šele nato bom podrobneje opredelila uporabljeno metodo.

3.1 Semiotika ali semiologija?

Pojma semiologija in semiotika sta si vizualno in zvočno podobna, prav tako imata oba izraza enak koren – *semio*, kar izvira iz grške besede *semeion* (znak) (Berger 2009,39), vendar nimata istega pomena, pravzaprav je do danes termin semiotika nadvladal semiologijo

(podpomenka), ki se skoraj več ne uporablja. Termin semiologija je skoval švicarski lingvist Ferdinand de Saussure (1857–1913), skoraj istočasno je termin semiotika na drugem kontinentu (Severna Amerika) oblikoval in razložil filozof Charles Sanders Peirce (1839–1914) (Chandler 2007). Danes oba veljata za očeta semiotike. Semiologija se nanaša na smer proučevanja, ki jo je F. de Saussure (1997, 27) med predavanji opredelil kot »*znanost, ki proučuje življenje znakov v naročju družbenega življenja.*« C. S. Peirce je semiotiko opredelil širše; kot splošno logiko, ki je »skoraj nujen oziroma formalen nauk o znakih« (2004, 9). Razlikovanje med semiotiko in semiologijo na drugačen način opredeli Nöth (1995, 14) kjer je »semiotika /.../ mišljena kot teorija nelingvističnih znakov v kontrastu s semiologijo, ki je študij tekstualnih struktur.«

Torej, termin semiologija se nanaša na proučevanja F. de Saussurja, Hjelmsleva in Barthesa,⁶ semiotika (ang. *semiotic*) v ožjem pomenu na proučevanja C. S. Peirca, v širšem pomenu pa se, po dogovoru Internacionalne Zveze za Semiotične študije iz leta 1969, termin *semiotics*⁷ nanaša na vse prispevke različnih avtorjev, ki so vedo o znakih razvijali dalje na vseh možnih področjih kulture (Nöth 1995, 14).

3.2 Opredelitev semiotike

Semiotika⁸ proučuje znake (tako jezikovne kot nejezikovne), ki se združujejo v kode,⁹ katerim pomen določajo kulturne konvencije (Fiske 2005, 53–54). Samo polje proučevanja semiotike je »seveda ogromno, od študij komunikacijskega vedenja živali (*zoosemiotika*) do analize pomenskih sistemov človeške telesne komunikacije (*kinetika* in *bližina*), vohalnih znakov (*koda vonjav*), estetske teorije in retorike« (Hawkes 1997, 124). Najpomembnejši in znani avtorji, ki so delovali na področju semiotike, so poleg že naštetih še Roman Jakobson, Umberto Eco, Julija Kristeva, Charles Williams Morris idr.

Za D. Chandlerja (2007, 2) je semiotika »proučevanje ne samo tega, kar se nanaša na 'znake' v vsakodnevem govoru, ampak vse, kar 'stoji' za nekaj drugega. V smislu semiotike, znaki stojijo za besede, podobe, zvoke, geste in objekte« torej je tudi držanje za roke znak, ki ga

⁶ Roland Barthes v svojih besedilih striktno uporablja termin semiologija (Barthes 1984).

⁷ C. S. Peirce je uporabljal zgolj izraz *semiotic*, in ne *semiotics* (Nöth, 1995).

⁸ Tukaj s terminom semiotika mislim na širši pomen in ne zgolj na teorijo C. S. Peirca. V nadaljevanju naloge se ta izraz prav tako nanaša na širši pomen, razen če je eksplicitno napisano, da se nanaša na ožji pomen.

⁹ Več v poglavju Kode.

proučuje semiotika. To potrdi tudi definicija U. Eca (1979, 7), ki široko opredeli polje proučevanja semiotike, ki »se tiče vsega, kar lahko vzamemo za znak. Znak je vse, kar lahko vzamemo za ustrezno zamenjavo za nekaj druga.« Bolj kompleksno definicijo je podal Roman Jakobson, kjer se semiotika »ukvarja s tistimi splošnimi načeli, ki so osnova zgradbe vseh znakov in z naravo njihove uporabe v sporočilih, kakor tudi s posebnostmi različnih znakovnih sistemov in raznolikimi sporočili ob uporabi teh različnih vrst znakov« (Chandler 2007, 4). Semiotika ne predstavlja zgolj teoretičnega opisa, ampak hkrati »zagotovi metodo raziskovanja, ki bi prikazala, kako znaki funkcionirajo kot znaki in kako zagotavljajo orodja razumevanja, s katerimi so znaki producirani in interpretirani« (Eco v Scott 2004).¹⁰

Glede na zgornje definicije semiotika predstavlja tako teoretičen kot analitičen okvir raziskovanja, zato jo je Charles W. Morris opredelil kot »znanost znakov« (Morris v Chandler 2007, 4). Kot znanost jo opredelita tudi Roland Barthes in A. A. Berger; »/s/semiotika /.../ je veda o znakih in semiotični pristop k materialni kulturi se nanaša na artefakte kot znake, katerih pomen in pomembnost sta določena z uporabo semiotičnih konceptov« (Berger 2009, 39) in »/s/semilogija je veda oblik, ker študira pomenskost ločeno od njene vsebine« (Barthes 1984, 111). Vendar pa Chandler (2007, 4) oporeka trditvi, da je semiotika znanost oz. veda¹¹, saj še ni splošno institucionalizirana kot akademska disciplina, ampak je »polje proučevanja, ki vključuje mnogo različnih teoretičnih stališč in metodoloških orodij.«

3.2.1 Semiotika ali strukturalizem?

Zaradi nenehne uporabe terminov strukturalizma in semiotike v povezavi z istimi avtorji menim, da je potrebno opredeliti obe smeri, razločiti njune posebnosti in določiti značilnosti vsake. V zgornjem poglavju sem navedla definicije in opredelitve semiotike, zato bom sedaj navedla še nekaj opredelitev strukturalizma.

Francoski strukturalizem sedemdesetih¹² let predpostavlja, da »je temeljna struktura v katero smo ljudje ujeti, človeški jezik« (Stanković 2006, 54). Jezik je sestavljen iz znakov, ki jih prav tako proučuje semiotika. Tudi strukturalizem temelji na de Saussurjevi predpostavki, da je razmerje med znaki arbitrarno, saj »trdi, da narava vsakega elementa v kateri koli situaciji

¹⁰ V tem citatu se znak nanaša na besedno zvezo *sign-vehicle*, ki pomeni materialni del znaka.

¹¹ V angleščino se oba izraza, tako veda kot znanost, prevajata s 'science'.

¹² Ta smer je močno vplivala na potek razvoja kulturologije.

nima pomena sama zase in je dejansko določena z odnosom do drugih elementov, ki so vključeni v tej situaciji« (Hawkes 1977, 18). Hkrati Strinati (2004, 85) poudarja, da so »/z/a strukturalizem /.../ strukture, kot sta jezik ali kultura, več kot vsota njenih delov«, zato se pojavov ne more proučevati izoliranih, ampak vedno v kontekstu, v relaciji do drugih.

Predmeti proučevanja strukturalizma so »/j/ezik, miti in simbolični sistemi /.../, saj priskrbijo edinstvene vpoglede v način organizacije družbe in v to, kako člani družbe razumejo sami sebe in svoje družbene izkušnje« (Fiske 2007, 139). Vsi našeti elementi proučevanja so sestavljeni iz znakov, tako neverbalnih in verbalnih, ki so osnovni predmet proučevanja pri semiotiki.

Zaradi poudarjanja teze, da jezik našo realnost konstruira in strukturira ter ne le reflektira, mnogi de Saussurja štejejo za enega izmed začetnikov strukturalizma, kljub temu da ga mnogi navajajo kot začetnika semiologije (Hawkes 1977; Nöth 1995; Brunette 1998; Turner 2004; Fiske 2005 in Chandler 2007 (Hawkes in Brunette ga navajata kot strukturalista in kot semiotika)). Pomembnejši avtorji strukturalizma so še Louis Hjelmslev in Umberto Eco, ki sta prav tako priznana kot semiotika, ter Claude Levi-Strauss, medtem ko je Ronald Barthes »nedvomno najpomembnejši« (Stanković 2006, 63) semiolog. Avtorji obeh šol torej dokaj sovpadajo; so predstavniki tako strukturalizma kot semiotike.

Dileme odnosa med strukturalizmom in semiotiko je proučevalo že več avtorjev; za Fiska (2005, 122) je »/s/semiotika /.../ oblika strukturalizma, saj dokazuje, da ne moremo poznati sveta, takega kot je, temveč zgolj prek konceptualnih in jezikovnih struktur naše kulture«, v nasprotju z njim Hawkes (1977, 124) meni, da so meje semiotike »sporne, tako kot meje strukturalizma; interesi obeh sfer niso popolnoma ločeni in dolgoročno bi oba morala biti ustrezno vključena v področje tretje discipline, ki ju obkroža in se enostavno imenuje *komunikacija*.« Strinati (2004, 96) povzame, da se semiologija in strukturalizem razlikujeta v tem, da »semiologija ne predpostavlja, da obstajajo univerzalne strukture, ki podpirajo znakovni sistem«, kot so miti in ideologije, vendar je prav mite najbolj podrobno opredelil semiolog R. Barthes. Zato lahko semiotiko opredelimo kot del ali vejo strukturalizma, saj imata iste osnovne teoretične oprijeme (označenec, označevalec, denotacija, konotacija, binarnost ...) in podobno oblikovane analize (razbiranje pomenov iz znakov).

Zgoraj sem opredelila polje proučevanja semiologije, semiotike in strukturalizma ter prikazala nekatere razlike in podobnosti med njimi. Zaradi nadgrajevanja in izmenjevanja teorij med različnimi avtorji, je težko vsa tri področja med seboj popolnoma razmejiti. Ker je za nalogo najbolj pomembna semiotika, bom v nadaljevanju povzela temeljne prispevke avtorjev, ki so najbolj zaznamovali njen razvoj.

3.3 Ferdinand de Saussure: semiologija

»D/e Saussurjevo delo je občutno vplivalo na razvoj strukturalizma in semiologije« (Strinati 2004, 84).

Ferdinand de Saussure je v knjigi *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*¹³ kot ključna elementa semiologije opredelil označevalec (ang. *signifier*) in označenec (ang. *signified*). Zaradi lažjega razumevanja in proučevanja znakov je predlagal: »z besedo *znak* še naprej zaznamujemo celoto, da pa *koncept* nadomestimo z izrazom *označenec* in *slušno podobo* z *označevalec*; ta nova izraza imata to prednost, da kažeta na nasprotje, ki ju ločuje drug od drugega, pa tudi nasprotje, ki ju ločuje od celote, kateri pripadata« (de Saussure 1997, 81). Sam znak je torej opredelil kot entiteto sestavljeno iz dveh delov, kot dve strani lista, kjer en del predstavlja njen slušni del (ali vizualni del pisane besede) oz. njeno poimenovanje (označevalec). Drug del pa njen pomen; kaj si pod tem določenim znakom predstavljamo (označenec). Kot je povzel Eco (1979, 15): »označenec je nekaj, kar ima opravka z mentalno aktivnostjo katere koli osebe, ki sprejme označevalca« Npr. pri znaku ženska, je označenec njen pomen – koncept (naša interpretacija), označevalec je slušna ali vizualna oblika besede in ne ženska sama. De Saussure v svoji teoriji ni pustil prostora za fizične objekte (to, kar beseda predstavlja).¹⁴

Pomemben del de Saussurjeve teorije je ugotovitev, da je povezava med označevalcem in označencem za določen znak, arbitrarna. Kar pomeni, da ni vzročno posledičnega odnosa med označevalcem in označencem (de Saussure 1997, 81). Ta ugotovitev velja za prelomno, saj se je do takrat poimenovanje stvari dojemalo kot samoumevno; da ime predstavlja bistvo

¹³ Čeprav ta knjiga dejansko ni njegovo delo, saj v času svojega življenja ni zapisal ničesar o semiologiji. Ta predavanja so povzeli iz zapiskov številni njegovi študenti.

¹⁴ V nasprotju z njim je C. S. Peirce znak razdelil na tri dele; objekt, interpretant in reprezentamen. Več o tem v naslednjem poglavju.

stvari.¹⁵ Ker sta označevalec in označenec povezana arbitrarno preko konvencij, ki se vzpostavijo v določeni kulturi, času in prostoru, se morda zdi, da imata vzročno posledičen odnos. Prav zato sta za prebivalce vsake kulture oba dela znaka 'logično' in brezpogojno povezana ter delujeta kot nezdružljiva celota. Arbitrarno povezavo med deloma znaka potrjujejo tudi različni izrazi za iste znake v različnih jezikih; npr. beseda ženska/women/Frau/femme ..., saj noben izmed označevalcev ne opiše koncepta bolje ali predstavlja 'žensko' manj dvomno.

Kljub temu da je ime vsakega znaka kulturno določeno, ga ne določijo posamezniki. To bi privedlo do nezmožnosti komuniciranja in konsenza v poimenovanju, saj bi lahko vsak posameznik na svoj način poimenoval vsako stvar. Do takšne situacije pridemo, kadar smo v kontaktu z osebo, katere jezika ne poznamo. »Poanta je v tem, da si ljudje ne izberejo jezika, ampak jim je podan ob rojstvu (kraj, čas ...), ga pa lahko vsaj malo preoblikujejo v času – razna narečja, izrazi« (de Saussure 1997, 85).

Naslednji pomemben prispevek de Saussurja k oblikovanju in proučevanju semiologije je določanje pomena znaka oziroma, kako se v določeni kulturi vzpostavi pomen znaka v odnosu do drugih znakov. Kot ugotavlja de Saussure (1997, 136), »/v/ jeziku, kot tudi v vsakem semiološkem sistemu je tisto, kar znak razločuje, tudi vse, kar ga vzpostavlja. Značilnost tvori razlika, kakor razlika tvori vrednost in enoto.« Sam pomen znaka je definiran negativno v odnosu do drugega znaka; je to, kar drugi znak ni (npr. ženska je to, kar moški ni).¹⁶

Chandler (2007) pri obravnavi de Saussurjeve teorije podrobneje razloži tudi razliko in odnos med *langue* in *parole*; razliko med jezikom in govorom. Kjer se »//*langue* nanaša na sistem pravil in konvencij, ki so neodvisne od in obstajajo pred posameznimi uporabniki; *parole* se nanaša na določene primere« (Chandler 2007, 8).

F. de Saussure je opredelil še dve pomembni entiteti, ki se še danes uporabljata pri analizi vizualnih medijev. To sta t. i. paradigma in sintagma. »O paradigmah lahko razmišljamo kot o

¹⁵ Na to arbitrarno povezavo so opozarjali že stari Grki. Več o tem v Chandler 2007, 23.

¹⁶ Na predpostavki o opredelitvi pomena znaka kot nekaj, kar ni, sloni teorija binarnih opozicij, ki pridejo do izraza predvsem v filmih, ki oblikujejo, poudarjajo in vzdržujejo prevladujočo ideologijo v družbi.

'skladiščnih polica', kjer lahko najdemo in vzamemo besede, s katerimi zapolnimo določene prostore v sintagmi« (Gripsrud 2002, 117). V aplikaciji na stavek zavzamejo paradigme tiste dele, ki se jih lahko zamenja, torej lahko zamenjamo glagol priti za glagol oditi ali samostalnik ženska za moški. Sintagma pa se nanaša na vrstni red besed, ki so v določenem stavku. Če apliciram na film; je paradigma izbor kadrov (ali je bližnji ali srednji plan, kaj točno je in kako je prikazano v določenem kadru) sintagma pa vrstni red, po katerem si sledijo. T. i. komutacijski test (ang. *The commutation test*) preverja, ali »sprememba na ravni označevalca vodi v spremembo označenca« (Chandler 2007, 89).

Najpomembnejši prispevki de Saussurja k semiotiki so koncept označenca in označevalca, njuno razmerje in negativna definicija znaka, ki sam zase ne pomeni nič in se je razvil v teorijo binarnih opozicij, na kateri danes slonijo teorije popularne kulture. Njegovo teorijo o znaku so razvijali Louis Hjelmslev, Umberto Eco, Daniel Chandler ipd.

Teoriji semiologije najpogosteje očitajo omejenost proučevanja znakov zgolj v jezikovnem sistemu in ne prehodnost na druge znake, kot so npr. vizualni, saj se danes semiotika uporablja za proučevanje le-teh. Voloshinov, Jakobson in Morris (Chandler 2007, 9) kritizirajo de Saussurjevo omejenost na sinhronijo, saj naj ne bi bilo mogoče proučevati pomena znaka kot takega brez historične perspektive. V knjigi *A Theory of Semiotics* Umberto Eco vzpostavi kritiko de Saussurjevi semiologiji, saj »ni definiral označenca preveč jasno, pustil ga je na pol poti med mentalno podobo, konceptom in psihološko realnostjo« (Eco 1979, 14).

3.4 Charles Sanders Peirce: semiotika

»V zgodovini moderne semiotike je Peirce glavna figura filozofske veje« (Nöth 1995, 39).

Ameriški filozof Charles Sanders Peirce je znak razdelil na tri enote (trihotomija). »Znak ali *Reprezentamen* je Prvo, ki stoji v tako pristni triadni relaciji z Drugim, imenovanim njegov *Objekt*, da je sposobno določiti Tretjega, ki ga imenujemo njegov *Interpretant*, da privzame triadno relacijo do svojega Objekta, v kateri je Znak do istega Objekta« (Peirce 2004, 11). Pomembno je, da s pojmom interpretant ne zajamemo zgolj osebe, ki znak interpretira, ampak sam pomen, interpretacijo znaka. V primerjavi z diadnim modelom, ki ga razvije de Saussure, lahko pomensko enačimo interpretant = označenec, reprezentamen = označevalec. Peirce v

triadnem sistemu vzpostavi odnos do dejanskega objekta, ki ga predstavlja znak, saj »eksplicitno dodeli prostor materialnosti in realnosti zunaj sistema znakov, ki ga v de Saussurjevem modelu ni« (Chandler 2007, 33).

Odnos med interpretantom, reprezentamnom in objektom Peirce imenuje *semiosis* (semeiosis). V nasprotju s tezo de Saussurja, da odnos med označencem in označevalcem lahko s časom variira, vendar vedno ostaja stabilen (Chandler 2007, 45), ga je Umberto Eco (Silverman 1976, 92) videl kot nestabilnega in nepredvidljivega. Po Pericu je nadalje razvil idejo o *unlimited semiosis*¹⁷: »da se lahko vzpostavi, kaj je interpretant za znak, je potrebno, da se poimenuje kot sredstvo drugega znaka, ki ima drugega interpretanta, ki je poimenovan po drugem znaku in tako naprej. Na tej točki se začne proces unlimited semiosis, ki je, paradoksalno kot je lahko, edina garancija, za osnovno preverjanje semiotičnega sistema preko lastnih sredstev« (Eco 1979, 68).

Unlimited semiosis se nanaša na nenehno drsenje pomenov znaka, ki se lahko konča le s *končnim interpretantom*. Odnos med deli znaka se v tem primeru hitro spreminja in postane nepredvidljiv. Konsenz o poimenovanju in pomenu znaka razpade.

Sam pojem znaka Peirce bolje opredeli kot de Saussure, saj napiše, da je »/z/nak ali *reprezentamen* /.../ nekaj, kar stoji za nekoga namesto nečesa v nekem oziru ali pristojnosti. Znak se na nekoga naslavlja, to pomeni, v umu te osebe ustvarja enakovreden ali pa morda razvitejši znak« (Peirce 2004, 10). Prav tako znak opredeli v širšem kontekstu, ne zgolj v jezikovnem sistemu; »/z/a njega /Perica/ so znaki veliko bolj obsežni – dejansko 'vse je znak'« (Gripsrud 2002, 109).

Peirce opredeli več trihotomij znakov (odnosi med interpretantom, reprezentamnom in objektom), vendar se niso vse ohranile pri nadaljnjih interpretacijah avtorjev, ki so kasneje pripomogli k razvoju semiotike. Prva trihotomija se nanaša na stališče reprezentamna; tako je znak lahko kvaliznak, sinznak (*token*) ali legiznak (*type*).¹⁸ Zadnji omenjeni enoti se uporabljata pri analiziranju številčnosti in ponavljanju istih enot. Npr. v filmu je *tip* število uporabljenih različnih kadrov, *token* pa je celotno število uporabljenih kadrov v filmih, kar je

¹⁷ V knjigi J. Fiske (2005, 59) prevedejo ta izraz v neskončno dajanje pomenskosti.

¹⁸ Slovenščina nima ustreznega prevoda za angleško besedo *token*, saj ga prevaja kot znak ali simbol, kar bi bilo v tem primeru zelo dvoumno, saj govorim o teoriji znakov, kar bi povzročilo zmedo med pomeni znaka, prav tako se možen prevod simbol uporablja v Peircovi terminologiji.

seveda relativno, saj je meja med istim in podobnim kadrom zelo tanka. Uporabnost te tipologije je zgolj v specifičnih primerih, kjer je pomembno, kolikokrat se določen znak ponovi. (Povzeto po Chandler 2007, 49–51.)

Druga triada znotraj znaka¹⁹ določa odnos med reprezentantom in interpretantom. Ta povezava je lahko simbolna, ikonična ali indeksikalna.

Ikona je znak, ki se nanaša na Objekt, ki ga denotira zgolj na podlagi svojih značilnosti, ki jih ima ne glede na to, ali takšen Objekt dejansko obstaja ali ne.

Indeks je znak, ki se nanaša na Objekt in ki ga označuje tako, da ta Objekt nanj resnično vpliva.

Simbol je znak, ki se nanaša na objekt, ki ga denotira na podlagi zakona, ponavadi asociacije splošnih idej, kar povzroči, da Simbol interpretiramo kot nanašajoč se na ta Objekt.

(Peirce 2004, 14)

Če povzamem z lastnimi besedami; ikona predstavlja znak, kjer sta si označevalec in označenec podobna; imata podobne kvalitete, npr. fotografija osebe, večdimenzionalne skulpture (npr. kip). Povezava med pomenom in obliko ikone je najbolj enostavna in očitna. Indeks predstavlja vzročno-posledično povezavo med označevalcem in označencem. Npr. dim pomeni, da nekje gori; sem spadajo prav tako simptomi bolezni, po katerih zdravniki ugotovijo, kaj je določenemu pacientu. »Indeks /index/ je latinska in angleška beseda za /.../ prst na vsaki roki /kazalec/, lahko bi rekli, da kaže na to, za čem stoji« (Gripsrud 2002, 110). Zadnja povezava (med označevalcem in označencem); simbol, je za razumevanje najbolj kompleksna in arbitrarna; določena je s kulturnimi konvencijami, ki se jih mora vsak posameznik naučiti. To so npr. rdeča vrtnica/rdeča barva, ki simbolizira pomen ljubezni. Določitev razmerja med interpretantom in reprezentantom v primeru simbola sovpada z de Saussurjevo teorijo arbitarnosti med označevalcem in označencem.

Peircov model znakov ne predpostavlja, da je lahko določen znak zgolj simbol, ikona ali indeks. Določen znak lahko zajame vse tri opredelitve, kjer določena nadvlada drugi dve. Kot

¹⁹ Le-ta se je v nadaljnjem razvoju teorije semiotike bolj uveljavila.

primer lahko navedem sliko predsednika države, ki je ikona, saj je podobna določeni osebi, je simbol, saj predstavlja državo, in indeks, saj njegova obleka kaže na visok položaj v družbi.

Tretja triada znaka se nanaša na interpretant in glede nanj je Peirce opredelil znak kot rHEME, DICENT ali ARGUMENT.²⁰ (Povzeto po Nöth 1995, 39–47.)

V semiotiki se je od Peircovih osnov teorij najbolj obdržala in razvila le ena trihotomija znakov, ki jih določa glede na odnos med konceptom in podobo (ikona, indeks in simbol). Sama razcepitev znaka je ostala dihOTOMNA (de Saussurjev model). V Evropo je Peircove ideje o semiotiki širil in dogradil Roman Jakobson.

3.5 Nadaljnji razvoj semiotike

Do sedaj sem opisala prispevke k semiotiki F. de Saussurja (označevalec in označenec, ki sta v znaku povezana arbitrarno, znak pa je definiran v razmerju do drugih znakov) in C. S. Peirca (interpretant, reprezentamen in objekt ter različno vzpostavljena razmerja med njimi – simbol, ikona ali indeks), ki veljata za začetnika semiotike. Njuna razdelitev znaka je bila osnova za nadaljnji razvoj teorije, prav tako je terminologija osnova za analizo v nalogi.

Nadaljnji razvoj semiotike zajema tri vplivnejše avtorje. To so R. Jakobson, L. Hjelmslev in R. Barthes. Nöth (1995, 48–55) navaja še enega klasika semiotike; Charlesa Williama Morrisa (1901–1979). Njegov model je podoben Peircovemu, vendar ga zaradi njegovih osnov v behaviorizmu (Pavlov) in biologiji ne bom posebej omenjala.²¹ Nato bom opredelila še ostale izraze (binarne opozicije, ideologija, kode ...), ki so za analizo filmov esencialnega pomena.

3.5.1 Roman Jakobson

Roman Jakobson (1896–1982) je bil vpliven na več lingvističnih področjih in je podal osnove za slavne teorije Jacquesa Lacana, Sigmunda Freuda, Clauda Lévijsa-Straussa in Jacquesa Derrida. Svojo pozornost je sicer bolj posvečal poetičnemu jeziku (Olshansky) kot ostalim družbenim pojavom.

²⁰ Bolj podrobno so vse tri triade znaka opredeljene v Peirce (2004).

²¹ Morrisova opredelitev znaka je prav tako trihotomija, ki jo sestavljajo *sign-vehicle* (označevalec), *designatum* (objekt) in *interpretant* (označenec).

R. Jakobsona imenujejo za začetnika strukturalizma in kot njegove glavne prispevke k teoriji štejejo opredelitev binarnih opozicij. Jezik je razdelil na manjše dele, kot so fonemi, in jih opredelil za negativne ali pozitivne. Ločil jih je na tiste, ki imajo (+) in tiste, ki nimajo (-). (Povzeto po Nöth 1995, 74–76.) S tem je nadaljeval idejo de Saussurja o določitvi pomena znaka glede na ostale, da je to, kar drugi znak ni.

Pomemben prispevek k semiotiki je tudi njegova razmejitev in opredelitev metafore in metonimije, ki ju opredeli s pomočjo razvoja pogovora: »/r/azvoj diskurza gre lahko po dveh semantičnih linijah: en predmet pogovora lahko pelje k drugemu na podlagi podobnosti ali na podlagi bližine. Metaforični način bi bil najustrežnejši izraz za prvi primer, metonimični pa za drugega« (Jakobson 1989, 110). Ideji metonimije in metafore sovpadata z de Saussurjevo teorijo o paradigmi in sintagmi, saj metafora deluje na ravni paradigme (zamenjava podobnih besed – na ravni jezika) in se pogosteje uporablja v poetičnem jeziku; vnaša domišljijo. Metonimija deluje bolj realistično in na ravni sintagme (poveže dele med seboj), saj se najpogosteje uporablja kot menjava dela za celoto (npr. fotografija dela ulice predstavlja celotno ulico). (Povzeto po Fiske 2005, 101–106.)

3.5.2 Roland Gérard Barthes

Najpomembnejši in tudi najbolj vpliven semiotik je prav Roland Barthes (1915–1980). Stanković (2006, 64) navaja, da je Barthes pomemben zaradi tega, ker je »prvi uvedel možnosti politično zainteresirane, kritične uporabe strukturalistične metode« in ker je »nenehno problematizira/l/ domnevno 'naravnost' ali 'univerzalnost' obstoječih kulturnih kodov in konvencij.« Teorijo denotacije in konotacije ter mita je razvil na podlagi de Saussurjeve semiologije in prikazal na različnih (zanimivih in banalnih) primerih vsakdanjega življenja.

3.5.2.1 Denotacija in konotacija

Osnovna pojma, ki se danes v analizi medijskih tekstov uporabljata sta denotacija in konotacija, je prvi utemeljil Louis Hjelmslev. Kot pravi D. Chandler (2007, 139): »Roland

Barthes je od Louisa Hjelmsleva posvojil idejo o tem, da obstajata različna reda signifikacije.«

Barthes je nadgradil znak, ki ga je opredelil de Saussure in hkrati poenostavil delitev na dve ravni, ki ju je zastavil Hjelmslev; opredelil je denotacijo in konotacijo. Denotacija predstavlja prvo raven pomena (to, o čem je govoril de Saussure – pomen, ki ga vzpostavita označevalec in označenec) in predstavlja dobeseden pomen znaka, ki je splošno prepoznan znotraj kulture; »/denotacija se nanaša na tiste stvari, ki se nam zdijo naravne in ki jih lahko vzamemo za samoumevne« (Strinati 2004, 104). V današnji kulturi je zelo samoumeven znak, kadar se dve osebi (ne nujno nasprotnih spolov) držita za roki na sprehodu. Ta simbol je postal tako prepoznaven, da že na denotacijski ravni vemo, da sta ti dve osebi par, da sta intimno vpleteni.²²

Konotacija se nanaša na *drugo semiološko raven*, ki uporabi znak iz prve ravni kot označenec ter mu doda označevalec na drugi ravni. In kot pravi Stanković (2006, 70) se: »nanaša na širšo raven pomenov v določeni kulturi, na vrednote, verovanje, stališča, ideologije«, kar pomeni, da je »/konotacija/ človeški del procesa« (Fiske 2005, 96).

Za bolj plastično ponazoritev naj navedem primer kadra, kjer sta prikazana moški in ženska, ki se držita za roki. Denotacijski pomen (kaj?) tega kadra; vsebina 'slike' sta dve osebi, ki se držita za roki – par. Konotacija (kako?) se nanaša na način, kako sta prikazana; ali je moški višji, ali sta prikazana s ptičje (žabje) perspektive, ki nakazuje žensko podrejenost v odnosu, ali sta prikazana srečno (žive, vesele barve, pomlad, izraz na obrazu ...) ali žalostno/nesrečno (sive barve, zima ali jesen).

Ker so pomeni na sekundarni ravni tako samoumevni, je »Barthes prišel do zaključka, da konotacija proizvede iluzijo denotacije, iluzijo medija kot transparentnega in kot da sta označevalec in označenec identična« (Barthes v Chandler 2007, 138). Zato je teorija konotacije uporabna tudi v aplikaciji na množične medije in filme, ki »ustvarjajo mitologije ali ideologije kot sekundarne konotativne sisteme s tem, da dajo sporočilom naravne osnove, da se smatrajo kot denotativni sistem« (Nöth 1995, 311). Zaradi naturalizacije nam je

²² V primeru, da je med njima večja razlika v letih, je lahko odnos drugačen – starševsko ljubeč.

popolnoma naravno in jasno, da par, ki je prikazan v hladnem okolju (temne, hladne barve) z napeto glasbeno podlago, ni srečen par.

3.5.2.2 *Mit*

Ključna točka analize tekstov R. Barthesa (1984, 134) je mit. To je »semiološki sistem, ki ima pretenzijo preseganja samega sebe v dejanski sistem« in je s strani bralcev²³ tudi tako dojet; kot naravno in ne družbeno vzpostavljen. Zaradi prikaza označevalca in označenca kot enega in istega v očeh bralca (ne vidi arbitrarne, nemotivirane povezanosti) prihaja do *naturalizacije* kulturnih kodov, ki so kulturno pogojeni, opredeljeni in zahtevani. Vsi ti pomeni, ki se izoblikujejo, so torej določeni; konstruirani in zato tudi površinski, saj se do objektivne resnice realnega sveta ne moremo dokopati zaradi preprostega razloga: ker je ni.

Mit v tem smislu ne pomeni starih zgodb ali pripovedk, ki se prenašajo iz roda v rod, ampak aktualne 'resnice', ki se pojavljajo v moderni družbi, kot je npr. človek je lahko srečen le s heteroseksualnim partnerjem, poroka je višek ljubezni ipd. Zato tudi pravi, da »mit ni niti laž niti priznanje, je izkrivljanje resnice« (Barthes 1984, 129). Definicijo mita izoblikujeta tudi Lakoff in Johnson (Chandler 2007, 185–186), ki ga opredelita »/p/odobno kot metafore, /saj/ nam kulturni miti pomagajo ustvariti pomen naših izkušenj znotraj kulture: izražajo in pomagajo organizirati skupne načine konceptualizacije nečesa znotraj kulture.« Prav tako je svojo definicijo mita podal Claude Lévi-Strauss, vendar se le-ta nanaša bolj na tradicionalno dojemaje mita, ki ne sovпада z Barthesovo opredelitvijo mita, saj je zanj »mit zgodba, ki je specifična in lokalna transformacija strukture binarno opozicijskih konceptov, ki so pomembni za kulturo, znotraj katere kroži mit« (Fiske 2007, 129). Lévi-Strauss je mite opredelil predvsem kot zmanjševalce zaskrbljenosti, saj pojasnijo pojave, ki so drugače nedojemljivi, npr. pojav strele ali nevihte, nenadno in nezaželeno nosečnost, zaljubljenost ipd.

Barthes opredeli mit kot pojav, ki se tako kot konotacija odvija na sekundarni semiološki ravni. Zaradi dveh podobnih sistemov (prva in druga signifikacija), ki delujeta na podoben princip, je oblikoval in utemeljil tudi nove termine. Na (prvi) ravni jezika ostanejo izrazi, ki jih je opredelil že de Saussure (označevalec, označenec in znak). Ker pa sekundarna raven,

²³ Beseda bralec se nanaša na 'bralce tekstov', kar pomeni, da so to vsi ljudje, ki so v stiku s teksti in jih konzumirajo.

raven mita, črpa pomen s prve ravni, se celoten znak prve ravni postavi na mesto označevalca druge ravni. Ta označevalec ne more ostati poimenovan označevalec, saj lahko pride do zamenjave z označevalcem na prvi stopnji in ga zato Barthes poimenuje pomen (ang. *meaning*). Na ravni mita obstaja še en označevalec – t. i. oblika (ang. *form*). Prav tako dobi novo ime označenec na drugi stopnji; koncept (ang. *concept*). Ker znak na prvi ravni predstavlja označevalec na drugi stopnji, ga je Barthes preimenoval v signifikacijo (ang. *signification*). (Povzeto po Barthes 1984, 116–117). Del označevalca na drugi ravni; pomen »je že popoln, saj predpostavlja vrsto znanja, preteklost, spomin, primerjalni red dejstev, ideje, odločitve« (Barthes 1984, 117). Ko se spremeni v obliko pomen tega pomena izgine, postane prazen in ga na drugi stopnji pridobi šele s konceptom. Če ponazorim mit z istim primerom kot konotacijo; z dvema osebama, ki se držita za roki. Pri dekonstrukciji mita oblika razveljavi prvotni pomen (prazen označevalec – dve osebi, ki se držita za roki, pomeni, da sta v intimni zvezi, nasmeh na obrazu je koda za zadovoljstvo/srečo) in koncept uvede mit; recept za srečo je ljubezen, ki jo oseba lahko doseže le v zvezi s partnerjem nasprotnega spola, ki je njena/njegova sorodna duša.

Barthes opredeli še tretji način delovanja znakov na sekundarnem semiološkem sistemu; simbol. »Predmet postane simbol, ko prek konvencije in uporabe dobi pomen, ki mu omogoča, da pomeni nekaj drugega« (Fiske 2005, 100). Vendar tretji način signifikacije ni tako razdelan kot prva dva, zato ga bom v analizi tudi manj uporabljala.

3.6 Opredelitev ostale terminologije

Vsaka 'šola' z razvojem izhodišč in nadaljnjih teoretičnih idej razvije svojo terminologijo, za katero pa ni nujno, da se kasneje tudi uveljavi, saj vsak avtor skuje svoje termine in njihove opredelitve. Zato sem tudi avtorje (de Saussure, Peirce, Jakobson, Barthes), ki so razvijali semiotiko, posebej naslovlila kot podpoglavja in opisala le njihove večje prispevke (označevalec, označenec, simbol, denotacija, konotacija, mit) k razvoju teorije o znakih.

V nadaljevanju bom opredelila nekatere termine (binarne opozicije, ideologija, kode, hegemonija, reprezentacija), ki so jih razvili vplivni avtorji dvajsetega stoletja in so se uveljavili do danes ter se uporabljajo pri analizi medijskih tekstov kot osnovni metodološki prijemi. Zaradi njihove vsakdanjosti v analizah popularne kulture jih bom uporabila tudi v tej nalogi.

3.6.1 Binarne opozicije

Zametke za teorijo binarnih opozicij sta začrtala že de Saussure z opredelitvijo znaka z razmerjem do drugih znakov (rdeče je to, kar ni zeleno) in Jakobson, ki je razdelil znake na tiste, ki imajo in na tiste, ki nimajo. Claude Lévi-Strauss je še podrobneje in bolj nazorno opredelil teorijo binarnih opozicij. Le-ta predpostavlja, da je vse možno razdeliti na dve kategoriji; npr. A in B. To kar dela A za A, je, da ni B. Lévi-Strauss doda k tej opredelitvi še vrednostno sodbo, kjer je ena kategorija vedno pozitivna in druga negativna, brez vmesnih kategorij.²⁴

Razdeljenost sveta na binarne opozicije je »osnovni in univerzalni proces oblikovanja razumevanja« (Fiske 2007, 124), saj si posameznik z ločevanjem kompleksnega sveta na dve kategoriji/*strukturi* (kultura in narava, dobro in slabo, mi in oni ...) olajša in poenostavi dojemanje sveta, ki ga obkroža. Vendar te kategorizacije niso naravne, ampak kulturno vzpostavljene tako, da zgledata kot da so naravne (proces naturalizacije). (Povzeto po Fiske 2007, 122–139.)

Če nadaljujem s primerom iz prejšnjega poglavja za praktično ponazoritev binarnih opozicij; pol A predstavlja heteroseksualni par in nosi zaradi določene uporabe filmskih kod pozitivno vrednost, pol B (kot ne A) predstavlja vse ostalo, kar je prikazano negativno; samski, homoseksualci, transvestiti, biseksualci ...

3.6.2 Ideologija in hegemonija

»Termin ideologija je bil prvič uporabljen leta 1796 s strani A. L. C. Destutta de Tracyja, ki ga je označil za 'znanost idej'« (Nöth 1995, 377). Od 18. stoletja pa do danes, je bila ideologija opredeljena različno s strani mnogih avtorjev; Louis Pierre Althusser (1918–1990) jo je opredelil kot »predstav/o/ imaginarnega razmerja med individui in njihovimi realnimi eksistenčnimi pogoji« ter kot interpelacijo individua v subjekt (Althusser 1980, 65 in 72). Althusserjeva teorija o interpelaciji posameznika v osebo je dvignila veliko prahu in je še danes aktualna. Njegova teorija predstavlja idejo, da se posameznica ne zaveda in ne prepozna kot ženska, dokler ni za žensko označena s strani drugih, dokler ji drugi ne rečejo

²⁴ Dejansko v naravi obstajajo vmesne kategorije, ki ne spadajo ne v A in ne v B (npr. pri živalih je kača), ki jih kultura potem 'tabuizira' in s tem opraviči njihovo drugačnost. Več o medkategorijah v Fiske (2007, 124–125).

ženska. Šele nato, ko je interpolirana vanjo, si nadane identiteto ženske (prej je bila morda zgolj dekle, otrok ali najstnik).

Fiske (2005, 172) opredeli ideologijo z drugega zornega kota, kot »termin, ki se ga uporablja za opisovanje družbenega ustvarjanja pomenov«, podobno jo vidi tudi Lacey (1998, 98); kot »'pogled na svet', bolj ali manj koherenten sistem prepričanj, uporabljen za oblikovanje mnenj o družbi«. Torej po njunem je ideologija način, skozi katerega se oblikujejo pomeni. McQueen (1998, 227) je definicijo ideologije nadgradil še z vpeljavo vrednot; kot »serij/o/ med seboj tesno povezanih predpostavk in pričakovanj s strani osebe, skupine ali kulture – serij/o/ idej o tem, kako deluje svet, sistem vrednot«.

Raymond Williams (1977, 55) je povezal zgornje definicije in dodal še element manipulacije; »sistem prepričanj določenega razreda ali skupine; /.../ sistem iluzornih prepričanj – napačne ideje ali napačne zavesti – ki so v kontrastu z resničnim ali znanstvenim vedenjem; /.../ splošni proces ustvarjanja pomenov in idej.« Prvi dve definiciji se med seboj dopolnjujeta in ustrezata marksistični ideji o ideologiji, ki je opredeljena kot »'lažn/a/ zavest' ali neprepoznavanje materialnih pogojev in odnosov« (McQueen 1998, 227).

R. Barthes je opredelil ideologijo še s tretjega zornega kota; kot sekundarni semiotični sistem, ki deluje na principu konotacije in mitov. Pomeni in vrednote, ki jih sekundarna semiotična sistema vzpostavita, podpirata in utrjujeta ideologijo.

Glede na zgoraj navedene definicije, lahko povzamem, da je ideologija neke vrste 'nevidna sila ali skupek' norm, morale in vrednot, ki se oblikujejo znotraj določene kulture glede na politične in kulturne trende elite, ter vodijo in oblikujejo življenje vsakega posameznika znotraj te določene kulture.

Ideologija ni samo ena, v kulturi jih je lahko več in se med seboj borijo za prevlado. Hegemonija predstavlja trenutno prevladujočo ideologijo (buržoazije ali višjega razreda) v kulturi, ki ne predstavlja končnega stanja, ampak proces, saj za prevlado določene ideologije ves čas potekajo boji med razredi. Termin hegemonija torej »presega 'kulturo' /in/ proces 'hegemonije' presega 'ideologijo'« (Williams 1977, 108–109). Ta termin je podrobneje utemeljil Antonio Gramsci (1891–1937), kot »...kulturno in ideološko sredstvo s katerim

dominantne skupine v družbi /.../ vzdržujejo dominantnost z zaščito 'spontanega konsenza' podrejenih skupin« (Strinati 2004, 147).

Opredelitev in razumevanje termina ideologije in hegemonije sta za nadaljnji, praktični del naloge nujna, saj vse strukture, binarne opozicije in pomeni, ki jih bom v tekstih prepoznala in analizirala, odsevajo vrednote določene ideologije (hegemonije). Glede na večje število zgoraj navedenih definicij in opredelitev bom ideologijo razumela kot konglomerat 'nevidnih' idej, ki jih oblikujejo posamezniki in hkrati krojijo življenja teh istih posameznikov, ne da bi se tega zavedali. K vzpostavljanju te nevidne sile pripomorejo t. i. 'Althusserjevi ideološki (državni) aparati', ki jih danes ne predstavljajo več zgolj šola, družina, cerkev, politika, ampak tudi mediji,²⁵ saj le-ti »igrajo bistveno vlogo pri posredovanju ideologije«, ker je »'propagandni model' medijev uporabljen kot tehnika kontrole, ki ustvarja 'potrebne iluzije', ki so v interesu vladajočega razreda« (McQueen 1998, 228 in 234).

3.6.3 Kode

Eno izmed treh področij proučevanja²⁶ semiotike so kode.²⁷ To »so sistemi, v katere so znaki organizirani« (Fiske 2005, 54) in delujejo »kot posredniki – ali se jih zavedamo ali ne – in modificirajo, določajo in najpomembneje, generirajo pomen, ki je vse prej kot nedolžen, daleč od omejitev in zelo blizu kompliciranim načinom, skozi katere jezik samega sebe uveljavlja, oblikuje svoje mediacije in vzorce, na podlagi katerih mislimo, da je objektivni svet 'tam zunaj'« (Hawkes 1997, 110). Kode torej delujejo kot posrednik med označevalcem in označencem, ju povezujejo. Vendar kode niso iste v vsaki kulturi, ampak so »razširjene v specifični jezikovni skupnosti ali kulturi in naučene v tako zgodnjih letih, da se zdijo, kot da ne bi bile konstruirane« (Hall v Chandler 2007, 155–156), zato posamezniki enačijo označevalca in označenca določene besede. Kode so torej »visoko kompleksni vzorci asociacij, ki se jih vsi člani določene družbe in kulture naučijo« (Berger 2005, 30).

Ta arbitrarna, s kulturnimi konvencijami določena vez med označevalcem in označencem je koda, ki ustvari pomen tega, kar vidimo ali slišimo. Koncept je »konstruiran in določen s kodo, ki vzpostavi povezavo med konceptualnim sistemom in našim jezikovnim sistemom«

²⁵ Kamor spada predvsem film.

²⁶ Druga dva sta znak in kultura.

²⁷ Prevajalka knjige Uvod v komunikacijske študije Johna Fiska, Maja Dimc, je poglavje Codes prevedla v Kode, zato v nalogi uporabljam besedo kode in ne kodi.

(Hall 2003, 21); se pravi med označenci in označevalci, ali kot se je izrazil Scott (2004): »Koda je pravilo, ki povezuje elemente ekspresivnega dela znaka z elementi vsebinskega dela znaka.«

Za medsebojno razumevanje posameznikov je potrebno, da skupina enako kodira pomen, saj s tem prepreči potencialne spore, zato so znotraj vsake kulture splošno sprejete kode, ki določajo, kateri označenec pripada kateremu označevalcu. Kljub temu lahko pride do različnih tvorb pomenov, sploh med subkulturami, saj je način kodiranja znakov odvisen od posameznikovih nazorov (političnih, ideoloških, religijskih) kot tudi od njegovih psiholoških nagnjen in vrednostnih sistemov (Eco v Berger 2005, 31). Zato ne glede nato, da so pomeni kulturno pogojeni, lahko pride do neujemanj med predstavniki iste kulture, predvsem na konotativni ravni pomena.

Opredelitev kod je za nalogo pomembna, ker jih semiotiki uporabljajo za analiziranje tekstov, saj so filmi oz. »kino /.../ prav tako zbirka jasno urejenih kod, ki nam dajejo sporočila« (Dudley 1984, 61).

3.6.3.1 Filmske kode

Kot imajo različne kulture in subkulture svoj način kodiranja pomenov, je tudi film »na ravni označevalca razvil bogat niz kod in konvencij« (Turner 2004, 342), ki so danes samoumevne gledalcem in ustvarjalcem v filmski industriji. Filmske kode gledalcem na konotativni ravni brez uporabe besed sporočajo, kaj točno se dogaja v filmu. Zaradi splošnih sprejetih 'pravil snemanja in režiranja' filmov, se takšne kode uporabljajo v vseh filmskih zvrsteh in ne zgolj v hollywoodskih filmih.²⁸ Te kode so načini snemanja (označevalec), ki s pomočjo splošno sprejetih konvencij oblikujejo pomen (označenec):

- Kot kamere; spodnji rakurz prikaže lik od spodaj navzgor in ga postavi na dominantno pozicijo, medtem ko zgornji rakurz lik prikaže od zgoraj navzdol in ga zato vidimo kot manjvrednega.

²⁸Ponavadi filmskih kod ne uporabljajo in jih namensko kršijo umetniški filmi, ki skušajo na ta način kritizirati popularno filmsko industrijo.

- Črno-beli posnetki se danes zaradi nasprotja barvnim »uporabljajo za označevanje preteklosti« (Turner 2004, 344), saj izgledajo nenavadno in spominjajo na čas, ko barvnega filma še ni bilo.
- Barvni filtri vplivajo na vzdušje filma; rumeni/oranžni barvni filtri na leči kamere zaradi kod, ki te barve določajo za pozitivne, vzpostavijo sproščeno in veselo vzdušje v nasprotju z zelenimi/modrimi barvnimi filtri, ki zaradi hladnosti barv vzpostavijo žalostno vzdušje.
- Osvetlitev; posnetki z zelo malo svetlobe in veliko sencami vzpostavijo sumničavo, neprijetno vzdušje, saj črna barva pomeni smrt, signalizira zlo in zla dejanja.
- Barve oblačil likov le-te določajo kot dobre (svetla oblačila) ali slabe (temna oblačila).
- Scenografija opredeli čas in prostor z vsemi izpostavljenimi kot neizpostavljenimi elementi, ki se nahajajo v sceni. Prav tako skrbi za realističnost dogajanja; »neuporabnost detajla je točno to na čemer temelji zelo značilna drama v banalnosti vsakdanjega življenja in v navadnosti poznanega sveta« (Dudley 1984, 65).
- Zvok vzpostavi vzdušje, narekuje ritem filma (ali se odvija počasi ali hitro) in hkrati daje filmu realistični pridih z zvoki, ki jih povezujemo z dejanji (npr. šumenje morja, škripanje vrat, ki se odpirajo ...).
- Vreme oblikuje in poudari občutje (glavnega) lika v filmu; če je lik žalosten ali se mu godi krivica, dežuje, drugače je vreme sončno, ob božiču vedno sneži.

(Povzeto po Turner 2004, 338–358.)

Na reprezentacijo likov vpliva tudi filmski plan, ki lik prikaže v različnih razmerjih glede na velikost kadra in s tem poudari različne elemente:

- Ekstremni total ali zelo široki plan prikaže okolico, kjer se film odvija – gledalca seznanja s prostorom in časom filma. Lik zaseda manj kot tretjino prostora v kadru. Takšni kadri služijo za orientacijo gledalca, da si lahko predstavlja, kje se dogajanje odvija.
- Total ali široki plan prikaže celo osebo, ki zaseda do tri četrtine prostora v kadru, njegov namen je prikazati dogajanje celotne scene, saj je v kadru lahko več likov, ki so prikazani v celoti.
- Ameriški plan prikazuje osebo od stegen ali kolen navzgor in se osredotoča na reakcije skoraj celega telesa posameznika, ki je prikazan (najpogosteje uporabljen v vesternih med obračunom, saj prikazuje prav toliko, da se še vidi, kje imajo shranjeno orožje).

- Srednji plan prikaže osebo od popka navzgor in že prikazuje posameznikovo telesno mimiko. Zelo dobro se vidi gestikulacija rok.
- Doprski plan prikaže osebo od prsi navzgor. Ponavadi prikazuje likove reakcije ali se uporablja za simulacijo pogovora, kjer je že jasno razvidna obrazna mimika.
- Bližnji plan prikaže zgolj glavo in ramena ter še bolj prikaže čustvene reakcije posameznika.
- Veliki plan prikaže glavo in del vrata, zelo nazorno prikaže vsak gib posameznika in še tako prikrite čustvene reakcije.
- Kader detajl ne prikaže več cele glave osebe, ampak samo od brade navzgor do čela in se osredotoči na del glave, ponavadi oči ali ustnice, ki najbolje prikažejo čustva in občutja posameznika.
- Detajl čez skoraj cel kader prikaže podrobnost, ki je pomembna za film in je gledalci drugače ne morejo zaznati.

(Povzeto po Mrak 2006.)

3.6.4 Reprezentacija

Za gledanje filmov in razbiranje njihovih pomenov je pomembno poznavanje koncepta reprezentacije. Filmi skušajo z uporabljenimi kodami prikazati realnost, da se takšne zgodbe odvijajo v resničnem življenju, medtem ko so dejansko zgolj fikcija, ki realnost imitira. Tako je pojem reprezentacije osrednji koncept v kulturologiji, saj opisuje način snovanja pomenov in njihovega posredovanja posameznikom.

Storey (2003, 5) povzema po Foucaultu in Hallu, da določena stvar sama po sebi nima pomena, ampak je le-ta prenesen, reprezentiran skozi opisovanje ali konceptualizacijo, ki jo določi kultura, v kateri posameznik živi. Koncept se nanaša na semiotični oz. konstruktivistični način razmišljanja, saj predpostavlja, da realnosti kot take, ne moremo dojeti brez vmesnikov, ki nam jo prikažejo/reprezentirajo. Ti vmesniki so najpogosteje znaki in kode, ki variirajo od kulture do kulture, malo manj pa tudi znotraj same kulture. (Povzeto po Hall 2003, 13–63)

»Reprezentacija je proizvodnja pomena konceptov v naših mislih skozi jezik. Je povezava med koncepti in jezikom, ki nam omogoča, da se *nanašamo* na ali 'realni' svet objektov, ljudi ali dogodkov ali na imaginarne svetove domišljjskih objektov, ljudi in dogodkov« (Hall

2003, 17) in »je podoba, podobnost ali reprodukcija nečesa iz 'realnega' sveta« (McQueen 1998, 139). Prav zato je »vse v vsakdanjem življenju /.../ odvisno od reprezentacij o odnosih med človekom in svetom, ki jih buržoazija ima in ki nam jih vsili« (Barthes 1984, 140).

Pojem reprezentacija poudari, da realnosti same po sebi, ki ima že vnaprej določen pomen in ki čaka posameznika, da ga najde, ne obstaja. Reprezentacija razlaga, da je vse, kar delamo, vse čemu damo pomen, posredovano skozi ideološke in mitološke aparate, ki ta pomen vzpostavijo samo v svoj prid.

Reprezentacije se oblikujejo skozi dva sistema, ki se med seboj dopolnjujeta. To sta oblikovanje pomena v mislih posameznikov in posredovanje le-tega skozi jezik. Mentalne reprezentacije oblikujejo pomen, ki je »odvisen od sistema konceptov in podob oblikovanih v naših mislih, ki predstavljajo ali 'reprezentirajo' svet in nam omogočajo, da se nanašamo na stvari tako zunaj kot znotraj naših glav« (Hall 2003, 17). Na ta način lahko ustvarimo povezave med dogajanjem okoli nas in našimi predstavami. Drug sistem, ki prvega dopolnjuje in omogoča medosebno komunikacijo, je »odvisen od ustvarjanja serij podobnosti med konceptualnimi zemljevidi in serijami znakov, razporejenimi ali organiziranimi v različne jezike« (Hall 2003, 19).

3.6.4.1 Teorije reprezentacije

Obstajajo tri teorije, ki razlagajo, kako se oblikuje reprezentacija pomena skozi jezik; to so reflektivni, intencionalni in konstruktivistični pristop. Prva teorija poudarja, da pomen že leži v samih stvareh, ljudeh in svetu okoli nas. Jezik zato »funkcionira kot *ogledalo*, *odseva* resnični pomen, kot že obstaja v svetu« (Hall 2003, 24). Takšna razlaga je za semiotike nesprejemljiva, saj je že de Saussure pojasnil, da objekt ne pomeni nič, dokler se mu pomen ne pripiše s strani kulture in njenih pripadnikov.

Intencionalni pristop razlage reprezentacije predvideva, da je »govorec, avtor, tisti, ki uveljavi njegov ali njen unikatni pomen sveta skozi jezik« (Hall 2003, 25). Situacija je tukaj obratna; posameznik sam oblikuje pomen, kar deluje kot ovira za komunikacijo z drugimi, saj bi si lahko vsak posameznik razvil svoj sistem pojmovanja in poimenovanja, ki se ne bi skladal z

interpretacijami ostalih. V tem primeru kultura in družba ne bi mogli obstajati, saj temeljita prav na skupnih sistemih interpretacij.

Kot tretjo (zadnjo) teorijo navajam še konstruktivistični pristop, ki navaja posameznike kot »družbene akterje, ki uporabljajo konceptualne sisteme njihove kulture in lingvistične ter ostale reprezentacijske sisteme, s katerimi konstruirajo pomen« (Hall 2003, 25). Zadnja navedena teorija o oblikovanju pomena je za nalogo najbolj uporabna, saj temelji in podpira sistem, ki ga uvaja semiotika; torej da ni enega samega pomena znaka (označevalca), da obstaja splošen pomen (označenec) z različicami, ki se nanašajo na sam kontekst (konotacija in mit), v katerem so uporabljene.

3.6.4.2 Reprezentacija v filmskih tekstih

Že posameznik posredno dojema svet okoli sebe, ga ne more doživeti, takšnega kot je, ampak zgolj posredovanega skozi jezik, zato tudi »/m/edijski teksti ne morejo prikazati realnosti takšne kot je; po svoji naravi posredujejo« (Lacey 1998, 189). S posnemanjem realnosti, z njeno reprezentacijo dajejo gledalcem vtis dejanske realnosti, tiste v kateri živijo, saj je »struktura kinematografske percepcije zlahka prevedena v naravno percepcijo tako zelo, da se lahko zanesemo na informacijo, ki jo ustvarimo med gledanjem filmov za nadomeščanje našega znanja« (Dudley 1984, 41). Zato je film opredeljen tudi kot snemalec realnosti, ustvarjalec realnosti in hkrati del realnosti, ki zaznamuje kulturne vrednote in stališča (Turner 2004, 338) in prav zaradi podobnosti struktur in podob v filmih in v realnem svetu, gledalci dogajanje na platnu ali ekranu tako zlahka povežejo z nečim, kar poznajo že od prej.

Filmski teksti z množičnim prikazovanjem določenih vsebin, le-te prikažejo kot normalne, od filmskih kod odvisno, ali pozitivne ali negative. S pozitivnim prikazovanjem določenih podob (npr. vesel heteroseksualen par) reprezentirajo vrednote in norme, ki jih gledalci prenesejo v svoj, 'realen' svet in jih v svojem svetu želijo tudi doseči. Na ta način se oblikujejo želena stanja, ki postanejo hegemonika zahteva.

Mediji negativno vplivajo predvsem na tiste vsebine, ki jih ne prikazujejo, saj jih z ne-reprezentacijo prikažejo kot nepomembne in marginalne (npr. v filmih so redko reprezentirani

invalidi, kar konotira, da so tako marginalna skupina, ki ne le da ni vredna medijske reprezentacije, ampak tudi v realnem življenju ne obstaja).

4 OPREDELITEV METODE

Zgoraj sem opredelila terminologijo (denotacija, konotacija, mit, binarne opozicije, reprezentacija ...), ki je za analiziranje tekstov nujna, prav tako sem po Giddensu povzela danes prevladujoče tipe razmerij med partnerjema (čisto razmerje, sotočna, plastična, romantična in soodvisna ljubezen, fiksni odnos, epizodična seksualnost ...), sedaj je na vrsti še opredelitev metode, s katero bom v izbranih filmih analizirala odnose.

Za proučevanje popularne kulture se zelo redko uporabljajo kvantitativne metode, saj uporabnikom povedo le malo o samih pomenih določenih pojavov v družbi in se osredotočajo bolj na številčne prikaze pojavov, kjer »prikažejo povezanost med dvema ali več značilnostmi ali lastnostmi (spremenljivkami), kakor se kaže na velikem številu primerov (enot)« (Ragin 2007, 143). Pri popularni kulturi, katere del so tudi filmi, ni toliko pomembna številčnost pojavljanja, ampak *pomen*, ki ga imajo pojavi za predstavnike določene kulture; kot pravi Ragin (2007, 97–117), so te metode *poudarjevalci podatkov*.

Kulturološko raziskovanje uporablja mehke metode in določen pojav zgolj interpretira. Kvalitativne metode se v kulturologiji uporabljajo tudi zato, ker »kulturologi dvomijo v možnost, da bi družboslovna znanost lahko oblikovala povsem resnične oziroma veljavne opise v družbi« in »drugič, ker kulturologe zanima predvsem nastajanje pomenov v vsakdanjem življenju« (Stanković 2006, 180).

Prav zaradi osredotočenosti na pomen sem za uporabljeno metodologijo izbrala semiotično analizo teksta, ki se uporablja »za analiziranje, kako vizualne reprezentacije posredujejo pomen« (Hall 2003, 41). Različni avtorji semiotično analizo razkropijo na bolj specifične in slabše opredeljene analize. McQueen (1998, 144) poudari vsebinsko analizo, ki je ne morem uporabiti zaradi njene kvantitativnosti, saj je to »statistična metoda za zbiranje podatkov o številu tekstov«, bolj primerna bi bila uporaba paradigmatične analize, ki »vsebuje iskanje vzorcev binarnih opozicij vstavljenih v znake in znakovne sisteme« (Morgado 2007, 140). V filmih bom opazovala konstrukcijo dobrega in slabega, vendar analiza ne bo osredotočena

samo na opozicije, opazovala bom tudi posamezne kode. Morgado (2007, 139) takšni analizi reče strukturalna analiza, ki »je osnovana na predpostavki, da temeljni sistem kod izdela pripis možnih pomenov z ustvarjanjem odnosov med objekti in pomeni, ki so jim pripisani.« Berger (2005, 19) poudarja sintagmatično analizo, kjer je v ospredju naracija in je zato »tekst pregledan kot sekvenca dogodkov, ki oblikujejo določeno obliko pripovedovanja.« Obstaja tudi »i/deološka analiza – v smislu analize, ki je oblikovana tako, da razkrije tiste bolj ali manj skrite koherentne sete vrednot in prepričanj, za katere mislimo, da podkrepijo tekst – vsebuje združevanje tekstovnih konotativnih fragmentov« (Masterman v McQueen 1998, 240), ki razbere hegemonске ideje.

Emmison in Smith (2000, 1) povzameta, da »ni splošnega teoretičnega dogovora o statusu ali načinu, kako se približati tej analizi.« V mojem primeru je najbolj uporabna »a/naliza obstoječih, komercialno ustvarjenih podob, kot so oglasi in druge medijske vsebine, primarno uporabljene s strani semiotikov kot način odkrivanja ideologij in kulturnih kod« (Emmison in Smith 2000, 22).

T. i. semiotična tekstualna analiza ali semiotična analiza teksta analizira pomene, za katere predpostavlja, da jih razberejo potrošniki popularne kulture. Vsekakor je lahko teh pomenov več, saj izhajajo iz posameznikovih družbenih, kulturnih, družinskih, ideoloških, etničnih ipd. prepričanj. S pomočjo semiotičnega instrumentarija bom skušala razbrati prevladujoč²⁹ pomen, ki naj bi ga tudi ostali bralci tekstov sami največkrat razbrali. (Povzeto po McKee 2003.)³⁰

Za metodo ne bom uporabila diskurzivne analize teksta, saj se osredotoča na »ustvarjanje vedenja o določeni temi ali praksi« (Hall 2003, 7) in na zgodovinski (diahroni) pristop proučevanja ter se nanaša na Foucaultovo opredelitev diskurza: »skupina izjav, ki priskrbi jezik s katerim govori o – načinu reprezentiranja znanja o – določeni temi ali določenem zgodovinskem dogodku /.../ ustvarjanje vedenja skozi jezik« (Hall 2003, 44). V praktičnem delu se bom osredotočila na analizo načinov, kako so določeni pomeni reprezentirani skozi sisteme (jezikovni kot filmski) in ne toliko na generiranje vedenja o specifični temi.

²⁹ Ang. *mainstream*.

³⁰ McKee (2003) močno poudarja post-strukturalistični vidik proučevanja kulture.

Analizirala ne bom vsakega teksta v celoti, ampak zgolj tiste dele, ki so za določanje tipa odnosov najbolj pomembni. Torej bom analizirala samo del teksta, ki prikazuje odnos med glavnima akterjema; žensko in moškim, med katerima se skozi celoten tekst razvija določen odnos. Osredotočila se bom na prikaz njiju samih (gestikulacija, oblačila, scena), kot tudi na filmske kode, ki ju prikazujejo.

5 UTEMELJITEV IZBORA FILMOV

Za semiotično analizo tekstov sem izbrala deset primerov objektivno določenih filmov. Pogojev za izbor v analizo je bilo več; najprej sem izbrala žanr filmov, ki je za prikaz odnosov med spoloma najprimernejši. Ker se je v obdobju filma nabralo ogromno žanrov in še več njihovih različic in stapljanj, sem po podrobnejšem pregledu in opisu izbrala romantične komedije. V pomoč mi je bila spletna stran The Internet Movie Database (v nadaljevanju IMDb), kjer imajo filme opisane in razporejene po žanrih. Opredelitev samega žanra in težave pri opredeljevanju filma v zgolj en žanr,³¹ so navedene v podpoglavju Filmski žanr: Romantična komedija.

Zaradi prikazovanja 'mainstream' vrednot in družbe, sem izbrala zgolj tiste romantične komedije, ki so bile lansirane v šestih večjih hollywoodskih studiih (Time Warner (sem spadajo tudi Warner Bros. Pictures, New Line Cinema, HBO Films), Viacom (je kupil Paramount Pictures), News Corporation (si lasti še 20th Century Fox), The Walt Disney, Sony Corporation of America (je lastnica Columbia Pictures, TriStar Pictures) in Comcast/General Electric (ima v lasti Universal Pictures) (Major Film Studio)).

Nadalje sem zožila izbor romantičnih komedij na zgolj tiste, ki so bile lansirane v obdobju zadnjih petih let; torej od vključno leta 2005 do vključno leta 2009. Kljub omejitvi na tri kriterije, je bila množica filmov še vedno prevelika za analizo, zato sem dodala še zadnji kriterij; in sicer višino zaslužka, ki ga je film prinesel, kar posledično pomeni tudi popularnost in gledanost samega filma.

³¹ Tudi izbrani filmi za analizo glede na IMDb spadajo v najmanj dva ali tri žanre.

5.1 Filmski žanr: Romantična komedija

Ključni pogoj za izbor filma v analizo je bil njegov žanr. Določanje in opredeljevanje filmov v žanre so v filmski produkciji in teoriji uvedli šele v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja prav zaradi Hollywooda, saj so tako lažje klasificirali komercialne filme, kjer je bil pomemben (samo) zaslužek. S takšnim opredeljevanjem so lažje pridobivali množično občinstvo, ki je prav zaradi žanra vedelo, kaj lahko pričakuje (Neale 2000, 9 in 10), zato lahko žanr opredelimo tudi kot »trikotnik sestavljen iz umetnika/filma/občinstva« (Neale 2000, 12). Vendar popolnoma ista vsebina filmov ne pritegne množic, zato je R. Warshaw (Altman 2000, 21) menil, da je »variacija /.../ absolutno pomembna, /saj/ nočemo istega filma vedno znova in znova, hočemo samo isto formo.«

Sam termin izhaja iz »francosk/e/ besed/e/, ki pomeni *tip* in se nanaša na tipe ali kategorije medijskih produktov« (McQueen 1998, 27). Cawelti (Berger 1992, 30) opredeli žanr kot »konvencionalni sistem za strukturiranje kulturnih produktov. Lahko se razlikuje od iznajdenih struktur, ki so novi načini organiziranja umetniških del«, T. Shatz (1991, 693) razmišlja o njem kot o »posebni slovnici ali sistemu pravil izražanja in konstrukciji«, za mnoge pa je »del ideološkega omrežja, ki vsiljuje politično percepcijo in regulirajo stališča do družbenih in kulturnih napetosti in konfliktov« (Ryall 1998, 330).

Žanr se filmu določi glede na več kriterijev (vsebina, naracija, liki ...), ki jih mora zadovoljiti ravno glede tega, kaj naj bi določen žanr vseboval; Kellner (Berger 1992, 44) zato opredeli žanr kot »kodiran set formul in konvencij, ki nakazujejo kulturno sprejete načine organiziranja materialov v različne vzorce«. Kot vsi drugi teksti, so tudi žanri določeni in prepoznani znotraj določene kulture, v kateri so tudi producirani (Tudor 2000, 95–98).

Strukturalistična definicija (Berger 1992, 74) žanre opredeli »kot sisteme, kjer so poglavja med seboj povezana in na ta način tvorijo pomen.« Semiotika loči dve opredelitvi; semantično, kjer žanr pogojuje »seznam skupnih lastnosti, stališč, likov, posnetkov, lokacij, setov in podobno« in sintaktično definicijo, ki se osredotoča na »konstitutivne odnose med nedoločenimi in različnimi spremenljivkami« (Altman 1984, 10). Žanri so torej pomembni »družbeno kulturni fenomeni« (Neale 2000, 220), ki vzpostavljajo konvencije za produkcijo in vzpostavljanje pričakovanj s strani občinstva, se prilagajajo trenutnim družbenim

vrednotam in morali ter skupaj z ostalimi medijskimi vsebinami sooblikujejo reprezentacijo realnosti.

5.1.1 Romantična komedija

»Anketa ameriškega filmskega inštituta 2008 je definirala romantične komedije kot 'žanr, kjer razvoj romance vodi v komične situacije'« (Grindon 2011, 1). Ključno vprašanje filma tega žanra se glasi: »Ali bosta ta dva posameznika postala partnerja?« (ibid.).

Romantične komedije³² so se v Hollywoodu pojavile že konec dvajsetih let prejšnjega stoletja, kot navaja Altman (2000, 32), so bile prve rom-com »The Vagabond Lover: romantična muzikalna komedija, Devil Mas Care: romanca z elementi iz subtilne komedije /in/ The Big Pond: čista romantična komedija.« Rom-comi so v javnosti še danes pogosto dojeti negativno; kot plehki filmi brez vsebine, kjer je zgodba vedno enaka, zaradi predvidevanj, da predstavljajo 'chick flick' vsebine in ker naj bi avtorji filmov manipulirali s čustvi občinstva (Abbott in Jermyn 2010, 2). Vendar več dejstev temu oporeka, saj so romantične komedije »ostale pomemben dejavnik v ekranskih razvedrilih, ker dramatizirajo konflikte, ki so ključni za izkušnje občinstva« in »dejstvo, da /je to/ pogosto tekmovalen in izmuzljiv 'žanr', ki izstopa s številnimi različnimi modulacijami« (Abbott in Jermyn 2010, 2). Kar pomeni, da gre za *živ žanr*, ki »je eden izmed najbolj vzdržljivih in fleksibilnih« (Grindon 2011, 25). Temu priča tudi njegova bogata zgodovina in variacije kot so nevrotična komedija, nora komedija, komedija zapeljevanja, moška komedija ipd.

Ključni elementi rom-com so zahteva po srečnem koncu, kjer je naključje vodilo naracije, lika preko večjega števila nenavadnih ovir in preobratov pristaneta skupaj šele tik pred koncem filma in idealizacija heteroseksualne romance (Neale in Krutnik 1990). Neale (2000, 70) kasneje doda še »'ljubko srečanje', 'napačen partner', proces učenja, skozi katerega mora iti skoraj vsak par in začetna sovražnost, ki se sčasoma razprši.« Naracija (največkrat) filma poteka po formuli »dekle spozna fanta, dekle izgubi fanta, dekle najde fanta« (Abbott in Jermyn 2010, 210), ključni konflikt je »boj med spoloma« (Grindon 2011, 4), ki gledalcem vzbudi »verovanje, da je nekje tam zunaj nekdo, ki je 'pravi'« (Abbott in Jermyn 2010, 12).

³² V nadaljevanju rom-com.

Prav zaradi osredotočenosti romantičnih komedij na vzpostavljanje in vzdrževanje zveze med dvema posameznikoma nasprotnih si spolov, je ta žanr najbolj primeren za proučevanje in analizo idealnih partnerjev, idealnega tipa zveze in idealnega načina za spoznavanje in prepoznavanje idealnega partnerja. Romantične komedije naj bi (vsaj v teoriji) prikazale, kakšen je pravi partner, kako ga prepoznati in obdržati.

Zaradi evolucije samega žanra in prilagajanja trendom družbe, kulture, ljubezni, vrednot, politike, kot tudi omejitev filmske industrije, so se v različnih obdobjih oblikovale različne verzije romantičnih komedij. Grindon (2011, 25–66) našteje devet tipov rom-comov, ki so se v Hollywoodu oblikovali od dvajsetih let prejšnjega stoletja pa do danes:

- Prehod k zvočnim oblikam 1930–1933 (prve romantične komedije, najpogosteje so vsebovale varanje, bohemske like, skeptičnost do ljubezni; npr. *Design for Living* (1933)).
- Nore (ang. *screwball*) komedije 1934–1942 (prikaz predvsem nekonvencionalnih žensk, bile so cenzurirane (Haysov kodeks), komične in zabavne, ljubezen in partnerstvo pa so prikazale kot osvoboditev; npr. *Bringing up Baby* (1938)).
- Domače romantične komedije med II. svetovno vojno 1942–1946 (so zaradi odhoda moških v vojno prikazovale poslovne ženske, ki so morale svojo kariero žrtvovati, če so želele biti srečne s srčnim izbrancem, ali pa ljubezen med civilistko in vojakom; npr. *The More the Merrier* (1943)).
- Melanholija in sprava v romantičnih komedijah po vojni 1947–1953 (v tem času so se rom-comi le redko srečno končali, poudarek je bil na oddaljenosti spolov ter nezvestobi; npr. *Gentlemen prefer Blondes* (1953) ali *Adam's Rib* (1949)).
- Komedije zapeljevanja 1953–1966 (čas Marilyn Monroe in Doris Day, poudarek je bil na zapeljevanju, seksu in razpravi o njem, kljub temu je sam akt redko kdaj prikazan, odnos kot maškarada in ne odkrit dialog, ženska kaže željo po zakonu in resni zvezi; npr. *The Apartment* (1960) ali *Breakfast at Tiffany's* (1961)).
- Romantične komedije na prehodu v kontra kulturo 1967-1976 (spremembe v odnosu do spolnosti se odražajo tudi v filmih, ženske so prikazane bolj (agresivno) seksualno; npr. *The Graduate* (1967)).
- Nevrotične komedije 1977–1987 (obdobje romantičnih komedij Woodyja Allena, prikazujejo spremenjen odnos do seksa, odnosov, spolnih vlog, zakona, moški se soočajo z neodvisnimi ženskami, tokrat so oni bolj nagnjeni k poroki, negotovost likov, osredotočajo se na razmerje; npr. *Annie Hall* (1977)).

- Utrjevanje romance v romantičnih komedijah 1986–1996 (ponovno prikazujejo prepričanje, da ljubezen vodi v srečen zakon, pozitivno prikazuje ljubezenski odnos; npr. *When Harry met Sally* (1989)).
- Groteskne in ambivalentne romantične komedije 1997–danes (so zelo raznolike, prikazujejo konflikt med kariero in romanco – oboje ni možno, težave pri vzpostavljanju razmerja zaradi nizke samozavesti posameznika, poudarijo romantične vrednote in hkrati skepticizem do ljubezni, moški pogled na romanco ...; npr. *Knocked Up* (2007), *There's Something about Marry* (1998) ali *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004)).

Abbott in Jermyn (2010) sta odkrili različne tipe rom-comov v zadnjih treh desetletjih:

- Najstniške romantične komedije (se osredotočajo na t. i. maturantski ples, posameznik je družbeno sprejet s strani vrstnikov, če ima partnerja; npr. *American Pie* (1999) ali *Clueless* (1995)) (Abbott in Jermyn 2010, 52–64).
- Homoseksualne romantične komedije (heteroseksualna zveza je prikaza zgolj marginalno ali kot napačna, osredotoča se na razvoj homoseksualne zveze ali soočanje posameznika s svojo seksualno usmerjenostjo; npr. *Miss Congeniality 2* (2000), *As Good as it Gets* (1997)) (Abbott in Jermyn 2010, 117–145).
- Moške romantične komedije (kjer se zgodba osredotoča na moški in ne na ženski lik in njegovo dojetanje ljubezni; npr. *Along Came Polly* (2004)) (Abbott in Jermyn 2010, 146–159).
- Dekliške romantične komedije (vključujejo romantične like, stilsko oblačenje in poroko; npr. *What Women Want* (2000)) (Abbott in Jermyn 2010, 210–212).

Kljub temu da so Grindon (2011) ter Abbott in Jermyn (2010) romantične komedije razdelili in opredelili še na manjše podžanre, pri izbiranju filmov ne bom posebej opredeljevala romantičnih komedij in izbirala samo določenih, saj je za samo nalogo najbolj pomemben prikaz partnerskega odnosa, ki se med filmom razvija, ne glede na to, v katero podzvrst romantičnih komedij sodi.

5.2 Prihodek, ki ga je film ustvaril po svetu in v Sloveniji

Zadnji izmed kriterijev, ki ga je film za uvrstitev v analizo moral izpolniti, je višina prihodka. In sicer sem izbirala med prvimi stotimi romantičnimi komedijami od leta 1987 do danes, ki

so prinesle največji dobiček in ki se nahajajo na spletni strani Box Office Mojo in na spletni strani The Numbers.³³ Film sem uvrstila v analizo le, če se je prav tako predvajal tudi v Sloveniji in bil uvrščen med prvih trideset najbolj dobičkonosnih filmov izbranega leta.

5.3 Izbor filmov

Tabela 5.1: Karakteristike izbranih filmov

| FILM | LETO LANSIRANJA | FILMSKI STUDIO | PRIHODEK V ZDA V DOLARJIH (Box Office Mojo) | SVETOVNI PRIHODEK V DOLARJIH (The Numbers) | BRUTO PRIHODEK V SLOVENIJI V EVRIH (Cenex) |
|-----------------------|-----------------|--|---|--|--|
| HITCH | 2005 | Columbia Pictures Corporation, Overbook Entertainment | 179.495.555 | 366.784.257 | 289.911,40 |
| RUMOR HAS IT | 2005 | Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Section Eight | 43.00.262 | * | 103.202,30 |
| THE BREAK UP | 2006 | Universal Pictures, Mosaic Media Group, Wild West Picture Show Productions | 118.7033.275 | 202.944.203 | 167.480,50 |
| FAILURE TO LAUNCH | 2006 | Paramount Pictures, Scott Rudin Productions, Failure to Launch Productions | 88.715.192 | * | 170.059,61 |
| KNOCKED UP | 2007 | Universal Pictures, Apatow Productions | 148.768.917 | 218.994.109 | 146.933,00 |
| NORBIT | 2007 | DreamWorks SKG, David Entertainment, Tollin/Robbins Productions | 95.673.607 | * | 139.993,00 |
| SEX AND THE CITY | 2008 | New Line Cinema, Home Box Office (HBO), Darren Star Productions | 152.647.258 | * | 353.004,13 |
| WHAT HAPPENS IN VEGAS | 2008 | Twentieth Century Fox Film Corporation, Regency Enterprises, 21 Laps Entertainment | 80.277.646 | 219.375.797 | 174.001,35 |
| THE PROPOSAL | 2009 | Touchstone Pictures, Madeville Films, Kurtzman/Orci | 163.958.031 | 317.358.031 | 264.044,07 |
| THE UGLY TRUTH | 2009 | Lakeshore Entertainment, Relativity Media | 88.915.214 | 205.315.214 | 213.728,99 |

*The Numbers ne vsebuje podatka o teh filmih.

³³ Vendar pa spletna stran The Numbers ne vsebuje podatkov za vse izbrane filme in hkrati se prihodki v ZDA na obeh straneh ne ujemajo, ampak ta neujemanja niso pomembna za nadaljnjo analizo.

Podatki o filmskih studiih so povzeti po spletnih straneh IMDb za vsak film posebej. Viri so naštetih v poglavju Literatura.

V razpredelnici se nahaja več manjših filmskih studiev, ki so jih kupili večji – kateri izmed šestih večjih naštetih zgoraj. Neopredeljeni ostajajo še New Line Cinema in Touchstone Pictures, ki sta podrejena studiu Warner Bros. Pictures, World Wild Pictures je manjši hollywoodski studio, Relativity Media je lastnik Rouge Pictures, ki je prav tako hollywoodski studio. Spletna stran The Movie Studios med večje filmske studie šteje tudi Dreamworks, ki ga je leta 2005 kupil Paramount Studios.

V analizo nisem vzela filma *The 40 Year Old Virgin* iz leta 2005, saj se glede na dobiček ni uvrstil med prvih sto najbolj dobičkonosnih romantičnih komedij na svetu, čeprav je v Sloveniji dosegel dokaj visok prihodek; 164.341,98 € in je tako pristal na 15. mestu od v tem letu vseh 432 predvajanih filmov. Zaradi slabe uvrščenosti na slovenski lestvici nisem uvrstila filmov iz leta 2009 *Its Complicated* (112.735.375 \$) in *He's Just Not That Into You* (93.953.653 \$).

6 ANALIZA FILMOV

Filme bom analizirala s pomočjo zgoraj opredeljene semiotike. V vsakem filmu bom s filmskimi kodami (bližnji, doprsni, veliki ... plan, spodnji/zgornji rakurz, glasba, barvni filter ...) opisala prikaz ljubezenskega odnosa. Filmske kode so pretvornik med sliko in pomenom, ki ga ustvarijo. Vsebina kadra (scena, liki) predstavlja denotacijo, način, kako je prikazana (zakodirana) vsebina, pa konotacijo. V filmih bom iskala tudi binarne opozicije, ki vzpostavijo razmerje med dvema poloma, kjer je eden ovrednoten pozitivno in drug negativno.

V analizi ne bom iskala in posebej opredeljevala označenca in označevalca, ki se nanašata na verbalno raven filma, razen v primeru, da je izrečena beseda pomembna za analizo ali ne zajema splošno znanega (kulturno določenega) pomena. Kljub temu je oris teorije označenca in označevalca pomemben prispevek k sami teoriji, saj na njem temelji nadaljnji razvoj semiotike in razdelava terminov.

Po pregledu vsakega filma bom opredelila osrednje prikazano ljubezensko razmerje po tipologiji, ki jo je določil Giddens (čisto razmerje, sotočna in romantična ljubezen, epizodična seksualnost, strastna, soodvisna in plastična ljubezen). V primeru, da je v filmu prikazanih več odnosov, bom opisala razmerje (binarne opozicije) med njimi – ali so ovrednoteni enakovredno ali ne. Kakšne mite in ideologije uveljavljajo na določen način prikazani ljubezenski odnosi, bom predstavila v sklepnem delu analize.

Filme bom analizirala v vrstnem redu, po katerem si sledijo glede na letnico začetka predvajanja. Začela bom s filmom Hitch iz leta 2005, nato bo na vrsti Rumor Has It, ki mu sledi The Break Up in Failure to Launch iz leta 2006, v letu 2007 sledita Knocked Up in Norbit, v letu 2008 Sex and the City in What Happens in Vegas in na koncu še The Proposal in The Ugly Truth lasnirana v letu 2009.

6.1 Hitch (2005)

Film Hitch iz leta 2005 govori o Alexu Hitchensu (Will Smith), ki pomaga moškim vzpostaviti ljubezenski odnos. Film je režiral Andy Tennant in v njem prikazal, kako se ustvarjajo priložnosti za zaljubljanje. Tekom filma se zgodi preobrazba vseh glavnih likov (iz samskih v pare). Film se osredotoča na en tip ljubezenskih odnosov in zgolj na en del tega odnosa – začetek. Avtorji vzpostavijo binarne opozicije s primerjavo nesrečnih samskih in srečnih parov ter s primerjavo epizodične seksualnosti in 'prave' ljubezni.

6.1.1 Resna zveza : Epizodična seksualnost

Opozicija med spolnim odnosom za eno noč in zaljubljenostjo je prikazana že na začetku filma. Vzpostavi se v pogovoru med Hitchom in njegovim prijateljem Benom (Michael Rapaport), ki je poročen s Hitchovo sestro. Ben na verbalni ravni povečuje resno razmerje in pove, kako globoko je njegovo razmerje z ženo (00:09:28):

Veš kaj je tvoj problem Hitch? Ti igraš samo kratkoročno. Svoje korake izbiraš na podlagi tega, kar najprej vidiš. In to ni nujno najboljše zate. Dolgoročno.

/.../

Iskreno upam, da boš lahko enega dne doživel brezpogojno ljubezen in zaupanje in odprtost, ki si jo z Grace deliva vsak dan. /.../ Moraš me poslušati, ker sem resen. Ko prideš do mesta z

žensko kot je ta, vse preseže fizično. Če pomislim za nazaj, ko sva preganjala vse tiste res čudovite, ampak plitke ženske, je bilo neke vrste neumno in pomilovanja vredno.

Ben hoče s tem govorom Hitchu povedati, kako pomembno je najti pravo žensko, ki je ne smeš izbrati samo glede na njen zunanji izgled in s katero se poročiš.

Pomembnost tega govora stopnjujejo s filmskimi kodami. Saj s srednjega plana Bena (prikazan od bokov navzgor, v ozadju se vidi nočno življenje kluba) in okolice, preidejo s približevanjem kamere do velikega plana – samo obraz. S to filmsko kodo (približevanje) prikažejo Benov obraz tako blizu (plan detajl – close up), da se vidi njegov resen in delno zaskrbljen izraz (pogled, nagubano čelo, izraz na obrazu – vse kar je kulturno opredeljeno kot resen govor). Preden ga popolnoma približajo še pokažejo, kako se ta govor posebej nanaša na Hitcha tako, da Ben s kazalcem pokaže nanj med govorom. Vse skupaj še stopnjujejo s konstantnim gibanjem, saj med pogovorom hodita okoli mize za biljard in se kamera premika z njima.

Takoj ko Ben konča svoj nagovor, prideta mimo dve lepi in pomanjkljivo oblečeni ženski z globokim dekoltejem. Kamera se ustavi na Benovem obrazu, kjer gledalci z lahkoto opazijo spremembo – od resnega izraza se je spremenil v zasanjan pogled z odprtimi usti. To še stopnjujejo tako, da Ben ne sliši več ničesar, kar Hitch reče, saj je tako očaran nad njima. Ta pogled (telesna govorica) njegov celoten govor spremeni v nič, saj na konotativni ravni prikaže, kako hitro lahko moške zmedejo naključne lepe ženske.

V tem monologu Bena (00:10:00) se vzpostavi opozicija med, po Giddensu (2009), epizodično seksualnostjo in sotočno ljubeznijo (zaupanje, odprtost, povezava, razumevanje, intimnost, veza traja dlje časa, skupnost temelji na skupni ljubezni). Na verbalni ravni za epizodično seksualnost navija Hitch in za sotočno ljubezen Ben. Vendar je na neverbalni ravni situacija obratna. Tukaj prihaja do konflikta, saj se oba moška pretvarjata, da sta zadovoljna s trenutnim stanjem (Hitch ima spolne odnose z različnimi ženskami, ki se ne razvijejo v nič več, njegov prijatelj pa ima globoko, resno zvezo) in hkrati sanjarita o manku, o tem, kar nimata; Hitch o resni zvezi, prijatelj o epizodični spolnosti. Nobena izmed omenjenih ljubezni na tej točki filma ni prikazana izključno negativno.

Epizodična seksualnost je prikazana negativno nadalje v filmu, ko vpeljejo lik Vanca Musona (Jeffrey Donovan). Vance spozna in zapeljuje Casey (najboljša prijateljica glavne junakinje, ki jo igra Julie Ann Emery). Svoja čustva do Casey izrazi Vance tako (00:31:15): »Ne vem kaj je z njo, saj ne morem nehati misliti na njo. Hrana je izgubila okus, barve so postale dolgočasne, stvari, ki so mi včasih pomenile vse, mi zdaj nič več. Mislim, da se ne bom rešil tega, dokler je ne podrem. /.../ Si zbistrim glavo. Saj veš, greš noter, greš dol, greš ven.« Vancov cilj je torej zgolj spolni odnos s Casey in ne vzpostavitev ljubezenskega odnosa.

Z vpeljavo Vanca avtorji filma vpeljejo negativno vrednotenje epizodične seksualnosti. Vance je reprezentacija bogatega moškega (njegova obleka, samozadosten in pomemben izraz na obrazu in telesna govorica vse skupaj podkrepijo), ki mu vedno vsi ustrezajo, ki se ne veže in ne spoštuje žensk, saj jih ima zgolj za zadovoljevanje potrebe. Ko prikažejo Casey vso obupano in v solzah po zmenku z njim (nemirno stresanje sladkorja v kavo, jok in žalosten obraz skupaj konotirajo neprijetno občutje), je epizodična seksualnost dokončno negativno obsojena, saj pokažejo, kako jo doživijo ženske, ki ne vedo, da gre samo za epizodičen spolni odnos.

6.1.2 Samskost : Resna zveza

Film Hitch poudarja pomen resne in dolgoročne zveze, po Giddensu (2009) opredeljene sotočne ljubezni, do katere je težko priti. Z ženske strani zato, ker se bojijo, da bodo prizadete, z moške zato, ker morajo imeti načrt, kako se jim približati, da jih ženske takoj ne zavrnejo. To v filmu nakažejo z uvodnim govorom Hitcha (00:00:45): »Osnovno načelo: Ni pomembno kaj, ni pomembno kje, ni pomembno kdo. Vsak moški lahko katerikoli ženski spodnese tla pod nogami. Pomembna je le prava metla.« Njegov govor podkrepijo z glasbo v ozadju; »Ne vem veliko o zgodovini, ne vem veliko biologije, ne vem o znanstvenih knjigah ali o francoščini, ampak vem, da te ljubim ...« in nadaljujejo z besedilom naslednje pesmi: »Lahko jo dobiš, če si jo res zelo želiš ...«

Že na začetku filma prikažejo skupnost dveh oseb (ljubezenski odnos) kot ideal, h kateremu naj bi stremeli vsi samski (nesrečen Albert, dokler ni skupaj z Allegro, pesimistična Sara, dokler ne spozna Hitcha, depresivna Casey). V filmu gredo tako daleč, da samskost primerjajo z boleznijo; ko Casey upa, da obstaja zdravnik za ljubezen in jo Sara potolaži (00:11:55): »Casey, ti nisi bolna, ampak samska.« Samskost je torej opredeljena kot negativna

vrednost, primerjana z boleznijo, katere te lahko reši le pravi moški. Posledice samskosti so reprezentirane z liki, ki so pesimistični, slabe volje, nesrečni, nerodni, žalostni ipd.

Ko samski liki vzpostavijo odnos s potencialno pravo osebo, s katero bi lahko živeli skupaj in razvili ljubezensko zvezo doživijo preobrazbo. Ta preobrazba se začne dogajati po prvem pogledu in kontaktu, intenzivno se lik spremeni po prvem poljubu. To poudarijo na verbalni ravni, ko Hitch razlaga svojim strankam (00:05:45) »8 od 10 žensk verjame, da jim bo prvi poljub povedal vse, kar želijo vedeti o zvezi.« Prvi poljub³⁴ je torej vrhunec, ki nakazuje uspešno nadaljevanje zveze. To potrdijo še s filmskimi kodami, ko prikažejo prvi poljub Sare in Hitcha (1:11:53) v skoraj počasnem posnetku, z mehko sončno svetlobo, z nežno glasbo, z vrtenjem kamere in s hitro menjavo različnih planov (od bližnjega do totala) z različnih zornih kotov (pravokotno na njiju, s ceste, za njegovim in za njenim hrbtom ...). Na ta način reprezentirajo mešanico občutkov in poželjenja, ki prežema lika. Tudi prvi poljub med Allegro in Albertom je posnet z več kotov in planov, prav tako so prvi poljubi ostalih Hitchevih strank prikazani na podoben način. Vse te filmske kode vzpostavijo občutek posebnosti in pomembnosti prvega poljuba.

Možnost, da se ta prvi pogled in poljub zgodi, mora omogočiti moški, ki s svojim načrtom zapelje žensko. Da je začetni pristop k ženski z moške strani travmatiziran in zelo težak, film omenja in podpre na več delih in z različnimi primeri (v uvodnem delu filma Hitch pomaga moškim do svojih izbrank; prvi ji reši psa, drugi se ukvarja z istimi športnimi aktivnostmi, v nadaljevanju filma na zmenku na slepo Hitch reče (1:32:23): »Ali ženske sploh kdaj pomislite, da ima morda moški rad načrt, ker je živčen in ni prepričan, da lahko pristopi do tebe in ne ve, kako se boš odzvala, če reče: 'všeč si mi'.«, tej izjavi jasno in glasno pritrdijo vsi moški v kadru).

Za zaljubljanje in razvoj ljubezenskega odnosa imajo ključno vlogo moški, ki morajo poiskati način, kako se približati ženski, ki ga privlači. Ženske so na tej stopnji odnosa reprezentirane pasivno, saj čakajo, da jih pravi moški najde in očara. Film poudarja tradicionalno moško aktivno zapeljevanje, ki usodno vpliva na življenje njega in njegove izbranke. Le-ta v iskanju ljubezni ni aktivna, saj takšno vedenje zanjo ni primerno.

³⁴ Priloga A, slike A.4, A.5, A.6.

Torej, vsak moški lahko dobi katerokoli žensko, vendar se mora zanjo posebej potruditi in ustvariti okoliščine, da ga sploh opazi. To tezo v filmu podprejo z odnosom med Allegro Cole (Ambre Valletta) in Albertom Brennamanom (Kevin James). On je močnejše postave, neroden, nepomemben, zmeden, nesamozavesten ipd. To prikažejo z dvema prizoroma (konotatorji) iz njegovega življenja – ko polije kavo po časopisu v pisarni in ko se umaže z omako med malico. Njegova nerodnost je podkrepljena z igrivo glasbeno podlago. Allegra je na prvi pogled njegovo popolno nasprotje; je elegantna, slavna, pomembna, bogata ipd. (takšno jo prikažejo na začetku z glasbo, obleko, kadriranjem ...). Vendar se v filmu Albert in Allegra ujameta prav zaradi malenkosti, ki so jima skupne (oba sta nerodna, nesamozavestna ...). Kljub napotkom Hitcha, kako naj se Albert obnaša v družbi z njo, Allegro pritegnejo njegove napake in ne vedenje, ki ga je naročil Hitch.

Med Hitchom in Saro se vzpostavijo občutja simpatije že med prvim pogovorom, o čemer priča njun nekonvencionalen pogovor, ki ga prikažejo z izmenjavo kontra kadrov velikega plana (prikazan samo obraz, da se lažje razberejo čustva), rahel nasmešek Sare ter njeno gledanje za njim, ko odhaja.³⁵ Pred tem je bila Sara v vseh kadrih resna, nasprotovala je zvezam in jih celo negativno opredelila (00:07:56): »Zveze so za ljudi, ki samo čakajo, da pride kaj boljšega naokoli.«

Ne glede na to, kakšen mojster je Hitch v razmerjih za druge, mu gre pri osvajanju Sare vse narobe (brčne Saro z gliserja, taksi mu strga srajco, cel obraz mu zateče zaradi alergije, ne ve, kaj naj reče v opravičilo, je zmeden ...). Iz česar sledi njegova zadnja izjava v filmu: »Osnovna načela: Ni jih« in s tem negira prvi del filma, kjer ostala razmerja vzpostavlja po principih, ki za njega ne veljajo. To hkrati pomeni, da je vsak moški, ki sreča 'žensko svojega življenja' nemočen, ne glede na to, koliko se pripravi, saj ga tako zmede, da načrta, ki si ga je zadal, ne more izpeljati. Ženske torej nenamerno (pasivno) s svojim izgledom zapeljejo moške, da postanejo hromi – to se zgodi samo v primerih zaljubljenosti in 'prave' zveze, saj takšna ohromitev onemogoči manipuliranje z njegove strani.

³⁵ Priloga A, slika A.2.

6.1.3 Ugotovitve

Zveze v filmu so prikazane kot demokratične skupnosti, kjer pride prva pobuda vedno z moške strani, naslednje pa z obeh. V zvezo privolita oba in sprejmeta posebne lastnosti partnerja (Allegra je slavna, Albert je neroden ...). Film ne poudarja spolnih odnosov, jih ne prikaže in ne omenja. Pomemben je zgolj prvi poljub in medosebna privlačnost partnerjev.

Film vzpostavi več binarnih opozicij (samski : par, epizodična seksualnost : sotočna ljubezen), tudi opozicijo med poročenim parom in sveže zaljubljenim parom. Poročen par je prikazan z dveh nasprotnih si stališč. »Dlje kot si poročen, manj greš ven« (00:59:46), se izrazi žena na verbalni ravni. Vendar na neverbalni ravni poročeni osebi (Sarin šef in njegova žena) druga ob drugi funkcionirata popolno. V nadaljevanju filma je poroka prikazana kot logično nadaljevanje resne zveze, saj se Allegra in Albert na koncu poročita.

Samski liki v filmu so reprezentirani nesrečno (Casey – Sarina prijateljica, išče fanta, vendar se vedno opeče). Sara je na začetku popolnoma pesimistična, živi samo za službo (prikažejo jo zelo nedostopno moškim – ima očala, vedno spete lase, resen pogled, oblečena je poslovno ...). Vendar vsi ti samski liki v določeni točki (prvi poljub) v filmu spremenijo svoj pogled na svet, postanejo bolj optimistični, srečni, veseli, kar odražajo njihovi nasmeški, pogledi, mimika in tudi oblačila. Film reprezentira samske kot nesrečne in nepopolne posameznike, ki iščejo svojo drugo/boljšo polovico.

Prijatelji so v filmu vpeljeni le za ljubezenske nasvete in za pomoč pri iskanju naslednjega partnerja. To poseblja odnos med Casey in Saro, saj se pogovarjata samo o moških in ljubezenskih razočaranjih.

Epizodična seksualnost je prikazana negativno na več ravneh. Na verbalni, ko Hitch označi takšne moške kot izmečke, in neverbalni, ko se Sara maščuje moškemu, ki je zapeljal njeno prijateljico tako, da ga udari v mednožje.

Prikazan in odobran ljubezenski odnos v filmu je romantična ljubezen (velika ljubezen, ki mora obiti ovire, ki izhajajo (v tem filmu) iz likov samih, konec zveze ima za oba destruktivne posledice, zaljubljenost, ki vodi v poroko, ki predstavlja vrhunec zveze, sprememba karakternih lastnosti lika), saj ne vsebuje spolnih odnosov, ki so pomembni za

oblikovanje sotočne ljubezni in čisto razmerje in se (logično) nadaljuje v zakonski stan. Vendar ima romantična ljubezen nekaj značilnosti čistega razmerja, saj lika sprejmeta napake in lastnosti partnerja. Ljubezenski odnosi so prikazani zgolj na začetku, zato ne vidimo, v kaj točno se razvijejo – kar pa ne izključuje razvoja sotočne ljubezni ali čistega razmerja.

6.2 Rumor Has It (2005)

Rumor Has It je hollywoodski film režiserja Roba Reinerja in govori o zaročeni novinarki, ki išče samo sebe. Med tem iskanjem ima razmerje s starejšim moškim za katerega misli, da je njen oče in skoraj izgubi zaročenca. Film prikazuje tri različne ljubezenske odnose, vendar v ospredju ni ljubezensko razmerje, ampak glavna igralka Jennifer Aniston (Sarah), ki se še išče.

6.2.1 Sarah in Jeff

Ljubezenski odnos, ki se odvija med Sarah in njenim zaročencem Jeffom (Mark Ruffalo) je rdeča nit filma, saj se z njim film začne in konča. Odnos je prikazan skozi štiri pomembnejše sekvence, kjer je film osredotočen zgolj na njun odnos. Prva sekvenca je na začetku filma (po 3. minuti), ko Sarah in Jeff letita k njeni sestri na poroko. Gledalec takoj izve, da je par v zvezi že dlje časa in da se partnerja dobro poznata. Na to vse lahko sklepa iz njenega pogovora, saj on predvidi njeno živčnost (Sarahin zaskrbljen obraz, hitra in nerodna mimika, hiter govor in vmesno zatikanje ter izogibanje očesnega kontakta z zaročencem) in jo pomirja z umirjenim glasom in besedami (sprejme njene napake). V prvi reprezentaciji odnosa je moški predstavljen kot razumevajoč partner, ki ve, kako je potrebno reagirati ob partnerki, je samozavesten, saj s pogledom ter razumevanjem njene zmedenosti izkazuje svojo zaljubljenost.

V tej sekvenci se na Sarahino pobudo odpravita do toaleta, kjer naj bi imela spolni odnos.³⁶ V toaleti jima gre vse narobe, saj nihče od njiju ni prav razpoložen. To poudari še premajhen prostor, Jeff se vmes udari in se gleda v ogledalo ter na koncu pade v školjko. Poljubljanje je prikazano nerodno, saj ni dodane romantične glasbe, ni približanja kadra in dolgih pogledov (vse te filmske kode so uporabljene v prejšnjem filmu pred poljubljanjem Sare in Hitcha) –

³⁶ Priloga B, slika B.7.

vse, kar uveljavljene kode uporabijo za vzpostavljanje pravega vzdušja, manjka. Ker ne uspeta dokončati spolnega odnosa, se ona zjoka, postane še bolj živčna, on pa jo miri z objemom, vzpodbudnimi besedami, ki jih izreče zelo mirno in počasi. Da on deluje bolj mirno in samozavestno film sporoča tudi z njegovo poslovno obleko v svetli barvi (barva je kodirana pozitivno). Sarah je oblečena v črn pulover, ima spuščene lase, ki na trenutke delujejo neurejeno. Tukaj je Sarah prikazana kot oseba (otrok), ki potrebuje nekoga, da zanjo skrbi.

Po neuspelem spolnem odnosu na letalu, dobita na poroki vsak svojo sobo. Film tako na subtilen način spolni odnos še enkrat reprezentira negativno, ga marginalizira s strani družbe. Skrivanje in odtujevanje spolnih odnosov kaže na neodobravanje le-teh pred poroko.

Naslednja sekvenca, ki prikazuje njun odnos je na sredini filma (1:04:30), ko Jeff ugotovi, da ga je Sarah prevarala z Beaujem (Kevin Costner). Ker je Jeffova ljubezen do Sarah neskončna, je noče izpustiti in jo zaprosi, da se čim prej poročita. Problem nastane, ker Sarah ni pripravljena na tak velik korak v zvezi, kljub temu da ima ljubezenska čustva do Jeffa, se boji poroke in ima o njej negativno mnenje. Zato okleva in pusti Jeffa oditi.

Ko Jeff odhaja, avtorji filma s kodami jasno predstavijo,³⁷ kaj ji ponuja kateri moški – romantično in nežno ljubezen Jeffa, ki jo konotira topla svetloba sveč, ki jih uzre Sarah, ko Jeff odhaja ali Beaujevo razkošje, ki je plehko in otopelo (pogovori o banalnih temah, ki jih imajo udeleženci plesa, razkošne obleke, zavrti čustva ...). Šele v trenutku, ko Jeff odide, ko ga izgubi, Sarah spozna, da ga ljubi in da hoče preživeti preostanek življenja z njim in ne z Beaujem. V tej sekvenci prikažejo razliko med avanturo in resno zvezo, za katero se je vredno boriti.

Izgubo osebe (Jeffa), ki Sarah pomeni vse in njeno transformacijo iz ljubezenske skupnosti v samskost v filmu predstavijo s Sarah na letališču.³⁸ Njeno žalostno občutenje zaradi izgube ljubezni so poudarili s tematsko instrumentalno glasbo in modro črno sceno letališke čakalnice. Njeno osamljenost in samskost so poudarili s praznim prostorom na letališču, kjer je ponavadi vedno gneča.

³⁷ Priloga B, sliki B.9 in B.10.

³⁸ Priloga B, slika B.11.

Tik pred koncem filma se junakinja opogumi in zahteva nazaj svojega princa. Napetost med Sarah in Jeffom reprezentirajo s hitrimi menjavami plana in kontra plana Jeffa in Sarah. Če med njima ne bi bilo več te nevidne (ljubezenske) povezave, takšne napetosti med jezo, žalostjo in ljubeznijo, tega kadra ne bi bilo potrebno ustvariti, saj teh čustev ne bi bilo. Oba prikažejo z velikim planom (samo obraz), da lahko gledalci jasno razberejo njuna občutja. Vendar avtorji filma ne dovolijo, da bi se zveza obudila na njeno – žensko pobudo, saj Jeffov pogled ostane neizprosen celoten čas opravičevanja. Potrditev zveze in ljubezni mora priti s strani žrtve (Jeffa, ki je bil prevaran).

Zadnja sekvenca kadrov prikazuje poroko, kot logično nadaljevanje resne zveze (že na začetku filma sta bila zaročena), kjer imajo vsi na obrazih nasmeške (konotacija za srečo in veselje).

6.2.2 Poročen par (Annie in Scott)

Poročni par predstavljata Sarahina sestra Annie (Mena Suvari) in njen izbranec Scott (Steve Sandvoss). Ko ju kamera prvič prikaže (po 12. minuti), sta oba v belem in se pripravljata na poroko. Ona je zelo odločna in samozavestna, ko jo Sarah vpraša, kako se počuti in če jo je kaj strah odgovori: »Zakaj bi se poročila, če bi me bilo strah?« (00:13:08). Scott ji sledi v vsem in jo podpira. Ta stavek in reprezentacija para uveljavi mit o usojenosti zgolj enega partnerja eni osebi in skupno, srečno življenje do konca.

Par je prikazan zelo na hitro, vendar se lahko razbere njuna usklajenost, saj imata oba iste hobije, prav tako sta oba iz premožnejših družin, imata enake vrednote. Njuna bela obleka v prvem prizoru sporoča njuno pravilno odločitev (poroka) in ujemanje. Na koncu filma smo priča (logičnemu) nadaljevanju in razvoju zakona. Annie je visoko noseča.

Vendar zakonski stan v filmu ni prikazan samo pozitivno, saj na začetku prevladuje negativen odnos do zakona, vsaj s strani Sarah. Na začetku filma Sarah opredeli poroko kot konec življenja; »Če se poročiš, se lahko poslovíš od življenja. In imaš kup otrok ...« (00:17:56). Primerja jo s smrtno kaznijo, ki konča svobodo življenja, ne glede na to, da je Sarah že pred njo v resni monogamni zvezi. Podobno kot liki v filmu Hitch, tudi Sarah doživi preobrazbo, saj na koncu filma z veseljem stopi v zakon z Jeffom. V filmu se torej vzpostavita binarni ovrednotenji zakonske zveze in na koncu prevlada pozitivna.

6.2.3 Epizodična seksualnost (Sarah in Beau)

Sarah in Beau imata v filmu kratko razmerje, ki se vzpostavi v rahlo opitem stanju.³⁹ Zgodí se med časom, ko je Sarah zaročena z Jeffom. Pobuda za spolni odnos poda Sarah, saj Beauja prva poljubi na ustnice, vendar se nato takoj opraviči. Nato ga še enkrat strastno poljubi (z obema rokama ga prime za obraz in ga nasloni ob steno). On se ne upira. Pobuda za avanturo, epizodično seksualnost je njena, vendar so vse nadaljnje pobude za resno zvezo njegove. Da takšno razmerje ni zaželeno in pravo za Sarah reprezentirajo z več elementi; poljubljata se v prostoru s črnimi stenami in rdečimi znaki (obe barvi imata v zahodni kulturi negativen pomen, sploh rdeča, ki tukaj ne simbolizira ljubezni, ampak spolno slo, ki je negativno ovrednotena), ona je v rdeči obleki in črnih škornjih, nahajata se pred toaletami v gostilni. Posledično je negativno prikazana ženska pobuda (v tem filmu že drugič – prvič je bila pobuda za spolni odnos na letalu).

V nadaljevanju filma razmerje med Sarah in Beaujem ni več tako negativno prikazano, saj se Sarah zbudi v okusno urejeni sobi, s popolnim razgledom (in ne v prenatrpani sobi opremljeni brez okusa) in ustrežljivim, prijaznim moškimi (ne prikazujejo negativnega stereotipa bogataša). On je ves čas prikazan nasmejan, urejen, bogat in v svetlih oblačilih. Beauju je Sarah zelo všeč, to reprezentirajo z njegovimi daljšimi pogledi, ki se ustavijo na Sarah in z velikimi plani njegovega obraza. Sarah se zdi razmerje napaka, kar eksplicitno (verbalno) ponazori z izjavo »To ni normalno« (00:54:00), vendar subtilno (neverbalno) kaže nasprotno znake, saj se ne javi na telefonske klice svojega zaročenca in se ne upira Beauju – pusti se mu pogovoriti in gre z njim celo na ples. Poljub, ki sledi na plesu (1:04:00), prikažejo zelo pristno, saj se kamera malo zavrti okoli njune osi, oba zapreta oči, se objameta z rokami in se prepustita trenutku.

Avtorji filma ob soočenju Beauja (starejši ljubimec) in Jeffa (zaročenec), prvega prikažejo kot boljšo možnost, saj je do tega trenutka (1:04:22) v filmu reprezentiran vedno zgolj v svetlih oblačilih (izjema je vmes rjava jakna), ki se vedno povezujejo z dobrim. Prav tako je pri njunem edinem soočenju za ljubezen njunega življenja Beau oblečen v svetla, elegantna oblačila in Jeff v temna, preprosta oblačila. Na ta način vzpostavijo ambivalentnost in nekaj

³⁹ Priloga B, slika B.8.

nepredvidljivosti konca filma, saj ima taka reprezentacija dva zmagovalca; kodiranega zmagovalca (Beau) in moralnega zmagovalca (Jeff).

6.2.4 Ugotovitve

Film vzpostavi razliko med bogastvom, pustolovščino in preprosto, 'pravo' ljubeznijo. Beau predstavlja elitni del družbe, ki Sarah prikaže, kakšno življenje bi lahko imela z njim – brez skrbi, z veliko denarja (pelje jo z lastnim letalom, udeležita se dobrodelnega plesa, kupi ji čudovito obleko, v lasti ima vinograd ...), z ljubeznivim moškim (Beau ji je zelo naklonjen, kar kaže z drobnimi pozornostmi – ji ustreže v željah, ji nudi oporo, jo tolaži ...), ki ima nekaj pomanjkljivosti; je veliko starejši od nje in je imel spolne odnose z njeno mamo in babico. Vse to močno odstopa od družbenih norm normalnega razmerja. Na ta način se vzpostavi napetost med epizodično seksualnostjo in zakonsko zvezo, vendar nobena od njiju ni prikazana strogo negativno ali strogo pozitivno.

V filmu je poroka prikazana z dveh različnih polov. Negativen pol čez skoraj cel film predstavlja Sarah, vendar se kljub temu na koncu poroči. S tem avtorji filma prikažejo zmago poroke, kot edino možnost za uveljavitev para v družbi. Hkrati je poroka le mejnik za odobravanje spolnosti. Spolnega odnosa v filmu ni niti enkrat prikazanega, ampak je samo nakazan (tudi v prejšnjem analiziranem filmu ga ni). Tik pred koncem filma jasno prikažejo posledice spolnih odnosov – nosečnost.

Film poudari tradicionalno dojetje zveze, kjer mora moški vedno napraviti prvi korak. To uvedejo z neuspešnimi in napačnimi pobudami, ki prihajajo z ženske strani. Krivda za neuspešnost zveze in napake, je na ženski strani, saj bi morale (Sarah) biti bolj odgovorne kot moški.

Osrednje prikazano razmerje temelji na zaupanju, spolnih odnosih, poznavanju partnerja in njegovih lastnosti (tudi slabih), traja že dlje časa, temelji na medsebojni ljubezni in privlačnosti. V primerjavi s filmom Hitch, kjer so prikazani začetki zvez, ki vzpostavijo romantično ljubezen, film Rumor Has It reprezentira ljubezenski odnos, ki bi ga po Giddensu lahko opredelila kot čisto razmerje.

6.3 The Break Up (2006)

Ta film je v primerjavi s prvima dvema dokaj drugačen, saj ne prikazuje oblikovanja odnosa na začetku zveze (Hitch) ali nadaljevanje zveze (Rumor Has It), ampak se osredotoči na njen konec. Avtorji filma so kljub temu ohranili srečen konec (kot pri vseh ostalih romantičnih komedijah). Glavno vlogo ima tako kot v filmu Rumor Has It Jennifer Aniston (Brooke), družbo ji tokrat dela Vince Vaughn (Garry). Film je režiral Peyton Reed. Osredotoča se samo na eno zvezo, ki predstavlja mešanico med čistim razmerjem in sotočno ljubeznijo, saj partnerja živita skupaj že dlje časa (približno dve leti) in nista poročena, imata spolne odnose (čeprav jih nikoli ne prikažejo in na njih ne namigujejo), vendar nista pripravljena sprejeti neprijetnih navad svojega partnerja.

V prvih desetih minutah filma avtorji gledalcem predstavijo, kako sta se glavna lika spoznala in pristala skupaj v zvezi. Razvoj zveze in njuno zaljubljenost reprezentirajo z animacijo več različnih slik,⁴⁰ kjer sta Brooke in Garry vedno skupaj, se smejeta, zaljubljeno gledata, se poljubljata ali objemata. Druga serija slik se nanaša na njuno družabno življenje, saj sta fotografirana s svojimi prijatelji. Da imata močna ljubezenska čustva drug do drugega in da njuna zveza poteka dobro, kažejo njeni pogledi na slikah, kadar sta na njih sama in njegovi pogledi, ko mu Brooke v naročju spi. Njuno ujemanje pokažejo tudi s tem, da uživata v istih hobijih; npr. kegljanje, obisk bejzbolskih tekem, isti kostumi za noč čarovnic, skupno urejanje stanovanja. Reprezentacijo njune zveze podkrepijo z glasbo, katere refren ponavlja: »Si moj najboljši prijatelj. S tabo sem že tako dolgo časa. Zdaj že moraš vedeti, da so moja čustva resnična. Res te ljubim ...«

Film začne po uvodnih devetih minutah kazati, kakšno je njuno razmerje danes, ki spominja veliko bolj na odnos otrok – straši, kot na enakopravno zvezo dveh odraslih ljudi. Vse odgovornosti so prepuščene Brooke, Garryjev del zveze ostane le-to, kar se tiče spolnosti, vse ostalo postane samoumevno, da ureja Brooke. To prikazujejo dejansko skozi cel film, saj ona skrbi za stanovanje (ga pospravi, okusno opremi, uredi), hodi v trgovino, ureja njune skupne dejavnosti (načrtuje skupne večerje s prijatelji), se mu prilagaja, kuha in skrbi zanj (pospravlja za njim, mu izbira obleke ...). Hkrati Brooke skrbi za svoj videz, da ostane privlačna (kuha v črni oprijeti in kratki obleki s predpasnikom in ne v trenerki). Na splošno je Brooke vedno

⁴⁰ Priloga C, slika C.12.

elegantno urejena. Garryja v filmu redko vidimo urejenega v srajci in hlačah (samo na večerji, ko pridejo sorodniki od obeh), večkrat je v razvlečenih srajcah, športnih hlačah ali trenerki.

Da ta zveza ne vodi v srečen konec s poroko, reprezentirajo tudi z njunim prepiranjem, ko Garry in Brooke kričita na ves glas in ju avtorji filma prikažejo vsakega na svojem delu sobe in v srednjem planu.⁴¹ To omogoča prikaz njune gestikulacije ob prepiranju, hkrati pa poudari njuno oddaljenost, saj se med njima nahaja prazen prostor, ki ju razdvaja. Stopnjevanje napetosti in trenutnega sovraštva med likoma dosežejo s hitro menjavo njunih kadrov drug za drugim.

Čeprav Brooke najprej reče (00:23:12): »Briga me. Jaz sem končala s tabo«, se nato ona trudi na eksplicitne (gre na depilacijo celotnega telesa in se mu pokaže gola, ga povabi na koncert) in implicitne načine (gre na zmenke z drugimi, da bi postal ljubosumen, ga izključi iz kegljaške skupine), da bi ga pridobila nazaj. Garry skoraj cel film pasivno gleda (igra igrice na televiziji, igra slači poker s prijatelji in neznanimi ženskami ...), kaj se dogaja z Brooke in njuno zvezo, kljub temu da še ima čustva do nje (izdajo ga njegovi pogledi, ko gre Brooke na zmenek, ko izgubi v igri, ki jo je prej zelo dobro igral ...) in se aktivno vanjo vključi šele (skuha večerjo, pripravi mizo, prižge sveče, ji kupi rože in se ji opraviči), ko je prepozno.

Malo pred koncem filma gledalci ugotovijo, da je njun največji problem v zvezi nekakšen šum v komunikaciji, saj Garry ne ve, kaj Brooke hoče, ona pa mu to skuša zaman dopovedati. Uspe ji šele na koncu (1:21:02), ko mu v solzah pove: »Ne čutim, da me ceniš.« Garry ugotovi, da je naredil napako šele, ko vidi solze na Brookinem obrazu.

Da kljub prepirom in očitanjem Brooke in Garry spadata skupaj, prikažejo ko pride Brooke domov z zmenka (v beli obleki, ki osvetli temačen prostor)⁴² in vidi Garrya alkoholiziranega v temi, ko pred njim pleše skoraj popolnoma gola ženska (1:10:46). Oba imata razočarane poglede, kar konotirajo žalostne oči, odprta usta in nemoč, da bi karkoli storila. Če ne bi imela več čustev drug do drugega, te sekvence kadrov ne bi bilo, saj bi jima bilo popolnoma vseeno.

⁴¹ Priloga C, slika C.13.

⁴² Priloga C, sliki C.14 in C.15.

Konec filma gledalcem vseeno zagotavlja upanje v ljubezenske odnose, saj reprezentira njuno srečanje po izselitvi (1:39:34).⁴³ Oba se nasmejita, ko vidita drug drugega, prav tako jima zažarijo oči (vse, kar konotira veselje, da se vidita). Oba rečeta »Kako dobro te je videti«, se objameta, stojita skupaj, drug drugega hvalita, kako dobro izgleda, in se odločita, da se kmalu spet srečata. Oba sta prikazana v doprsnem planu, kjer je jasno razviden njun obraz in čustva, ki jih sporočata. Ko se poslovita se zelo počasi obrneta vsak v svojo smer (kot da ne bi želela oditi) in ko odideta, pogledujeta drug za drugim. Ko se nehata pogovarjati, se zasliši priredba znane pesmi Boba Marleya z refrenom »Zdaj vidim jasno, ko dežja ni več ...« To sporoča ugotovitev, da imata kljub njunim preprirom, še vedno čustva drug do drugega.

6.3.1 Ugotovitve

Film *The Break Up* reprezentira deviacijo čistega razmerja med partnerjema, ki sta se v prvih dveh letih zveze razumela zelo dobro (fotografije na začetku filma). Odnos se je iz *daj – dam* spremenil v *samo dam – dam* za Brooke, saj je imel Garry vse, kar je počela, za samoumevno. Kot sem že omenila, je razmerje v trenutni situaciji spominjalo na odnos *sin – mati*, saj je Brooke skrbela zanj, on pa ji je ugovarjal kot kakšen najstnik. Vse to kaže, da se je v odnosu izgubilo spoštovanje, enakost pravic in dolžnosti ter da je na ženski strani ostalo negovanje odnosa, na moškemu pa prinašanje denarja domov (čeprav tudi Brooke dela). Stanje odnosa, ki sta ga imela, spominja na staro pojmovanje zakonske zveze, le da nista bila poročena in sta imela dobre spolne odnose (na začetku filma se Garry pohvali). Za vzpostavitev bolj enakopravnega razmerja med njima je potrebna sprememba in ravno razhod se izkaže za bolečo, a najboljšo odločitev, saj lahko vsak razmisli, kaj je počel prav in kaj ne.

Vlogi moškega in ženske v razmerju sta v tem filmu jasno razmejeni. Moški je aktiven na začetku zveze (primer tudi v filmu *Hitch*), saj mora on (tradicionalno) vzpostaviti prvi stik. Na tem mestu v zvezi, je ženska pasivna. Ženska vloga se aktivira šele ob daljšem trajanju zveze, ko je njena naloga skrb za odnos. Moška vloga je svoje aktivnosti izvedla že na začetku zveze, zato je sedaj pasivna. Takšen prikaz odnosa in spolnih vlog je kulturno-tradicionalno odobrena, vendar v filmu reprezentira neuspešno zvezo. Za dober medsebojni odnos je potrebno vlagati pozornost in skrb z obeh strani in ne samo z ženske.

⁴³ Priloga C, sliki C.16 in C.17.

V filmu so reprezentirani tudi njihovi prijatelji, ki jih redkokdaj uporabita za kaj druga kot za nasvete, kaj storiti v odnosu. Njena najboljša prijateljica Addie (Joey Lauren Adams) je v filmu prikazana le v primeru, ko Brooke potrebuje pomoč in nasvet, kaj naj naredi v zvezi z Garryjem. On nima prijateljev le za ljubezenske nasvete, saj z njimi igra tudi poker in hodi ven, vendar mu hkrati le njegov najboljši prijatelj lahko razjasni, kaj je šlo narobe v odnosu z Brooke.

Tudi v filmu *The Break Up* vzpostavijo opozicijo med čistim razmerjem in epizodično seksualnostjo. Johnny O. (Garryjev najboljši prijatelj, ki ga igra Jon Favreau) ima zgolj bežne odnose z ženskami. Nepomembnost takšnih odnosov reprezentira nepoznavanje imen ženskih spremljevalk. Film nakaže tudi popolnost zakonske zveze med osebami, ki imajo podobne osebnostne lastnosti in hobije. Te odnose predstavlja njihovi prijatelji. Odnos med Garryjem in Brooke se nahaja med poročenimi prijatelji in Johnnjevimi epizodičnimi seksualnostmi, saj sta v daljši zvezi, vendar nista poročena. Od vseh treh različnih razmerij, je najvišje hierarhirano razmerje, ki ga predstavljajo poročeni pari, saj reprezentira sožitje med moškim in žensko, ki si ga Garry in Brooke želita doseči.

6.4 Failure to Launch (2006)

Film je režiral Tom Dey, glavni vlogi imata Sarah Jessica Parker (Paula) in Matthew McConaughey (Tripp). *Failure to Launch* prikazuje moškega sredi tridesetih let, ki ne mara resnih zvez, vse dokler ne spozna Paule, ženske, kateri so njegovi straši plačali, da ga zapelje, da bi se končno odselil od doma. Podobno kot film *Hitch*, tudi tukaj nastopa 'mojster' za simulacijo začetka ljubezenskega razmerja, le da tukaj to vlogo opravlja ženska. Film se torej osredotoča na ljubezenski odnos med Paulo in Trippom. Hkrati se začne razvijati zveza med njunima najboljšima prijateljema; Kit (Zoey Deschanel) in Acom (Justin Bartha).

6.4.1 Samski : Pari

Film izpostavi opozicijo med samskimi osebami in tistimi, ki so v resni zvezi. Vsi, ki so na začetku filma samski, med potekom filma doživijo spremembo, preobrazbo v skupnost dveh, ki osreči oba (podobno kot v prvem analiziranem filmu *Hitch*). Kot se na koncu filma izrazi Paula (1:25:46): »preden sem spoznala tebe, sem imela dobro življenje. No, ne dobro, ampak bilo je v redu. /.../ Pravzaprav je bilo prazno, ampak vsaj blaženo nisem vedela, kako

nesrečna sem bila. Zdaj pa se zaradi tebe popolnoma zavedam, kako popolnoma in totalno sem nesrečna.« Takšna sprememba občutenja posameznega lika se vzpostavi v filmu šele nekaj časa po tem, ko spozna svojega partnerja, za katerega na začetku niti ne sluti, da bi lahko bil pravi in za vedno. Do tega spoznanja pridejo vsi glavni liki v filmu.

To blaženo stanje nevednosti samskih prikažejo v filmu po 3. minuti, z reprezentacijo Trippovega samskega življenja doma. Zjutraj se vstane z nasmeškom na obrazu, se sprehodi do kopalnice in se umije, medtem mu mati očisti sobo in na postelji pripravi sveža oblačila, v kuhinji ga čakata zajtrk in časopis, med tem mu mati pripravi še malico. Za podkrepitev njegovega samskega življenja kot nekaj najboljšega, kar se lahko posamezniku dogodi, se med tem odvija pesem (00:03:18) z besedilom: »Kako je občutiti, ko gredo stvari po tvoje? Vsak dan izbereš srečno številko. Kako je občutiti, ko stvari potekajo tako, kot morajo? Kako je občutiti, ko so stvari dobre? Sploh ne slabo, sploh ne slabo ...« Pozitivno ovrednotenje samskih reprezentira tudi izjava Paule na koncu filma (1:27:22), ko vpraša Trippa: »Ali bi se rad do konca življenja imel zabavno ali bi raje ta čas preživel z mano?«

Vendar samskost ni tako čudovita, kot je prikazana v zgoraj opisani sekvenci kadrov. Ker je Tripp samski in si ne želi resne zveze, pride v konflikt z naravo.⁴⁴ To v filmu prikažejo z ugrizi severnoameriške veeverice, delfina in nemesojedega kuščarja. Kljub temu da so pri prvih dveh ugrizih vsi trije prijatelji samski, živali napadejo samo Trippa. Demo (Bradley Cooper) proti koncu filma (1:11:10), ko Trippa ugrizne še miroljubni nemesojedi kuščar, povzame vse te napade: »To ni prvič, da se je narava tako znesla nad tabo. Verjamem, da je to zato, ker je tvoje življenje fundamentalno v konfliktu z naravnim svetom. Zato te narava zavrača.« Torej vsi ti znaki – verbalni in neverbalni (slika) konotirajo, da je zavračanje ljubezni nekaj nenormalnega in nenaravnega, za kar te sama narava kaznuje. Rešitev predstavlja samo sprejem ljubezni do določene osebe.

Spremembo v obnašanju po vzpostavitvi zveze oz. po tem, ko se lik zaljubi, so v filmu prikazali še na drugih likih in ne samo na Trippu. Ko se Paula zaljubi v Trippa, ji je vseč petje ptice (njeni sostanovalki para živce), se smeji, govori z nasmeškom na ustih in začne mrmrati (peti) sama sebi, kar prej še nikoli ni – vsaj tako priča njena sostanovalka Kit. Podobne spremembe so opazne tudi pri Kit, saj je po prvem zmenku z Acom ne moti več ptič, ki

⁴⁴ Priloga Č, slika Č.18.

prepeva pred njenim oknom, ampak ga vzljubi. Prav tako je vidna razlika v njenem videzu, saj po prvem zmenku ne nosi več visoko spetega čopa, ampak ima lase spuščene, ter ima na obrazu manj ličil.

6.4.2 Paula in Tripp

Njun odnos se ne vzpostavi na konvencionalni način – kot se je v prejšnjih filmih (lika se spoznata po naključju in se takoj zagledata ...), ampak Paula spozna Trippa namensko; po naročilu njegovih staršev, in simulira razvoj ljubezenskega odnosa; (00:13:24) »Imava zapomljivo srečanje, spoznava se preko preprostih obrokov, pomaga mi preboleti čustveno krizo, nato spoznam njegove prijatelje – če jih ima. Nato mu dovolim, da me kaj nauči« Da se Tripp zaljubi vanjo je potrebno zgolj to, da (00:13:48) »Izgledaš lepo, ugotoviš, kaj ima rad in nato se pretvarjaš, da imaš tudi ti« poudari Paula. Lik Paule ima na začetku filma enake teorije o vzpostavljanju ljubezenskih odnosov kot Hitch v prvem analiziranem filmu. Vendar ne glede na to, koliko se Pauli zdi, da ima njun odnos pod kontrolo, je meja med Trippom kot njeno službo in Trippom kot fantom, v katerega se zaljublja, vedno bolj tanka. Pravzaprav so vsa njuna srečanja od prvega naprej, vedno bolj reprezentacija vzpostavljanja prave zveze in vedno manj simulacija le-te.

K temu pripomorejo tudi njuna srečanja/zmenki, ki so dokaj nekonvencionalni (kosilo na jadrnici njegove stranke, usmrtitev njenega psa, paintball, jadranje ...). Na teh srečanjih sta prikazana z izmenjevanjem srednjih in velikih planov, kjer se njuna obraza izmenjujeta (kontra kader). Oba sta nasmejana, se zapeljivo gledata, se tudi poljubita. Da sta si dejansko usojena, priznajo tudi Trippovi prijatelji, ki Paulo odobravajoče gledajo (se smeji in prikimavajo z glavo).

V (simulaciji) zvezi(e) imata oba občutek, da vodita igro in odločata o poteku zveze, vendar dejansko noben od njiju nima nadzora. To najbolje prikažejo z obiskom njegovih staršev (00:59:48), saj Tripp pričakuje, da ga bo Paula pustila, ker še živi pri njih, Paula pa ne ve, da ta obisk pomeni, da hoče Tripp prekiniti razmerje z njo. Do tega trenutka sta bila oba prepričana, da zveza napreduje, Paula ni vedela, da hoče Tripp z njo prekiniti. Prav tako Tripp ni vedel, da mu Paula ne bo pustila, da bi prekiniti stike z njo.

Da se je Paula zaljubila v Trippa prikažejo, ko zjutraj odhaja od njega.⁴⁵ Njeno zaljubljenost in zmedenost reprezentirajo z njenim zasanjanim pogledom, ko odhaja iz njegove spalnice, ko se nasloni na njegova vrata in prevrne vazo.

Koliko si Tripp in Paula pomenita, spoznata šele po dveh tretjinah filma, ko se razideta (žalosten pogled, Paula nič ne je in nič ne dela, gleda stare filme, Tripp postane pesimističen). Kljub temu da je bilo razmerje vsaj nekaj časa zgolj simulirano, sta se oba zaljubila in ko Tripp razdre zvezo, je obema zelo hudo, saj sta izgubila potencialnega življenjskega partnerja. Žalost, ki prežema oba, ponazorijo še s kadrom Paule in Trippa v dežju (prej in kasneje je v filmu vedno sončno vreme).⁴⁶ Da je Paula kriva za laži v zvezi reprezentirajo še z njeno črno obleko, medtem ko je on oblečen v belo barvo. Njegove čiste namene in občutenja prikažejo še s spodnjim rakurzom Trippa, ko pove Pauli in staršem, da ve, kaj so mu naredili. Njegovo žalost ponazorijo tudi z modrim filtrom, ki žive barve spremeni v temnejše (modrikaste) pastelne.

Tripp in Paula se skupaj znajdetta šele po intervenciji prijateljev in ko se odkrito pogovorita, ugotovita, da sta si usojena in popolnoma zaljubljena drug v drugega. Da skupaj tvorita res pravi par, prikažejo z navijanjem vseh (prijatelji, starši in neznanci),⁴⁷ ki gledajo Trippa in Paulo, ali si bosta priznala, kaj čutita drug do drugega ali se bosta razšla za vedno. Napetost stopnjujejo z njegovim premikanjem k Pauli in hkratnim vložkom kadrov ostalih, ki ga spodbujajo, čeprav on tega ne sliši.

6.4.3 Kit in Ace

Ko Ace prvič zagleda Kit (00:28:33), se vanjo zaljubi. To reprezentirajo s počasnim posnetkom Kit z njegovega zornega kota. Vendar Kit Ace sploh ni všeč. Za prvi zmenek se nič ne uredi, on ji prinese rumeno vrtnico (in ne rdeče). Bizarnost njunega razmerja prikažejo tudi z modro svetlobo na njunem prvem zmenku v akvariju.⁴⁸

Razmerje med Kit in Acom reprezentira strastno ljubezen, ki nima negativnega vpliva na njuno družabno življenje (po definiciji Giddensa (2009)), saj oba – Kit in Ace, obdržita stike s

⁴⁵ Priloga Č, slika Č.19.

⁴⁶ Priloga Č, slika Č.21.

⁴⁷ Priloga Č, slika Č.22.

⁴⁸ Priloga Č, slika Č.20.

prijatelji in jim celo aktivno pomagata. Njuno razmerje v filmu prikažejo kot ambivalentno, saj niha med sovraštvom in ljubeznijo; npr. ona ga udari po licu, preden ga strastno poljubi. V razmerju ima Kit dominantno vlogo (ona ga najprej zavrne, ona odobri prvi zmenek ...). Ace se je vanjo prvi zaljubil, zato zgleđa v razmerju zelo šibek člen, ki vzame vse, kar mu Kit ponudi.

6.4.4 Ugotovitve

Film se osredotoča na binarno opozicijo samskih proti parom. Oba pola sta prikazana enkrat pozitivno in drugič negativno – odvisno od stanja, v katerem se liki nahajajo. Vendar na koncu filma premagajo pozitivne opredelitve drugega pola – pola parov proti samskim. Čisto na koncu filma so vsi glavni liki v resni zvezi, pomirjeni z naravo in srečni (zaljubljeni pogledi, izmenjava nasmehov, ki so dobro vidni na velikih planih). To potrdijo še z glasbo (1:30:36): »Ta stvar, ki ji pravijo ljubezen, je preprosto, ne morem obvladati, nisem pripravljen, na noro malo stvar, ki ji rečejo ljubezen ...«

V primerjavi z že analiziranimi filmi, v tem prikažejo več spolnih odnosov pred poroko in tudi preden par vstopi v resno zvezo. Primer tega je na začetku filma, ko se Tripp in Melissa (Katheryn Winnick) strastno poljubljata (se hkrati objemata in hodita, se zaletita v vrata, steno ...) in nato pristaneta v postelji pod rjuhami, kjer gledalec lahko vidi gole noge ipd. Z romantičnim zmenkom in spolnim odnosom avtorji filma reprezentirajo epizodično seksualnost, ki za posameznika nima globljih čustvenih pomenov. Ne prikažejo pa spolnih odnosov med Trippom in Paulo ter med Kit in Acom, ampak jih zgolj nakažejo s strastnim poljubljanjem.

Ljubezenski odnos, ki je v filmu reprezentiran glede na Giddensovo (2009) opredelitev, je reprezentacija čistega razmerja med Trippom in Paulo, saj se njun odnos vzpostavi glede na skupni interes – ljubezen (na začetku se še ne zavedata), imata podobne hobije, spoznata lastnosti drug drugega, pri spolnem odnosu se ujemata, se zaljubita (izmenjevanje pogledov, nasmehi) in nimata drugih partnerjev (sta monogamna).

Odnos Kit in Aca je malo bolj kompleksen, saj je ona dominantna oseba v razmerju, v katerem so prisotne nekonvencionalne spolne prakse in nimata skupnih točk, razen ene, ki se

razvije šele po vstopu v zvezo, to je opazovanje in občudovanje ptičev (nobeden od njiju tega ni počel prej). Njuna zveza je torej neke vrste sotočna ljubezen z elementi strastne ljubezni.

V filmu so prikazani tudi elementi romantične ljubezni, saj film prikazuje začetek zvez. Pari, ki so zaljubljeni, se med seboj dopolnjujejo, kažejo dokaj visoko stopnjo čustvene vzburjenosti, zveze imajo srečen konec. Vendar pred seboj nimajo večjih nepremagljivih ovir, ampak zgolj lastne ovire (podobno kot v Hitchu).

6.5 Knocked Up (2007)

Knocked up je film režiserja Judda Apatowa, kjer glavni vlogi odigrata Katherine Heigl (Alison) in Seth Rogen (Ben). Alison in Ben se spoznata v klubu, ki ga zapustita skupaj v alkoholiziranem stanju. Alison čez dva meseca ugotovi, da je noseča in začne spoznavati Bena. Film prikazuje dva različna ljubezenska odnosa, osrednjega med Alison in Benom, ki se šele oblikuje (podobno kot v filmih Failure to Launch in Hitch) in ljubezenski odnos med Alisonino sestro Debbie (Leslie Mann) in njenim možem Petom (Paul Rudd). Debbie in Pete sta že več let poročena in imata dve hčerki.

6.5.1 Alison in Ben

Ljubezenski odnos med Alison in Benom gre skozi več faz; najprej imata spolni odnos, nato prekineta stike, šele nato vzljubita drug drugega, postaneta par, po prepiru prekineta stike in se na koncu zopet zblížata. Njun osebno različnost prikažejo že v prvih kadrih filma; Bena kot odraslega moškega, ki živi neodgovorno, najstniško življenje s prijatelji, brez obveznosti službe in plačevanja računov. Alison pa je urejena, ima službo, je odgovorna in odločna ženska.

Alison in Ben se spoznata zvečer v klubu, ko sta oba že malo alkoholizirana. Skupaj preživita divjo noč, ki se konča v postelji pri Alison doma.⁴⁹ To je prvi izmed analiziranih filmov, ki v kadru dlje časa prikazuje spolni odnos (ga ne samo nakaže), saj prikažejo izraze na obrazu, telesno mimiko pod odejo in zvoke. Ključno pri reprezentaciji spolnega odnosa je to, da v odnosu uživata oba, ne zgolj moški, Alison celo priganja Bena naj pohiti in jo zadovolji. Njun

⁴⁹ Priloga D, slika D.23.

spolni odnos je reprezentacija plastične ljubezni, ko spolnosti ženska ne povezuje več z bolečino in rojstvom, ampak z užitkom. Vendar se v nadaljevanju izkaže, da je prav ta osvoboditev, ki je pripomogla k sproščenemu odnosu do spolnosti, krivec za nezaželeno in nepričakovano nosečnost.

Spolni odnos so avtorji filma prikazali drugače kot vse ostale kadre v filmu. Sliki so dodali oranžno rdeč barvni filter, ki v zahodni kulturi zaznamuje nočno življenje, ki je negativno ovrednoteno. S spremembo barve slike so na subtilen način izrazili neodobravanje, kljub temu da so v celoti prikazali spolni odnos dveh posameznikov, ki sta se isti večer spoznala, ne da bi o drug drugem vedela kar koli, razen osebnega imena.

Naslednji reprezentiran spolni odnos med Alison in Benom (1:08:25) je prikazan, ko je Alison že visoko noseča in ne vsebuje nobenega barvnega filtra. Njegovo spornost prikažejo na bolj eksplicitni ravni, saj Alison in Ben trikrat zamenjata položaj (nič jima ne ustreza), vmes preklinjata, se pogovarjata in predčasno končata, ker je Ben zaradi straha pred poškodovanjem otroka, zavrnil Alison. Zanimivo je, da spolnemu odnosu nasprotuje prav Ben (moški), medtem ko Alison (ženska) uživa (veliki plan njenega obraza in vzdihovanje). Ta reprezentacija se dotika tabuja primernosti spolnih odnosov med nosečnostjo. Pri tej ponazoritvi sta spolni vlogi zamenjani, saj si Alison želi odnosa, Bena pa je strah, kakšen vpliv bo imel na še nerojenega otroka. Pri obeh prikazanih spolnih odnosih je bila začetna pobuda s strani ženske.

Otrok je odločilna točka, ki Alison in Bena pripelje skupaj. Ker njuno razmerje ni vzpostavljeno konvencionalno (najprej poroka in nato otrok), so avtorji v film umestili pogovor (00:48:38) z Alisonino nečakinjo Sadie (Maude Apatow), ki ne razume, kako lahko imata dve osebi, ki nista poročeni otroka:

Sadie: »Ali ne bi mogla biti poročena, da lahko imata otroka?«

Pete: »Ni treba, da si.«

Debbie: »Ampak bi mogla biti. Ker se imata rada. In tisti, ki se imajo radi, se poročijo in imajo otroke.«

Neodobravanje otroka, ki ni plod zakonske ljubezni, ampak epizodične seksualnosti, reprezentirajo na ekspliciten način, saj Alisonini nečakinji Sadie razlagajo, kako družba deluje. Za otroško razumevanje sveta so potrebne jasne in enostavne definicije, ki jih vpeljujejo miti: otroka imata dve osebi, ki se imata radi in sta poročeni.

Nastalo stanje skuša popraviti Ben, ko Alison zaprosi za roko (1:01:50), pove ji, da jo ima rad in ji obljubi, da bo ob njej. Ben le v tem kadru ni oblečen v prevelike športne majice in hlače. Tako na subtilen način prikažejo, kako pomembna mu je ljubezen Alison in (družbeno) pravi način oblikovanja zveze. S to gesto skušajo njun odnos vsaj malo normalizirati. Vendar Alison Benovi želji ne ustreže in ga zavrne, saj ne ve, kaj lahko od njega pričakuje in kako se bo njun odnos razvijal. Zopet ima v odnosu zadnjo besedo Alison, medtem ko se Ben sprijazni z njenimi odločitvami.

V skoraj celotnem filmu sta spolni vlogi obrnjeni, saj v filmu Bena prikažejo kot zelo nesamozavestnega (si ne upa ogovoriti Alison, med spolnim odnosom ji pove, da je lepša od njega, ga je strah njene zavrnitve ...). Alison nastopa bolj odločno (ona da prvo pobudo za spolni odnos, ona ga prva poljubi, ona zaključi razmerje, ona Bena sprejme nazaj ...). Njeno superiornost v odnosu prikažejo tudi na nivoju oblačil, saj je Alison skozi celoten film prikazana v poslovnih oblekah ali v oprijetih in modernih oblačilih za prosti čas. Ben je skoraj ves čas oblečen v široke športne majice in hlače. Nadvlado ženske v zvezi subtilno potrdijo še s tem, da je Alison uspešna poslovna ženska, ki je pravkar napredovala, Ben pa živi od zavarovalniškega denarja. To razmerje se zamenja tik pred koncem filma, ko Alison dobi porodne popadke. Šele tedaj se Ben odloči in prevzame aktivno ter odgovorno vlogo v odnosu. Alison pomiri, ji priskrbi zdravnika in ostane z njo skozi celoten proces rojstva, jo spodbuja in pomirja hkrati.

V času, ko Alison in Ben skupaj tvorita par, si v primerjavi s pari iz drugih že analiziranih filmov izkazujeta večjo nežnost in zaljubljenost. Morda prav zato, ker je samo v tem filmu ženska noseča. Ben in Alison si izmenjujeta zaljubljene poglede, drug drugega opazujeta, se spogledujeta, Alison se smeji njegovim šalām, tudi če niso smešne (na zajtrku po preživetih skupni noči, ji ni do smeha, ker še nima do njega razvitih nobenih občutkov). Še v nobenem do sedaj analiziranem filmu, se ni par držal za roki, tukaj pa se Alison in Ben med sprehodom spontano primeta za roki,⁵⁰ ki se sami najdeta. In ko se najdeta, se oba sramežljivo nasmejita in gledata vsak v svojo smer. Njuni poljubi so prikazani zelo čutno in nežno (drug drugemu zreta v oči, v ozadju je nežna glasba, kamera ju približa do velikega plana, svetloba je nežna

⁵⁰ Priloga D, slika D.24 in D.26.

...). Kljub temu, da je Alison noseča in da sta že imela spolne odnose, ona ne dovoli, da bi postal njun odnos rutiniziran, samoumeven in brez romantike.

Vprašanje, ki se poraja skozi celoten film je: ali je skupen otrok dovolj močan razlog, da sta Ben in Alison par? Odgovor nanj pa variira skozi film. Pritrdilen odgovor negira mit o sorodnih dušah, saj se po tej teoriji lahko ljubezen vzpostavi med vsakima posameznikoma (kot je nakazano v filmih Hitch in Failure to Launch). Da se lahko med katerima koli posameznikoma vzpostavijo čustva, je pri njima potrebno najti vsaj eno skupno točko, okoli katere si lahko zgradita odnos.

Približno na sredini filma (1:38:44), ko je Alison že visoko noseča in jo je Ben že tretjič zaporedoma razočaral (ni prebral otroških knjig, med potresom se ni zmenil zanjo, ni ji nudil dovolj močne podpore), Alison ugotovi, da (1:38:44) »Samo ker sva dve prijazni osebi še ne pomeni, da morava biti skupaj.« In se razideta, saj so Benova dejanja kazala na to, da se ni pripravljen popolnoma predati njej in otroku. Alison ni hotela odtujenega razmerja, ki ga je opazovala pri svoji sestri. Ben je hotel obdržati svoje staro življenje in vanj dodati še Alison, vendar zaradi načina življenja, ki ga je imel, ni mogel Alison nuditi podpore in ljubezni, ki jo je od njega želela.

Ko se Alison in Ben razideta, Benovo žalost prikažejo s temnejšim modrim barvnim filtrom, da zgleda, kot da je napol v temi. Šele sedaj se Ben zave, kaj vse je zavrzel, ker se v odnos ni aktivno vključeval in šele sedaj začne brati knjige o nosečnosti, ki sta jih kupila skupaj z Alison. Razhod je slabo vplival tudi na njeno kariero. Njuno občutenje utrdijo s počasno, težko in žalostno glasbo, ki v filmu vzpostavi še bolj turobno vzdušje. Opisana ponazoritev njune ločitve gledalcu konotira, da to zanju ni prava odločitev in da sodita skupaj.

Na koncu Bena in Alison združi rojstvo otroka, saj Alison pokliče Bena na pomoč, ko je sama doma. Zadnji kadri filma prikazujejo srečno družino; Alison in Bena s hčerko. V vseh kadrih so vsi oblečeni v svetla in pisana oblačila, z velikim nasmehom na obrazu, v središču pozornosti pa je dojenček, ki je Alison in Bena dokončno povezal skupaj.

6.5.2 Debbie in Pete

Prva reprezentacija zakonske ljubezni je prikaz para, kjer mož (Pete) spi na postelji s starejšo hčerko (Sadie), na tleh pa spi žena (Debbie). Zgodaj zjutraj vse skupaj prebudi mlajša hči. Debbie in Pete sta prikazana odtujeno, saj je spanje v zakonski postelji osnova intimne v zakonu (glede na zahodno kulturo).

Da med njima ni več intimne, reprezentira dialog, ki se odvija v kopalnici (00:45:11),⁵¹ ko sta oba oblečena v neprivlačni trenerki:

Pete: »Ali bi seksala danes?«

Debbie: »Bljah ... sliši se grozno«

Njun ljubezenski odnos ne temelji več na skupni ljubezni, ampak na rutini, ki se je ustvarila med njima in otrokoma. Pravzaprav je Debbie prikazana podobno kot Brooke v *The Break Up*, saj ona vzgaja in skrbi za otroka (ni zaposlena) in za svojega moža, ki se s hčerkama zgolj zabava (prvo jutro, ko se igra in spravlja v smeh mlajšo hčerko in jo hkrati uporablja za izgovor) in išče izgovore, da se lahko izogne opravljanju svojih obveznosti. Debbie je reprezentirana kot gospodinja, vendar ne kot tipična gospodinja, saj skrbi za svoj videz, kljub temu da je poročena in večino časa skrbi za otroke. Kot opazi Ben, ima vedno drugačno pričesko, ostala je suha (kar je v zahodni kulturi ključna konotacija, da ženska skrbi zase) in privlačna za moške.

Njun zakon povzame Pete (1:24:32): »Zakon je kot tista serija *Vsi imajo radi Raymonda*, samo da ni smešen. Vsi problemi so isti in namesto smešnega dialoga so vsi jezni in napeti. Zakon je kot nesmešna in napeta verzija serije *Vsi imajo radi Raymonda*. Ampak ne traja 20 minut. Traja večno.« Do tega trenutka je v filmu zakon negativno ovrednoten, saj je poročen par nesrečen. Rutinizacijo zakona podkrepijo še s prepiri, ki sploh niso pravi prepiri, saj sta Pete in Debbie tako naveličana, da nimata volje do prepira. Debbie ne spremeni izraza na obrazu, ko na Peta kriči ali se z njim umirjeno pogovarja. Vedno ima na obrazu isti zdolgočasen izraz. To v filmu poudarijo z izmenjavo velikega plana Peta in Debbie.

Za nastalo stanje sta kriva oba; Pete, ker se je oddaljil od Debbie, Debbie pa, ker ga hoče spremeniti s kritiziranjem. Kako naj se žena obnaša do moža povzame v pogovoru z Alison

⁵¹ Priloga D, slika D.25.

(1:04:14):

Debbie: »Moraš ga vzgojiti. Oprah je rekla, da ko se dve osebi spoznata, sta prisiljeni pokazati razlike in napake drug drugega.«

Alison: »Mislila sem, da moraš sprejeti osebo takšno kot je in jo imeti rad vseeno?«

Debbie: »Kritizirati jih moraš tako močno, da pridejo tako nizko, da so se prisiljeni spremeniti.«

Alison: »Ali ni to slabše? To je kot bi nergala?«

Debbie: »In potem na koncu se ti zahvalijo.«

To prepričanje, ki ga ima Debbie, jo pripelje tako daleč od svojega moža, da mu ne zaupa več in je prepričana, da jo vara. Medtem ko se v resnici Pete hoče samo malo sprostiti in si oddahnuti od vsega, kar se dogaja z njegovo družino. Potrebuje prostor in čas zase. Ne razume pa, da tudi Debbie potrebuje čas in prostor zase. Tako pride med njima do spora, saj drug drugemu ne pustita rasti in razvijati lastne osebnosti, ampak postaneta vkopana v vlogi očeta in matere. V njuni zvezi se pojavi isti problem, kot pri odnosu med Brooke in Garryjem v filmu *The Break Up*. Petu postane vse samoumevno in svoji ženi ne posveča več pozornosti, moški postane popolnoma pasiven.

Da njun zakon ni tako zelo rutiniziran in zdolgočasen, prizna Pete, ko pove, kaj je največji problem njunega zakona (1:35:11): »Največji problem najinega zakona je v tem, da me hoče zraven. Rada me ima tako močno, da me hoče zraven ves čas. To je najin največji problem.« Ker Pete nima dovolj visokega mnenja o sebi, ne razume, kako ga lahko ima rada njegova žena. In zaradi tega nerazumevanja, je njun odnos tako slab. Vendar ko Pete spozna, da ga ima Debbie rada takšnega kot je, se tudi on malo bolj potrudi zanjo in med njima se vzpostavi ljubeč ljubezenski odnos. To prikažejo na rojstnodnevni zabavi (1:37:45), ko se Pete potrudi in pomaga pri organizaciji zabave z nasmeškom na obrazu.

6.5.3 Ugotovitve

Ljubezen je v filmu prikaza kot posebna vez med katerima koli dvema (heteroseksualnima) posameznikoma, za katero se je potrebno potruditi. Ben opredeli (1:35:36) ljubezen kot najbolj lepo in svetlečo stvar na svetu, ki se ji ne more in ne sme upreti nihče (saj lahko v nasprotnem primeru pride v konflikt z naravo, kot se zgodi v filmu *Failure to Launch*).

Zakon je prikazan bipolarno; kot nekaj čudovitega, če temelji na ljubezni in če se zanj trudita oba, in kot nekaj groznega, kar se lahko zgodi, če nad njim partnerja obupata in ga dojemata kot svojo službo ali rutino. Film vzpostavi razmerje med obogatenim začetnim odnosom in osiromašenem daljšem odnosu (ko sta Alison in Ben najbolj zaljubljena in se držita za roki, prikažejo Debbie in Peta v kopalnici, ko se pogovarjata o spolnih odnosih).

Ljubezenski odnos med Benom in Alison je po Giddensovi tipologiji težko opredeliti enoznačno. Na začetku filma smo priča njuni epizodični seksualnosti, ki se zaradi nosečnosti razvije v razmerje, kjer sta oba enakopravna, do neke meje sprejemata lastnosti in navade drug drugega, imata spolne odnose, vzljubita drug drugega in morata za nadaljevanje odnosa prestopiti meje, ki se nahajajo v njiju samih. Vzrok za zблиžanje torej ni ljubezen na prvi pogleda, ampak otrok, saj Alison Ben na začetku ni bil všeč. Njena nosečnost je ustvarila priložnost. Torej bi lahko opredelila njuno razmerje kot začetno fazo čistega razmerja, ki ima potencial, da se nadaljuje v sotočno ljubezen ali pa v rutiniziran zakon (soodvisno ljubezen). Hkrati bi bil lahko prikazan odnos tudi romantična ljubezen, saj lika premagata ovire znotraj sebe, se zaljubita, spravljata drug drugega v smeh in ostaneta skupaj.

6.6 Norbit (2007)

Film Norbit je režiral Brian Robbins, v glavnih vlogah nastopata Eddie Murphy (Norbit, Mr. Wong in Rasputia) in Thandie Newton (Kate). Norbit je nesamozavesten moški, ki je poročen z Rasputio Latimore. Ko se pojavi v mestu Kate, njegova prijateljica iz otroštva, se v Norbitu zbudijo čustva iz otroštva, zato se hoče ločiti od Rasputie. Film reprezentira dva tipa odnosov; vzpostavljanje ljubezenskega odnosa med Kate in Norbitom in zakonsko zvezo med Norbitom in Rasputio.

6.6.1 Norbit in Rasputia

Norbit in Rasputia se spoznata na začetku filma, ko Rasputia reši Norbita pred pretepanjem drugih fantov. Avtorji filma že takoj na začetku nakažejo, kakšen bo njun odnos;⁵² Rasputia bo v zameno za njegovo naklonjenost in razvajanje, branila Norbita pred ostalimi in ga na svoj način poniževala in izkoriščala. To reprezentirajo s spodnjim rakurzom Rasputie in

⁵² Priloga E, slike E.28 in E.29.

zgornjim rakurzom Norbita na igrišču. Rasputia je enkrat večja od Norbita, odločna, močna, se norčuje iz Norbitovega imena in je preveč samozavestna, Norbit je v primerjavi z njo prikazan nemočno in nesamozavestno.

Njun ljubezenski odnos ponazorijo z držanjem za roki in z zatikanjem rok v zadnje žepe hlač. Norbit v filmu razvije čustva do Rasputie, vendar njegovo ljubezen prežema strah pred njenimi brati in želja po družini. Rasputia je prikazana kot karikatura poročene, neprijetne ženske, ki do moža nima globljih čustev, vendar ga kljub temu želi imeti v svojem življenju.

Kljub vsemu, se odločita za poroko, saj Norbit ni vedel, da bo še kdaj v življenju srečal pravo ljubezen svojega življenja in se je zato zadovoljil s približkom. Zaradi njegove nesamozavestnosti in naivnosti, ni spoznal nobene druge ženske, kot Rasputie, za katero je mislil (vsaj na začetku), da ga ljubi. Zakaj sta se poročila pojasni s stavkom (00:8:16): »Zato je bilo pričakovati, da bova z Rasputio prešla na naslednji korak v najini zvezi.« V angleščini uporabijo besedo 'naravno',⁵³ kot razlog za poroko. Vendar se napaka odločitve prikaže že med samim obredom (00:8:20), ko se morata ženin in nevesta poljubiti. Norbitu ni do poljuba, saj ima skremžen obraz in jo poljubi šele na njen ukaz. Gostje na poroki so zgroženi nad poljubom (to konotirajo njihovi obrazi in zvok, ki ga spustijo). Njune poroke ne odobrava Norbitova družina in njegovi prijatelji, saj vedo, da osnova njunega zakona ni ljubezen. To eksplicitno izrazi Norbitov skrbnik iz otroštva Mr. Wong s svojim govorom, ko Rasputio primerja z gorilo. V nadaljevanju filma Norbit sam Rasputio in njun zakon primerja z naravno nesrečo.

Razmerje med Norbitom in Rasputio od poroke naprej je polno ustrahovanja, nasilja, nespoštovanja, norčevanja, zlobe, sebičnosti in manipuliranja s strani Rasputie. Spolne odnose imata na njeno pobudo in na njej želen način, Norbitove želje ostanejo zavrte in ne potešene. Po določenem času si Rasputia najde ljubimca, plesnega učitelja Busterja (Marlon Wayans). Nekega dne ju med spolnim odnosom v spalnici najde Norbit (21. minuta), ki je vidno razburjen in jezen. Tukaj se prikaže razlika med dojemanjem svetosti zakona s strani Norbita in Rasputie in hkrati njun odnos drug do drugega. Norbit vidi to dejanje kot nesprejemljivo, saj prekrši vse zakonske dogovore o svetosti poroke in ljubezenskega odnosa, zato simbolično zaključi njegov zakon z Rasputio tako, da odloži svoj poročni prstan v kanto za smeti.

⁵³ »It was only natural...«

Da Rasputia ni 'prava' ženska za Norbita in da ni njegova sorodna duša, v filmu reprezentirajo z njenim vedenjem, ki v vsem pretirava, in z njem izgledom. V vsaki sekvenci kadrov ima namreč drugačno frizuro oz. lasuljo, prav tako ima nenormalno dolge nohte, ki so prav tako umetni in izstopajo pri vsakem srednjem in velikem planu njenih rok. Kot je Rasputia umetna in vedno neprimerno oblečena (ozke majice, kratke hlače in krilo ...), je tudi njun zakon in ljubezenski odnos umeten, saj ne temelji na ljubezni, ampak na izkoriščanju.

Z odnosom med Rasputio in Norbitom reprezentirajo negativno stran zakonske zveze, kjer ima ena oseba prevlado nad drugo, kjer ni enakopravnega odnosa in kjer ni obojestranske ljubezni. V tem filmu je od vseh analiziranih zakonska zveza prikazana najbolj negativno, kot usodna napaka v življenju.

6.6.2 Norbit in Kate

Posebnost odnosa med Kate in Norbitom avtorji prikažejo že na začetku filma, ko Norbit pripoveduje zgodbo o svojem otroštvu. Barvo njegovega glasu in toplino gledalec opazi, ko Norbit prvič omeni Kate v filmu. Njun odnos, v otroštvu še ne ljubezenski, ampak zelo čustveno naklonjen, reprezentirajo skozi držanje za roki (do sedaj je ta simbolika ljubezni prikazana samo v filmu *Knocked Up*). Da je njun odnos res nekaj posebnega prikažejo avtorji s svetlimi rumenimi žarki (in ne samo rumenim filtrom – barvni efekti),⁵⁴ ki sijejo na njiju in se od njiju odbijajo tako, da izgleda, kot da se oba svetita. Kate in Norbit se že v otroštvu odločita, da se poročita s simbolično izmenjavo lizik v obliki prstanov. Ko Kate odide, Norbitovo žalost ponazorijo z modrim, temnejšim barvnim filtrom.

Naslednjič se Kate in Norbit vidita šele, ko sta že odrasla in ko imata vsak svojega partnerja. Vendar že s prvim srečanjem Kate in Norbita gledalec ugotovi, da med njima še obstaja posebna vez (ljubezen), ki se je med njima spletla že v otroštvu. Ko Norbit zagleda Kate, preide kamera na veliki plan, da se vidi, kako Norbit obnemi, ne more umakniti pogleda z nje, ima celo odprta usta, tako je presenečen, ko jo zagleda. Tudi Kate sije od veselja, ko vidi Norbita, saj se njen obraz razleze v en velik nasmeh z zelo naklonjenim pogledom.

⁵⁴ Priloga E, slika E.27.

Po srečanju s Kate in oblubo, da se dobita na kosilu naslednji teden, Norbit z lahkoto prenaša muhe in izsiljevanje s strani svoje žene. Ta del filma (veselo pričakovanje) je prikazano s svetlo rumenim filtrom, ki vso grozo, ki jo Norbit doživlja dnevno, omehča. Norbit je kljub brezizhodnemu položaju v zakonu vesel, nasmejan in dobre volje. Takšna reprezentacija Norbita nakaže, kako močno lahko 'prava' ljubezen omili in osmisli še tako grozno in neprijetno življenje.

V filmu Norbit in Kate ponazarjata dve osebi, ki sta sramežljivi in ki ne znata najbolje izpovedati svojih čustev osebi, ki jo dejansko ljubita. To sramežljivost in pripravljenost na nesrečno življenje, če je le ljubljena oseba srečna, najbolje prikažejo, ko Kate pove Norbitu, da ima zaročenca in ko mu sporoči, da bo poroka prej, kot je bilo določeno. Nobeden od njiju ne oporeka 'napačnemu' partnerju ljubljene osebe, vendar njuna prava čustva izdajo izrazi na obrazu (veliki plan) in telesna mimika. S telesno govorico igralcev avtorji filma gledalcem konotirajo, kaj glavna lika dejansko čutita in da ju je strah izraziti svoja čustva na glas.

Za njun (neuradni) zmenek se oba, Kate in Norbit, zelo uredita (ona gre k frizerju, njemu prijatelji pomagajo kupiti obleko), Norbit prinese Kate rože, imata svojo mizo, oba pozabita na skrbi ... Priprave na zmenek v filmu trajajo najmanj deset minut (toliko kot prikazan zmenek), kar konotira pomemben korak naprej v njunem odnosu. Zmenek predstavlja kulturno dogovorjeno srečanje dveh posameznikov, ki imata drug do drugega posebna čustva, je uvod v razmerje, zato je tako zelo pomembeno, da oba naredita pozitiven vtis, saj se na podlagi tega lahko njun odnos razvija dalje.

Na generalki za poroko Kate in Deiona (Cuba Gooding Jr.) Norbit Kate pove, da jo ljubi in jo poljubi. Ta poljub reprezentira intenzivnost občutenj in čustev Norbita in Kate, saj je popolnoma drugače prikazan od poljubov med Rasputio in Norbitom. Ta poljub je pristen in nežen, zaželen z obeh strani. Pomembnost prvega poljuba lahko primerjamo s pomembnostjo prvega poljuba Sare in Hitcha v prvem analiziranem filmu.

Na koncu filma Norbit in Kate premagata svojo sramežljivost (ovire do ljubezni) in poslušata svoje 'srce', se opogumita in si priznata kaj čutita. Prvi se opogumi Norbit, ko Kate v cerkvi izpove svojo ljubezen. Kate pa Norbitu šele po poljubu prizna, da si je na skrivaj želela, da jo poljubi. Ko oba ugotovita, da njuna trenutna partnerja (Rasputia in Deion) nista z njima zaradi ljubezni, se od njiju ločita in ustvarita skupno življenje, ki ga najprej okronata s poroko. Ta

zadnja poroka⁵⁵ (na začetku filma otroška, nato med Rasputio in Norbitom ter kasneje med Kate in Deionom) je reprezentirana drugače (1:35:46). Avtorji so podobno kot na začetku filma, uporabili svetlobni efekt, ki celoten kader osvetli s sončnimi žarki, ki se odbijajo od Kate in Norbita, da izgleda kot da bi se svetila v 'božji' svetlobi. Ker je njuna ljubezen 'prava' in ker sta sorodni duši, ne potrebujeta poroke v cerkvi, ampak se simbolično poročita na istem mestu, kjer sta se že kot otroka. Prav tako nimata pravih prstanov, ampak lizike. Vse skupaj avtorji utrdijo še z glasbeno podlago, ki je ista kot na začetku filma.

V filmu sta Kate in Norbit prikazana kot dve sorodni duši, ki sta se našli že na začetku življenja, a sta morali za ponovno združitev premagati veliko ovir (morata se najti, se prepričati o medsebojnih čustvih in nato ločiti od svojih trenutnih partnerjev). Ljubezenski odnos med Kate in Norbitom se oblikuje počasi in nežno, medtem ko so čustva prisotna že od začetka (otročstvo in prvo srečanje v odraslem življenju). Njuna čustva reprezentirajo z izmenjevanjem dolgih pogledov in naklonjenih pogovorov. Kate spodbuja Norbita in ga zna pohvaliti, Norbita njene spodbude spremenijo iz ubogljivega fanta v odločnega moškega.

6.6.3 Ostali odnosi

Kate in Deion v prvem prikazanem kadru (29:05) delujeta zaljubljena in srečna. Vendar avtorji filma z drobnimi prikazi poskrbijo, da gledalec takoj zasluti, da Deion nima dobrih namenov s Kate. Izda ga že njegova obleka in vedenje, saj se niti ne vstane, ko se rokuje z Norbitom, nato Kate omejuje in sabotira pri uresničevanju njenih sanj. Indikator njegove negativne vloge je tudi nerazumevanje z otroci, ki jih Kate obožuje. Avtorji filmov pri parih vedno poudarijo njune skupne hobije in lastnosti. Pri Kate in Deionu je to le še ena točka, ki kaže na njuno neujemanje. Da Deion ni pravi moški za Kate reprezentirajo tudi tako, da se za njo ne potruzi in išče samo bližnjice (ne skuha kosila, ampak ga naroči, ne igra se z otroki, ampak jih podkupi, ji ne pomaga pri organizaciji, ampak se izgovori ...).

Odnos med Rasputio in Busterjem, njenim plesnim učiteljem je reprezentacija epizodične seksualnosti. Njuno razmerje ne temelji na ljubezni, ampak na odnosu daš – dam. Buster ji nudi spolne odnose v zameno za financiranje njegovega videospota. Buster do Rasputie ne čuti ničesar in mu ni niti fizično všeč, ampak je z njo zgolj zaradi denarja, ki mu ga je

⁵⁵ Priloga E, slika E.30.

obljubila. Neodobravanje epizodične seksualnosti in plastične ljubezni med njima avtorji reprezentirajo s preveč poudarjenimi lastnostmi in fizičnim izgledom (karikatura) likov. Buster je vedno oblečen v oprijete drese za ples, ima kodraste lase, nekaj zlatih zob spredaj in zlat nakit. Rasputia ima preveliko telesno težo, dnevno si izmenjava lasulje in se oblači v premajhne obleke. Njeno velikost še poudarijo z majhnim avtomobilom, v katerega se komaj usede.

6.6.4 Ugotovitve

V filmu je osrednji reprezentiran ljubezenski odnos med Kate in Norbitom, ki je po Giddensovi tipologiji (2009) uvrščen v romantično ljubezen. Film reprezentira ljubezen kot nevidno vez, ki povezuje dve sorodni duši, ki se najdeta že v otroštvu, vendar se zaradi toka življenja oddaljita. Da lahko skupaj srečno zaživita, morata premagati več ovir, ki njuno zvezo preprečujejo. In tudi jih. Njun odnos je reprezentiran kot zelo nežen, sramežljiv in osrečujoč, ljubezen pa nesebična in razumevajoča. V njunem odnosu spolnost ni pomembna, pomembno je, da sta Norbit in Kate skupaj. Razvoj ljubezni ima na posameznika pozitivne lastnosti, saj Norbit z ljubeznijo, ki mu jo daje Kate postane bolj samozavesten in odločen ter sposoben se upreti svoji ženi, ki ga je več let izkoriščala.

V tem filmu sta pomembna indikatorja ljubezni držanje za roki in poljub. Poroka je reprezentirana kot normalno nadaljevanje resne zveze, ki se ob napačnem partnerju lahko spremeni v katastrofo, ob pravem partnerju pa življenje spremeni v pravljico. Tudi tukaj je zakon prikazan ambivalentno in na koncu zmaga pozitivna reprezentacija poroke. V filmu so prikazane štiri poroke in ne glede na to, kdo se poroča, je med obredom v filmu vedno posebna svetloba, ki podkrepi predstavo o svetosti početja.

Seksualnost je v filmu nakazana, vendar je na subtilen način opredeljena negativno, saj je reprezentirana samo z negativnimi podobami; znašanje Rasputie nad Norbitom in varanje, prekršitev svetih zaobljub.

6.7 Sex and the City (2008)

Film režiserja Michaela Patricka Kinga govori o štirih prijateljicah Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker), Mirandi Hobbes (Cynthia Nixon), Samantha Jones (Kim Cattrall) in Charlotte

York (Kristin Davis), katerih življenje se vrti okoli heteroseksualne ljubezni. Film je nadaljevanje uspešne serije *Sex and the City*. Zato na začetku filma na hitro povzamejo večje ljubezenske prelomnice (ne službenih ali prijateljskih) vsakega osrednjega ženskega lika. Na začetku filma so vse glavne junakinje srečne v ljubezenski zvezi, ki se med potekom filma skrha. Samo Charlotte se ne prepira in ne razide s svojim možem. Charlotte reprezentira idealno žensko z idealnim zakonom, saj je ves čas dobre volje, se ne pritožuje, z možem se ne prepirata, ampak imata ljubeč odnos po več letih zakona.

Film ne prikazuje mladih glavnih likov (dvajset do trideset let kot do sedaj analizirani filmi), ampak starejše – vsi so stari nad štirideset let. Vsi ljubezenski odnosi so že vzpostavljeni, saj so liki v njih že več let. Pomembna točka, v kateri se razlikuje od ostalih analiziranih filmov, je v odnosu do spolnosti. Spolni odnosi so popolnoma osvobojeni (plastična ljubezen), reprezentirani kot esencialni del ljubezenske zveze (sotočna in ne romantična ljubezen po Giddensu (2009)) in prikazani kot nujno zadovoljevanje potrebe, kot je prehranjevanje ali spanje. Posledično je v tem filmu tudi več golote.

6.7.1 Carrie in Big

Osrednji ljubezenski odnos se odvija med Carrie in Johnom (Chris Noth) in se nadaljuje iz serije. Kljub daljši zvezi sta oba še vedno zaljubljena. To zaljubljenost poudarijo že na začetku filma⁵⁶ (03:51) z upočasnitvijo in umiritvijo uvodne glasbene podlage, ko ju prvič prikažejo skupaj. Ko se srečata, Carrie objame Johna okoli vrata in ga v pozdrav nežno poljubi, kamera ju iz širokega plana približa velikega in se zavrti okoli njiju. Da je njuna ljubezen 'prava' in da sta drug drugemu usojena ponazorijo s svetlobnim efektom; bliskom med poljubom, ki konotira ljubezenske iskre, ki med njima preskakujejo. Po poljubu se kamera preusmeri na njuni roki, ki se sami prepleteta preden nadaljujeta pot. To je tretji analizirani film, kjer avtorji prikažejo držanje za roki kot simbol povezanosti dveh posameznikov v ljubezensko zvezo.

Opredelitev odnosa med Johnom in Carrie je dokaj fluidna, saj sta oba stara preko štirideset let in nista poročena. To ponazorijo z dialogom v peti minuti filma, ko Carrie predstavi Johna za svojega fanta, vendar on meni, da je za takšno opredelitev/interpelacijo prestar. Zato ga

⁵⁶ Priloga F, slika F.31.

Carrie interpelira v moškega prijatelja. Potreba po in neprijetnost ob poimenovanju oseb v razmerju se izmed vseh do sedaj analiziranih filmih prikaže prvič v tem filmu (Hitch, Rumor Has It, The Break Up, Failure to Launch, Knocked Up in Norbit). To kaže na kulturno neopredeljenost (tabuizirana skupnost), saj partnerja v razmerju preden se poročita nimata niti opredeljenih terminov, s katerimi bi se lahko predstavila družbi. Moj fant je neprimerna oznaka/interpelacija (po Althusserju) za moško osebo staro nad trideset let, saj je kulturno normalno, da je v teh letih moški poročen (interpeliran v moža). Skupno življenje brez poroke je dojeto kot anomalija.

V odnosu sta John in Carrie enakopravna, oba izkazujeta enako mero ljubezni, o čemer lahko gledalec sklepa iz daljših, veselih, zagledanih pogledov (način, kako se gledata, konotacija). John hoče Carrie v vsem ugoditi (odločita se za stanovanje, ki je njej zelo všeč, preuredi ji omaro, privoli v poroko z njo pod njenimi željami). Ta del filma (in tudi na koncu, ko sta ponovno skupaj) ju reprezentira skoraj kot očeta in njegovo razvajeno hčerko, ki ji oče zaradi neizmerne ljubezni omogoči vse. Carrie in John sprejmeta (moteče) lastnosti drug drugega (on je veliko starejši od nje, ona je obsedena z modo, ne zna kuhati ...). Njuna ljubezen je tako močna, da želita drug drugemu srečo, tudi če to pomeni, da počneta stvari, ki mu/ji niso všeč (v filmu The Break Up Garry nikoli ni počel stvari, ki jih sam ni maral, so pa bile všeč Brooke). Film ne prikazuje začetka zveze (kot mnogi drugi, npr. Hitch, Knocked Up ...), ampak že ustaljeno zvezo odraslih posameznikov (oba sta stara nad štirideset let), kar poudarijo s skupim iskanjem stanovanja. To početje v zahodni kulturi konotira resno zvezo dveh posameznikov, saj želita partnerja živeti skupaj, se ločiti od staršev in prehodnega, samskega stana in si ustvariti družino.

Carrie in John odločitev za poroko sprejmeta med pripravljanjem večerje v njegovem stanovanju (po 10. minuti filma). Za poroko se odločita zgolj zato, da imata oba enake pravice do novega stanovanja, kamor se bosta vselila in ga bo v celoti financiral John (zasluži več kot Carrie). Sama zaroka se oblikuje skozi dialog o nadaljnjem skupnem življenju, saj ugotovita, da se ne moreta predstavljati več kot moj fant ali moja punca. Zanj se odločita kot za stvar, kateri ne nasprotujeta (negativna opredelitev). Dialog o poroki med Carrie in Johnom poteka sramežljivo in počasi, saj Carrie ne ve, kaj si John misli o poroki (bil je že dvakrat poročen) in John ne ve, ali se Carrie želi poročiti. Ker nista hotela užaliti ali prizadeti drug drugega, sta se o poroki pogovarjala zelo previdno in se zanjo odločila, kot bi sklenila posel, hladno, na popolnoma racionalni in ne emocionalni ravni. Brez prstana ali brez kakršnih koli kulturno

zahtevanih romantičnih konvencij, v vsakdanjih oblačilih in prostorih. Kot povzame Carrie (00:13:58): »Ni nič klišeja, romantike, klečanja na enem kolenu. Sta samo dva odrasla človeka, ki se odločita, da bosta skupaj preživela življenje.«

Reakcije njenih prijateljic (najpomembnejših oseb v njenem življenju) so različne. Charlotte je tako navdušena, da zakriči sredi restavracije, saj je zanjo poroka edina možna in prava nadgradnja ljubezenske zveze, h kateri teži vsaka ženska, ne pa nujno vsak moški – zato je potrebno moške v takšen korak prepričati. Samantha nad poroko ni navdušena sprva, saj njej, ženski, ki ljubi spolne odnose in ne same ljubezni, poroka ne pomeni skoraj nič. Institucija poroke in zakona je torej že na tej točki reprezentirana bipolarno.

Razmerje med Carrie in Johnom se začne spreminjati zaradi pomembnosti dogodka, kot je poroka, saj je Carrie zaneslo in je iz preproste poroke, ustvarila gala dogodek. John zaradi vmešavanja vse več ljudi v načrtovanje in izvedbo poroke začne dvomiti v odnos s Carrie. Njegova občutenja zelo dobro ponazorijo avtorji filma, ko se na predporočno noč John pogovarja po telefonu s Carrie.⁵⁷ John je osamljen in depresiven v temnem (rjavo-modrem) hladnem stanovanju, z ostrimi linijami in sedi za mizo, ki je prav tako brezosebna (temna miza z ostrimi robovi, čiste linije). Njegov glas je tih in išče podporo v Carrie na drugi strani linije. Stanje pri njej je popolnoma drugačno, saj je v družbi najboljših prijateljic, v svetlih prostorih, z mehкими linijami in rožnatimi stenami. Zaradi percepcije, da poroka vse skupaj spremeni in zaradi že dveh neuspešnih zakonov, se John vsega skupaj ustraši. V točki, ko nujno potrebuje Carriino podporo in potrditev, ju ne dobi, saj je Carrie preveč osredotočena na materialne stvari poroke in na druženje s prijateljicami.

Kako pomembna je (prava) ljubezen za ženske, ponazorijo s Carrie po propadli poroki. Do poroke je bila prikazana kot vesela, optimistična in vedno modno urejena od glave do pet, kot ženska, ki ima rada svojega 'fanta'. Ko ji John pove, da je odšel z obreda, še preden se je začel, jo prikažejo z velikim planom⁵⁸ in kamero zadržijo par sekund, da lahko gledalci opazijo njen zaprepaden obraz (odprta usta, begajoče oči, globlje dihanje ...). Po propadlem obredu, je v filmu prikazana Carrie⁵⁹ v več kadrih brez ličil, brez oblek visokih blagovnih znamk, z neurejeno pričesko, samo leži in spi, noče jesti ipd. Njeno depresijo poudarijo še s

⁵⁷ Priloga F, sliki F.32 in F.33.

⁵⁸ Priloga F, slika F.34.

⁵⁹ Priloga F, slika F.35.

temnim prostorom, z glasbeno podlago in počasno montažo. Takšna reprezentacija je popolno nasprotje reprezentaciji ženske, ki jo je Sarah J. Parker igrala pred obredom. S tem prikažejo, kako pomembno vlogo imata v življenju ženske 'pravi' moški in poroka, saj je Carrie brez njiju popolnoma nemočna. Njena občutenja primerjajo celo s smrtjo.

Na koncu filma Carrie in Johna združi ljubezen – in sicer simbolična ljubezen, saj je ljubezen geslo, s katerim pride do Johnovih ljubezenskih pisem, do njegovega srca in do svoje sreče. Ko se zagledata v stanovanju, oba premagajo čustva in Carrie steče k Johnu v objem. Da so njuna čustva edinstvena in da sta 'prava' drug za drugega ponazorijo s svetlim, belim ozadjem. Da sta zopet skupaj ne potrebujeta reči, ampak samo potrdita z objemom in poljubom. Tokrat jima bo uspelo, saj John pravilno (to pomeni tradicionalno in romantično) zaprosi za roko Carrie na kolenu.

6.7.2 Spolnost

Pomembnost spolnosti v tem filmu avtorji prikažejo že z naslovom, saj jo (besedo seks) postavijo na prvo mesto. S takšnim poimenovanjem (označevalec) filma konotirajo osvobojenost od tradicionalnih pomenov (označenec), ko je bila spolnost zgolj domena poročenih in kjer so lahko uživali le moški; ženske so v to sfero stopale zgolj zaradi brezizhodnosti družbenega položaja (npr. prostitutke). Z naslovom izpostavijo dojemanje spolnosti kot plastične ljubezni, ko spolnost postane za ženske ne samo užitek, ampak tudi potreba, ki jo dobra ljubezenska zveza zadovoljuje.

Da je spolni odnos ključ do dobrega razumevanja partnerjev v zvezi reprezentirajo v filmu z dvema zvezama, ki zaradi pomanjkanja spolnosti razpadeta. To se zgodi Mirandi in Stevu (David Eigenberg) ter Samanthi in Smithu (Jason Lewis). V obeh razmerjih sta se partnerja zaradi službenih obveznosti začela oddaljevati, kljub temu da sta še vedno imela čustva.

Najbolj eksplicitno je spolnost kot užitek in hkrati zgolj potreba upodobljena v liku Samanthe, ki ne skriva svojega poželenja do moških. To v filmu prikažejo z njenimi dolgimi in poželjivimi pogledi po moških, z njeno telesno govorico in glasbo, ki vse skupaj podkrepi.

V primeru Samanthe in Smitha je spolni odnos nekaj,⁶⁰ kar ju je držalo skupaj, saj sta oba nanj gledala kot na zadovoljevanje potrebe, ki prinaša neizmeren užitek in ki jo lahko počneš ves čas. Vendar njun odnos ni temeljil samo na spolnosti, ampak tudi na emocionalni ravni, saj sta v monogamni zvezi že pet let. V njunem odnosu sta spolni vloge zamenjani, saj on odreja spolne odnose in se spomni obletnic namesto Samanthe (podobno kot Alison in Ben v filmu *Knocked Up*). Ko začne Smith delati vedno več in nima časa za neomejeno količino spolnih odnosov, se njuno razmerje začne krhati. Samantha reprezentira nekonvencionalno žensko, ki ji spolni odnos pomeni vse, zato v odnosu ne zdrži več in se komaj zadrži, da nima odnosa s sosedom.

6.7.3 Miranda in Steve

Tudi njun odnos traja že dlje časa, sta poročena in imata otroka. Njuna zveza temelji na ljubezni, on jo spravlja v smeh, ona se je zanj spremenila, vendar njun zakon postaja vse bolj rutiniziran. Ker Miranda in Steve nista imela spolnih odnosov pol leta, jo je prevaral z drugo žensko. Ko ji to pove, je Steve prikazan na temno modrem ozadju, v temno modri majici (temno modra barva konotira žalost), kar dodatno opredeli varanje kot nekaj zelo neprimerne in podlega, vendar Steva ne reprezentira kot negativca, saj je Mirando prevaral iz obupa. Njun odnos se je že nekaj časa vrtel zgolj okoli njunega otroka in njene službe, Steve je bil z Mirandine strani zapuščen, saj mu je nehala izkazovati svojo ljubezen (prikažejo ju, ko se pogovarjata o načrtih za naslednji dan, kaj je potrebno storiti ipd., ne pa kako se zaljubljeno gledata ali držita za roki). Ko prikažejo njun spolni odnos, je Miranda odsotna in si želi, da bi ga bilo čim prej konec, kar izrazi tudi na verbalni ravni. Vse skupaj je botrovalo k njuni oddaljenosti in kršitvi zaupanja, ki je eden izmed pomembnejših elementov za vzpostavitev resne ljubezenske zveze. Spolnost ni reprezentirana kot edina stvar, ki posameznika drži v skupaj v zvezi, ampak kot zelo pomemben element za njen obstoj. Dejansko lepilo, ki drži vse skupaj je ljubezen; čustvena povezanost in navezanost dveh posameznikov, ki drug brez drugega ne moreta obstajati (oba sta nesrečna, depresivna, žalostna in zaradi izdaje obupana nad ljubeznijo).

Kar ju pripelje nazaj skupaj, sta njuna ljubezen in čustva ter ne racionalnost ali spolnost. Ko se srečata na sredini mosta, kamera izostri Steva v širšem planu, tako da se za njim vidi samo

⁶⁰ Priloga F, slika F.36.

bela svetloba, vsi ostali pa so zamegljeni. Z zameglitvijo ostalih ljudi na mostu in ostalih stvari kadru, so avtorji filma prikazali, kako pomembna je za Mirandno Stevova ljubezen. Ko ga zagleda dobesedno vse izgine in nič druga ni več pomembno.

6.7.4 Ugotovitve

Tudi v tem filmu je zakon reprezentiran bipolarno. Uspešen zakon je reprezentiran skozi Charlotte in njenega moža, saj oba skrbita in negujeta svoja čustva ter spolne potrebe. Negativno je zakon reprezentiran s strani Mirande in Steva, saj sta svoja čustva in negovanje ljubezni rutinizirala in racionalizirala. Negativna reprezentacija zakona doseže v filmu vrhunec z izjavo Mirande (00:42:29): »Vidva sta nora, da se bosta poročila. Zakon uniči vse.« Vendar kljub temu na koncu filma zmaga (kot v vseh ostalih že analiziranih filmih) pozitivna reprezentacija zakonske zveze. Film torej poda nekakšen recept za srečen zakon; v njem vse temelji na medsebojni ljubezni, sprejemanju partnerja takšnega kot je, zaupanju in spolnosti. Vsa štiri prikazana razmerja to potrjujejo. Giddens takšno monogamno heteroseksualno razmerje opredeli kot sotočno ljubezen.

Poroka je reprezentirana kot najpomembnejši dogodek v življenju ženske. To poudarijo z objavo v časopisu, izborom gostov, z glasbo, ki spremlja najdbo kraja za obred, izborom obleke, fotografiranjem v različnih oblekah za revijo in z vsem ostalim bliščem okoli organizacije samega obreda. Poroka predstavlja prelomni trenutek, ki naj bi spremenil življenje partnerjev.

Kaj je ljubezen? se sprašuje Samantha (1:05:02): »ali to pomeni, da izgovorim njegovo ime petdesetkrat več na dan, kot izgovorim svoje? Ali to pomeni, da me bolj skrbi zanj in za njegove potrebe kot zame in moje potrebe? Ali je se vse vrti okoli druge osebe? Ali je to ljubezen?« Ta film je tretji izmed analiziranih, ki izpostavi vprašanje o sami ljubezni. Že Hitch se sprašuje, kaj točno ljubezen je, kako jo prepoznati in kako jo izoblikovati. Vendar nobeden ne poda končne definicije, saj jo puščajo odprto za interpretacijo gledalcev, ki v definicijo zlijejo svoja občutenja. Najbolj pozitivno jo opredeli Ben iz *Knocked Up*, ki jo opiše kot najlepšo in bleščečo stvar na celem svetu.

Ta film je prvi izmed vseh analiziranih, ki poudarja pomembnost označevanja oseb glede na razmerje v katerem se trenutno nahajajo; če uporabim Althusserjevo terminologijo,

interpelirajo posameznike v subjekte. Ker se posameznik še ne vidi v vlogi, ki mu je s strani družbe podeljena, ga lahko zajame panika, kot se je zgodilo v primeru Johna, ko je kar naenkrat (ponovno) postal ženin. Zaradi intrepeliranja v vloge, pod katerimi se posamezniki ne prepoznajo, se le-ti znajdejo na neznanem teritoriju in ne vedo, kaj tukaj sploh počnejo. John ima v filmu Carrie zelo rad, saj jo razvaja kot svojo princesko, vendar ko mu družba pripiše družbeno vlogo moža, vlogo v kateri se je znašel že dvakrat in je nikoli ni prestal uspešno, se ustraši in zapusti Carrie.

Tudi tukaj se prijateljice skoraj izključno pogovarjajo o svojih partnerjih, ljubezenskih težavah in spolnih odnosih.

6.8 What happens in Vegas (2008)

V tej romantični komediji režiserja Toma Vaughana se glavna lika, Jack Fuller (Ashton Kutcher) in Joy McNally (Cameron Diaz) srečata po naključju v Las Vegasu in se po zabavi zbudita poročena. Ko se že dogovorita o ločitvi, Jack zadane 'jackpot' z njenim kovancem. Ker hoče vsak svoj delež, gresta pred sodnika, ki ju obsodi na šest mesecev skupnega življenja preden se lahko ločita in razdelita denar. Zgodbo spremlja še bivši Joyin zaročenec in Jackova prijateljica. Skozi zmešnjavo glavnima akterjema pomagata najboljša prijatelja, ki se med seboj ne marata. Podobno kot v filmu Knocked Up, se tudi tu osrednja lika najdeta v prisiljenem razmerju, ki ga nista želela in se morata kljub temu potruditi zanj.

Film prikaže tri ljubezenska razmerja. Osredotoča se na glavna lika, ki predstavljata idealno zvezo, saj sta izmed vseh igralcev prikazana najbolj fizično privlačno. Drugi dve razmerji sta obrobni in se zaradi osrednjega, ki se razvija, končata že na začetku filma. To sta razmerji med Joy in njenim (bivšim) zaročencem Masonom (Jason Sudeikis) ter med Jackom in njegovo punco, katere imena ne izvemo.

6.8.1 Zakonska zveza

Razmerje med glavnima likoma se začne po prvih desetih minutah filma in ima pet ključnih trenutkov, ki pripomorejo k razvoju odnosa. Vse se začne, ko vsem štirim (Joy s prijateljico in Jacku s prijateljem) dodelijo isti apartma v hotelu v Las Vegasu. Prvo srečanje tako zaznamuje kričanje, pretep, šok (kar konotirajo izrazi na obrazu, mimika telesa) in jeza. Nato

prvi korak naredi Jack, ko izzove Joy in njeno prijateljico, da skupaj nadaljujejo pot, ki se nato razvije v zabavo pod vplivom alkohola.

Odnos med Joy in Jackom do polovice filma reprezentira popoln kaos. Pred ostalimi v družbi uporabljata ljubkovalne vzdevke, ki zaradi tona glasu, ki ga uporabita in izraza na obrazu, delujejo kot žaljivke. Njun odnos je poln igrice, kjer drug drugemu povzročata različne neprijetnosti in ob tem uživata. Hkrati v ostrih pogovorih kritizirata drug drugega tako, da se skušata prizadeti.

Zakonski stan je prikazan z dveh nasprotnih si zornih kotov/opozicij (A in B); enega predstavlja sodnik, ki med sojenjem pove: »Zakon je ljubezen in obveza« (00:25:25). Njegovo stališče je podprto in uveljavljeno zaradi kadriranja (filmske kode). To opozicijo, ki zakon vidi kot nekaj, za kar se vredno potruditi, prikažejo s spodnjim rakurzom sodnika, ki konotira njegovo vsemogočnost; zakon in družbo, ki ima prav in ne pusti mladini, da bi se norčevala iz tako svete zadeve.

Drug pol zakona prikaže Jack v pogovoru s svojim prijateljem Stevom (Rob Corddry), ko mu reče: »Zakon je težak. Ne vem, kako to ljudje zmorejo. To ni naravno. Ženske in moški niso namenjeni živeti skupaj v sožitju. In seksal nisem že neskončno dolgo« (00:38:50). Zakonska zveza torej ne samo prisili dva posameznika v skupno življenje, ampak tudi odreka zadovoljevanje osnovnih potreb, kot je spolni odnos. Ta stavek vzpostavi enak odnos do spolnosti kot je vzpostavljen v filmu *Sex and the City*.

Podobe pogovore imata Jack in Joy, kjer drug drugemu očitata neuspešnost zakona; Joy je še zaljubljena v bivšega in ne nosi več privlačnega spodnjega perila, on pa ni sposoben zdržati v resni zvezi. Negativno reprezentacijo zakonske zveze le še potrди zakonska terapevtka (Queen Latifa) na drugem srečanju, ko reče: »Okej, se prepirata. No to je bilo občutiti kot, da sta pravi poročen par. Napredujeta« (00:48:25).

Pogovori med glavnimi liki v prvi polovici filma nakazujejo, da je zakon nekaj slabega in omejujočega za posameznika. Na ta način se vzpostavi napetost med polom A (mnenje sodnika) in polom B (Joy in Jack), vendar zaradi reprezentacije likov in moči argumenta naklonjenost zakonski zmaguje zvezi vedno bolj, ko se film približuje koncu. Pozitivna podoba zakona zmaga na koncu, ko se po uradni ločitvi Jack spusti na koleno in zaprosi Joy.

Odnos med glavnima likoma se začne preoblikovati na polovici filma, ko se srečata v kopalnici, kamor se umakneta pred zabavo.⁶¹ Po daljšem prepiru ju kamera približa iz ameriškega plana v velikega in iz kontra planov v dvoplan (47. minuta). Kar naenkrat stojita popolnoma blizu, z obrazi oddaljena zgolj kakšen centimeter. Prenehata se prepirati in s pogledi začneta begati, ona se že skoraj nagne k njemu v poljub, ko on odide s kadra. To je trenutek, ko prvič spoznata, da se privlačita.

Naslednji (tretji; prvi je srečanje v Vegasu, drugi na zabavi v stanovanju) prelomen trenutek je, ko Joy povabi na obisk njegove starše (56. minuta) in jo Jack prosi (ona hladno postavi pogoje – nepremično zre v njega, z rokami ob boku, nato mu s kazalcem žuga), da ne razkrije vzroka skupnega življenja (odredba sodnika).⁶² Kot žrtev je prikazan Jack, ki nehote stopi v zanko. Ta podvig zaznamujejo avtorji še s črno obleko, ki jo nosi Joy in belo športno majico, ki jo ima oblečeno Jack. On živčno pogleduje okoli. Vendar se nato v pogovoru s starši Joy postavi večkrat na njegovo stran in ga zagovarja.

Na pikniku Joy vidi Jacka v drugačnem – sproščenem in družinskem okolju in ne more premakniti pogleda z njega – kamera srednji plan približa v veliki in prikaže njen obraz od blizu, kjer se jasno vidi, da je nad njim prijetno presenečena. Na sprehodu z Jackovo nečakinjo, se drug z drugim spogledujeta (znak, ki v naši kulturi konotira sramežljivo priznanje o spolni privlačnosti).⁶³

Četrti ključni dogodek je službena zabava Joy, kjer ji Jack brez zahtev v zameno naredi njej uslugo. Na tej zabavi se izkaže Jack za zelo ustrezljivega in prijetnega, saj dejansko očara vse s svojim preprostim vedenjem in stresanjem šal. Zvečer, na plesu (1:09:37), prikažejo Jacka, kako zaljubljeno gleda Joy, ki se mu počasi približuje v zelo oprijeti in kratki zlati obleki. Pomenljiva je njena obleka, saj je v zlati barvi. Barva zlata v naši kulturi simbolizira bogastvo, dodatno vrednost. V filmu pa simbolizira bogastvo, ki ga Joy prinaša Jacku. Njegova čustva in občutenja zlahka opazi vsak gledalec, saj se izmenjuje kader prihoda Joy in kader, ki Jacka kaže vedno bližje – vse dokler se kamera približa v plan detajl, kjer se vidi njegov zasanjan obraz.

⁶¹ Priloga G, slika G.40.

⁶² Priloga G, slika G.37.

⁶³ Priloga G, sliki G.38 in G.39.

Film doseže vrhunec med plesom, ko se poljubita. Tokrat edinkrat v filmu kamera zaokroži za 360° okoli Joy in Jacka in ju približa v veliki plan. Ta poljub je prvi, ki ni ponarejen in kjer oba začutita, da sta zaljubljena drug v drugega. Podobno kot v filmu Hitch, tudi tukaj poljub simbolizira spoznanje in preobrazbo likov. Vsa njuna prejšnja ljubkovalna imena in dotikanje so bila videti zaigrano, saj so bila pretirana in jih je spremljal glasen, neprijeten smeh. Zato jih na konotativni ravni razberemo kot ponarejene, kot da se prikriva nekaj in zato ne deluje pristno. Ta poljub pa je pristen, saj sta oba sproščena, se prepustita trenutku (traja dlje, telesna mimika je zadržana, a strastna).

V odnosu je dominantna oseba ženska – Joy. Je uspešna (v službi pričakuje napredovanje), skoraj vedno je urejena in v poslovnih oblekah, z urejeno frizuro, ima zdravo prehrano in se primerno vede, skratka ve, kaj hoče. Prikazana je tudi kot pametnejša in bolj hladnokrvna pri pogajanjih (srep pogled, resna in samozavestna drža) z Jackom (v 45. minuti ona stoji, medtem ko Jack sedi in zgleda poražen, nemočen). Ona prva začne z malo bolj umazano igro, ko vpelje njegove starše, vendar ve, do kod lahko gre. Jack se prikaže kot šibkejši, ko se upira sodelovanju s prijateljem, ki skuje krut načrt za njegovo zmago nad Joy. Prav tako je malo pred koncem prikazana Joy kot moralna zmagovalka, čeprav je na sodišču izgubila.

6.8.2 Ostala razmerja

V filmu sta prikazana še dva ljubezenska odnosa; tista, ki sta se morala končati, da se je lahko vzpostavil osrednji med Jackom in Joy. Prvi kader filma prikazuje Joy, kako se trudi, da bi ustregla svojemu zaročencu Masonu – naredi mu poseben napitek, naredi načrte za večer, ga ljubeče gleda in se ga dotika. Oba sta v poslovnih oblekah, se jima mudi in on se ne meni za njen govor ali napitek – je odsoten, zamišljen in ko mu vošči za rojstni dan, ji odgovori *enako*. Hitro hodi prav zato, da bi se kmalu razšla in mu je ne bi bilo potrebno več poslušati.

Iz kratkega odseka se jasno razbere, da je par že dlje časa skupaj, da se predvsem ona trudi za razmerje in mu hoče ustreči, medtem ko je on preveč zaposlen, da bi se ukvarjal z njo (podobno kot razmerje med Brooke in Garryjem v filmu *The Break Up*). Namesto tega ji raje kupi draga darila – npr. poročni prstan. V tem odnosu se ona prikaže za nesamozavestno, podrejeno osebo, ki želi zaročencu ustreči v vsem.

Drugo razmerje je pravkar opisanemu popolno nasprotje, saj sta Jack in njegovo 'dekle' skupaj samo zaradi spolnih odnosov, ki jih popestrita z igranjem različnih vlog. Noben od njiju ne želi vstopiti v daljšo in obvezujočo zvezo, kar je razvidno iz pogovora o ključu stanovanja. Nepomembnost takšnih razmerji avtorji filma prikažejo z nepodajanjem imena Jackovega začetnega dekleta. Prav tako film ne prikaže samega spolnega akta, ampak ga zgolj nakaže s strastnim poljubljanjem in zaključijo z napol golima igralcema na tleh.

6.8.3 Ugotovitve

Prevladujoče razmerje, ki je prikazano v filmu je romantična ljubezen ujeta v zakon. Glavna lika se srečata po naključju, skoraj do konca filma ne prepoznata čustev drug do drugega, vendar sta od začetka poročena in na poti do skupne sreče nimata večjih ovir, ki bi jih mogla obiti. Ta odnos je prikazan spontano, kjer posameznik lahko izrazi samega sebe, uresniči svoje želje in sprejme svojega partnerja. Prvi korak je še pripisan moškemu (on jo prvič povabi in on jo zaroči). Ko naredi prvi korak ona (ga prosi, da ji zapre zadrgo v hotelski sobi), se dogodki ne odvijajo tako, kot si je zamislila. Ženska v odnosu ni prikazana manjvredno, ampak moškemu enakopravna.

Film prav tako prikaže odobravanje ljubezenskega odnosa s strani družbe. Eksplicitno se to vidi pri Jackovih starših, ki so Joy veseli, jo objamejo, se z njo pogovarjajo z nasmeškom na obrazu, jo povabijo na družinska srečanja in Jacka vidijo kot pravega moškega, ki je končno naredil nekaj prav. Zaradi poroke ima Joy večje možnosti za napredovanje v službi, saj ima njen šef raje Joy, ki je sproščena ob Jacku, kot strogo Joy, ki jo je poznal iz službe.

Najboljši prijatelji so v film uvedeni zgolj kot ljubezenski svetovalci (enako kot v filmih Hitch in The Break Up). Joy se s svojo prijateljico Tipper pogovarja samo o Masonu (na začetku) in nadalje o Jacku. Prijateljica ji nudi oporo, ko je prizadeta zaradi moških in ji daje nasvete, kako naj jih pozabi ali zmanipulira. Podobno je z Jackovim prijateljem Stevom. Na začetku filma je njun prijateljski odnos izjema, saj se ne pogovarjata o ženskah, ampak o situaciji, v kateri se je Jack znašel (ni povezana z ženskami). Razlika med moškimi ženskimi prijatelji je vpeljana že v filmu The Break Up, kjer se ženske prijateljice pogovarjajo samo o odnosih, moški prijatelji pa se pogovarjajo tudi o drugih stvareh.

V filmu niti enkrat ne prikažejo celotnega spolnega odnosa, ampak zgolj začetno poljubljanje in objemanje. Takšno skrivanje in prikrivanje (ni več prepovedi o golih prizorih in spolnosti v filmih) pomeni, da takšno vedenje – epizodična spolnost, kot bi jo kategoriziral Giddens – ni odobravano. Negativno je reprezentirano tudi strastno razmerje.

6.9 The Proposal (2009)

Film je režirala Anne Fletcher,⁶⁴ glavni vlogi odigrata Sandra Bullock (Margaret Tate) in Ryan Reynolds (Andrew Paxton). Andrew je Margaretin pomočnik v založbi, ona pa urednica. Margaret se odloči, da se bosta z Andrewom poročila, saj se bo tako izognila deportaciji v Kanado. Podobno kot filmi Hitch, What Happens in Vegas in Failure to Launch, se tudi ta osredotoča na začetek ljubezenskega odnosa, ki se razvija med Margaret in Andrewom.

Ljubezen med Margaret in Andrewom se ne razvije s prvim pogledom, ampak s prvim poljubom, ki je prelomna točka v njunem odnosu. Do tega poljuba, ki se ne zgodi na njuno željo, pride šele v 37. minuti filma. Pomembnost poljuba oblikujejo avtorji z vzdušjem, ki ga vzpostavijo z nežno in vzpodbujajočo glasbeno podlago, ploskanjem ostalih v prostoru in montažo, ki preskoči iz totala na veliki plan njunih obrazov. Oba med poljubljanjem gledata okoli, dokler med njima ne preskoči nevidna 'iskra', ko se prisiljen poljub spremeni v prijetnega. Takrat oba zapreta oči, podaljšata trajanje in ko se nehata poljubljati ne odmakneta pogleda drug z drugega. Oba gledata zmedeno (Andrew ima na pol odprta usta, rahlo nagubano čelo, Margaret bega z očmi ...).⁶⁵ Pomembnost poljuba za njuno zvezo poudari Andrew, ko reče (1:39:40): »Stvari so se spremenile, ko sva se poljubila.«

Do tega trenutka v filmu je bil odnos Margaret in Andrewa strogo posloven. Vsa njuna dotikanja pred tem poljubom, ki izkazujejo čustveno naklonjenost drug do drugega, izpadejo nerodno, prisiljeno in hladno, saj so brez čustev (enako kot v filmu What Happens in Vegas med Joy in Jackom). Tudi drugi poljub, ki se zgodi na koncu filma (1:41:43), avtorji poudarijo z ojačitvijo glasbene podlage ter s pogledi ostalih zaposlenih, ki so začudeni, a jima hkrati privoščijo.

⁶⁴ Edina ženska režiserka v vseh analiziranih filmih.

⁶⁵ Priloga H, sliki H.43 in H.44.

Ljubezenski odnos med Margaret in Andrewom se razvija počasi, ne da bi se kateri od njiju tega zavedal (ne moreta ga nadzorovati). Razkriva se skozi drobna simbolična dejanja, kot so gledanje Andrewa, ko gre Margaret mimo v kratki pižami, pomoč, prisilno dotikanje, ki na koncu obema ustreza, le da si tega ne upata priznati. Ko Naslednji večer skupaj ležita v sobi (56. minuta), Margaret Andrewu razkrije o sebi stvari, ki jih ni delila še z nikomer. Intimnost pogovora, intimnost njunega občutenja in zaupnost, avtorji prikažejo z mehko, toplo svetlobo (oranžno rjavi filter), ki jo na oba meče ogenj s kamina. Izmenjujejo se total obeh, srednji in veliki plani obraza Margaret in Andrewa, da lahko gledalec jasno vidi, da Margaret ni enostavno razkrivati svojih skrivnosti. Srednji plan razkrije, da je živčna, saj nenehno menca s prsti, njene oči gledajo na levo, desno in navzgor. Ko razkrije stvari, katerih jo je res sram, dvigne obrvi. Andrew jo posluša in na njene besede reagira zgolj z različnimi izrazi njegovih oči in nagubanega čela. To je drugi trenutek (prvi je bil poljub), ko se med Margaret in Andrewom vzpostavljajo čustva, in je podoben trenutku iz filma *What Happens in Vegas*, ko Joy in Jack spita v hotelski sobi vsak na svojem koncu.

Šele par minut pred koncem filma Andrew in Margaret spoznata, da si pomenita več, kot sta na začetku mislila. To reprezentira Andrewov dramatičen prihod v pisarno, njegova odločnost, njune solzne oči, glasbena podlaga, občudovanje ostalih in njuna obraza na velikem planu.

Andrew izkazuje svojo naklonjenost Margaret z ugajanjem njenim prošnjam (priskrbi ji nov telefon), jo objame in greje, ko pade v vodo, se postavi za njo, ko pride do dvoma v njuno ljubezen s strani njegovega očeta in uradnika. Andrew se med oblikovanjem odnosa z Margaret in prepoznavanjem svojih čustev spremeni iz ubogljivega asistenta v odločnega moškega, ki brani in skrbi za svojo žensko (ne pusti, da bi jo deportirali). Njegovo odločnost prikažejo, ko povzdigne glas nad Margaret in ji ukaže, kaj naj naredi (1:39:18).

Na Margaret ima spoznavanje Andrewa in čustev do njega nasproten učinek, saj postane manj odločna in veliko bolj zmedena. Njeno preobrazbo (iz samskega življenja v ljubezensko skupnost) prikažejo v filmu tako, da ima na začetku filma, preden prideta k njegovim staršem, lase vedno spete v visok čop, njena obleka je strogo poslovna in obute ima čevlje z visokimi petami. Skratka, reprezentira hladno, poslovno žensko, brez emocij. Od njunega prvega poljuba dalje ima Margaret v filmu lase vedno spuščene, celo neurejene, ne nosi pet in je oblečena bolj preprosto (pulover in hlače). Njeno sprejemanje emocij do Andrewa so

reprezentirali tudi z njenim glasom (1:38:30), ki je do ostalih zaposlenih oster, zadirčen in hladen, do Andrewa (ko pride v pisarno) pa bolj mehek in tih. Karakterja gresta torej iz ene skrajnosti v drugo; na začetku filma Margaret reče Andrewu, da se mora poročiti z njo, na koncu filma pa se za poroko odloči Andrew.

Stanje pred in po razkritju čustev avtorji zelo dobro reprezentirajo z obiskom uradnika za državljanstvo.⁶⁶ Na prvem srečanju Margaret stoji v ozki poslovni obleki s telefonom v roki, ki mu posveča vso svojo pozornost. Andrew sedi na stolu, živčen in zmeden. Margaretina drža konotira njeno pomembnost in večvrednost do Andrewa, saj ga gleda navzdol. Na koncu filma sta zopet v tej pisarni, tokrat sedita oba (enakopravnost) in sta oba osredotočena na uradnika. Tokrat je v beli srajci in obleki Andrew, Margaret pa v preprosti obleki in s spuščeni lasmi.

Ko se njuna ljubezen razvije je nesebična, izkazuje zaupanje, saj Margaret noče, da bi Andrew zanjo tvegala in šel v zapor. V odnosu ima (tradicionalno) glavno besedo Andrew, saj z razvojem odnosa pridobi svojo odločnost, ki jo Margaret v poplavi čustev izgubi. Oba priznata, da oblikovanje in delovanje v njunem odnosu ne bo lahko, saj sta si različna, vendar imata nekaj skupnega; čustva, ki predstavljajo temelj njunega odnosa.

Kljub temu, da je zaroka na začetku filma prisilna, v filmu poroka reprezentira priznavanje ljubezenskega odnosa. Pomembnost poroke preseže pozitivna ovrednotenja vseh ostalih filmov, saj je tukaj reprezentirana kot vez, ki premaga celo zakon. V filmu *What happens in Vegas*, poroka predstavlja zakon, v tem pa ga presega, saj se Margaret z njo izogne deportaciji v Kanado.

6.9.1 Ugotovitve

Zgodba Margaret in Andrewa sporoča, da lahko vsak posameznik najde ljubezen svojega življenja kjerkoli hoče, le prepoznati jo mora (enako sporočilo imajo filmi *Hitch*, *Knocked Up* in *What Happens in Vegas*). Prav tako prikažejo ljubezenska čustva do druge osebe kot najdbo posameznika, ki se v njem skriva in lahko pride na plano v katerem koli trenutku. Podobno kot v *Hitchu*, je tudi v tem filmu poudarjen pomen poljuba, le da je v *Hitchu* vse

⁶⁶ Priloga H, sliki H.41 in H.42.

skupaj bolj eksplicitno izpostavljeno (Hitch ima o tem celo teorijo in govor). Vrtenje kamere okoli para v filmu *What Happens in Vegas*, ki se poljublja pa v tem filmu nadomesti reprezentacija ostalih, ki poljub gledajo in spodbujajo.

Reprezentiran odnos med Margaret in Andrewom je po Giddensu (2009) mešanica med romantično ljubeznijo in čistim razmerjem. V romantično zvezo sodijo reprezentirana poljuba, prepoznavanje čustev v določenem trenutku in nepomembnost spolnih odnosov. Čisto razmerje pa predstavlja vzpostavljajanje zaupanja, intimnost, enakovrednost, nesebičnost, želja po osrečitvi drugega, poznavanje in sprejemanje lastnosti posameznika.

V tem filmu spolnost ni problematizirana in tudi ni reprezentirana. Predstavljena je kot vsakdanje, normalno početje parov. Na eksplicitni ravni to pove Andrewova mati, ko jima dodeli skupno sobo in posteljo ter reče (00:37:38): »Oh, dragica, nismo pod vtisom iluzije, da vidva ne spita v isti postelji. Spal bo tukaj s tabo.« Torej je spolnost na nek način marginalizirana, skrita v intimnosti, vendar ni označena negativno.

6.10 The Ugly Truth (2009)

Film režiserja Roberta Luketica govori o odnosih med ženskami in moškimi. Na eksplicitni (verbalni) ravni film govori o odnosih v televizijski oddaji in med pogovori Mika (Gerard Butler) in Abby (Katherine Heigl). Na implicitni (neverbalni) ravni pa se razvija ljubezenski odnos med Abby in Mikom, le da se lika tega ne zavedata do konca filma. Abby je producentka na lokalni televiziji, Mike je voditelj oddaje. V filmu se hkrati odvijata dva ljubezenska odnosa. Med Abby in Colinom (Eric Winter) se odnos razvija namensko s strani Abby, odnos med Abby in Mikom pa se oblikuje povsem spontano. V filmu je reprezentiran tudi par, ki je poročen že več let. Za razliko od analiziranih filmov *Norbit*, *Rumor Has It*, *Sex and the City* in *Hitch*, se ta film ne konča s poroko, ampak s spolnim odnosom.

6.10.1 Colin in Abby

Abby zagleda Colina v 23. minuti filma in se v njega zaljubi na prvi pogled. Njegovo spolno in fizično privlačnost poudarijo z njegovim napol golim mišičastim telesom, s spremembo glasbene podlage in s paro, ki ga obkroža in konotira moškost, ki si je Abby želi. Abby se v trenutku zagleda vanj (kamera jo približa v veliki plan obraza, ko se ji nariše nasmešek in ne

more umakniti oči z njega). Njuno dejansko srečanje se zgodi po naključju, ko se Abby zatakne na drevesu, on pa jo junaško reši. Med celotno interakcijo, ima Abby na obrazu velik, pretiran nasmešek (približajo jo v bližnji plan obraza),⁶⁷ oči pa ji kar žarijo. Njena cela telesna govorica je pretirana, saj se nenadzorovano ziblje s celim telesom in se večkrat zazre v Colina. On se obnaša bolj zadržano, čeprav ji vrača (sramežljive) nasmeške.

Colin postane potencialni kandidat za Abbyinega popolnega moškega, ko se mu začne okoli nog sukati njen maček. Ta gesta konotira odobravanje zveze s strani živali, ki ji pomeni veliko, saj se ne zgodi pogosto. Ker imata oba raje mačke kot pse, je to že ena izmed skupnih lastnosti, ki jih ponavadi pari imajo v filmih. Ko Abby odide, pozabi svojega mačka – je zmedena, kar je ena izmed kod, ki konotira zaljubljenost. Vendar pa z njegove strani ni čutiti enakih čustev, dokler se Abby zanj ne naredi nedostopno (se pretvarja da je ženska, ki si jo želi).

Ko se Abby vede tako kot želi, ko se ne pretvarja ali vede po navodilih Mika, jo Colin skoraj odslovi, saj je zanj preveč naporna. Abby je ženska, ki mora imeti vse pod nadzorom, ki veliko kritizira in ne mara spontanosti ali presenečenj in mora biti vedno vse po njeno. Ravno to pa so lastnosti, ki jih moški ne želijo.

Odnos med Abby in Colinom reprezentira popoln ljubezenski odnos med dvema lepima osebama.⁶⁸ Reprezentacija popolnega odnosa je zato, ker je on zdravnik, pozoren, simpatičen, fizično privlačen in uglajen, vse kar si ženska lahko pri moškem želi. Abby mu v vsem ugodi in se mu prilagodi. Kar ta odnos dela nepristen je to, da se mora Abby pretvarjati, da je ženska, ki ima popolnoma druge lastnosti in značaj, kot jih ima v resnici, da z njegove strani pritegne pozornost. Ker je Abby tako obupana zaradi svoje samskosti, ki traja že predolgo, se za Colina prelevi v zanj popolno žensko. To njeno dvoličnost najbolje reprezentira piknik v naravi, ko se Colinu zdi, da je vse popolno, ona pa skriva da ji gre vse, kar je njemu vseč na živce. V filmu s širokimi plani (skrajnimi totali) reprezentirajo popoln par, ki gre na zmenek v naravo. Oba se smejeta, se poljubljata, objemata, uživata v družbi.

⁶⁷ Priloga I, slika I.45.

⁶⁸ Priloga I, slika I.46.

Njun odnos je prikazan v dveh zmenkih, prvi se konča s poljubom, ki je tudi tukaj pomemben indikator za potrditev medsebojnih čustev in razvoj zveze. Vendar v tem filmu filmske kode niso tako močno izpostavljene kot v filmu Hitch.

Malo pred koncem filma ugotovimo, da je bila Abby zaljubljena v idejo popolnega moškega, ki ga je predstavljal Colin in ne v Colina samega. Zaradi reprezentiranja samskosti kot nekaj negativnega, za kar se krivi določene sposobnosti posameznika ali posameznice, je Abby že obupno iskala moškega zgolj zato, da bi bila za družbo normalna.

6.10.2 Mike in Abby

Mike in Abby se v filmu pogovarjata o ljubezni in odnosu do ljubezni s strani moških in s strani žensk. Njuna pogleda na ljubezen sta zelo različna in ponazarjata splošne reprezentacije o heteroseksualnih ljubezenskih odnosih. Mike ji pove, kaj želijo moški, ona pa kaj želijo ženske. Mike zagovarja preprostost odnosov med spoloma; vse kar moški želijo, so ženske z oblinami na pravem mestu, ki jih znajo spolno zadovoljiti. Vse ostalo vsaj na začetku ni pomembno. Na začetku filma Mike povzame (00:08:50):

Moški so preprosti. Ne morete nas natrenirati. Vso to moški so z Venere sranje, je izguba vašega časa in denarja. /.../ Če hočete razmerje, tukaj vam povem, kako ga dobite: reče se mu stairmaster. Pojdite na njega in postanite suhe. In poleg tega si nabavite še nekaj cenenege perila. Ker na koncu dneva, je vse kar nas zanima izgled. Nihče se ne zaljubi na prvi pogled z vašo osebnostjo, zaljubimo se v vaš dekolte in rit. In ostanemo z vami, ker nas zanima, kaj vse ste pripravljene z njimi storiti.

Po Mikovih besedah morajo biti ženske dva v enem; moškega mora spolno privlačiti; imeti attribute prostitutke in hkrati biti resna; imeti attribute knjižničarke; mora biti svetnica in grešnica. Predvsem mora znati zapeljati moškega s pogledom, na prefinjen, subtilen način. Po njegovi teoriji ni moškim za odnos potrebno storiti nič drugega kot pristopiti do ženske. Na kakršen koli način. Njegova predstava odnosa opisuje po Giddensu (2009) opredeljeno epizodično seksualnost.

Abby ima drugačno predstavo o ljubezenskih odnosih, kjer so pomembne karakterne značilnosti, isti hobiji in želje, skupna vizija za prihodnost. Njena verzija ljubezenskega

odnosa ustreza romantični ali sotočni ljubezni. Abby torej vidi zvezo bolj na poduhovljeni ravni, Mike pa na fizični – v teoriji. V praksi pa se izkaže, da je Abby očarana nad sosedom Colinom prav zaradi njegovega napol golega telesa, Mike se zaljubi v Abby sčasoma, po več besednih dvobojih, ko spozna njeno osebnost, in ne na prvi pogled.

Ljubezenski odnos med Mikom in Abby se razvije šele na koncu filma, saj se prej vedeta sovražno drug do drugega. Mike prvi spozna, da se je zaljubil vanjo, vendar kljub temu, da je svetovalec za zveze pri drugih (enako kot Hitch in Paula), se sam v resni zvezi ne znajde in ne ve, kaj naj naredi, da bi si pridobil njeno ljubezen. Njuno zaljubljenost avtorji filma sporočijo skozi njun pogled. Že v 43. minuti filma Mike ugotovi, da ga Abby privlači, kar prikažejo z velikim planom njegovega obraza, ko se Abby in Colin poljubljata. Kasneje Mika še enkrat približajo na veliki plan (00:56:03), da se jasno vidi njegov obraz in oči, ko Abby dobi rože od svojega fanta in se jih zelo razveseli. Ko Mike vidi Abby veselo, se še sam nasmeji, a ko opazi, zakaj je tako vesela, se mu obraz zresni in postane celo otožen. Ko se zave, da ima ženska, ki jo ima rad, drugega fanta, je tako zmeden, da pozabi, kaj je delal.⁶⁹

Abby se zave, da je zaljubljena v Mika nekoliko kasneje (1:07:40),⁷⁰ med praznovanjem njegovega uspeha, ko Mike poudari njej ljub podatek o pitni vodi, ko naročata pijačo. Za trenutek se spozabi, da ima fanta in se zazre v njega z nasmeškom na ustih za dlje časa. Pomembnost večera za njun odnos reprezentirajo z rumenim barvnim filtrom, ki obema (posebej Abby) doda zlat sijaj.

Naslednji pomemben element, ki ju združi in njuna občutja zvabi na površje je ples salse. Med plesom se njuni telesi prepletata, oba se sprostita, na njenem in njegovem obrazu je nasmeh, v plesu se ujameta, kljub temu da skupaj plešeta prvič. Prav tako ves čas gledata drug drugega naravnost v oči in se čutno dotikata. To prikažejo s srednjimi plani obraza in rok, ki drsijo ob telesu. Ko je konec pesmi se ustavita v objemu, drug ob drugem, se spogledata, z odprtimi usti, oči jima begajo od ustnic, do oči in nazaj. Z njunima pogledoma, glasbo in svetlobo avtorji ustvarijo vzdušje za njun prvi poljub. Vendar preden se poljubita, Abby prevzame kontrolo nad položajem in spregovori ter uniči trenutek. Med plesom avtorji filma ohranijo rumen filter.

⁶⁹ Priloga I, slika I.47.

⁷⁰ Priloga I, slika I.48.

Da je ples v Abby in Miku vzbudil čustva, jasno prikažejo v dvigalu, ko se ne moreta posloviti in se najprej nerodno objameta, nato sunkovito poljubita, si prepletata roke in telo. Ko se poslovita, sta oba neurejena (obleka, lasje ...) in zmedena, saj noben od njiju ne ve, kaj in zakaj se je zgodilo. To sporočijo z zasanjanim pogledom Abby in Mika, odprtimi usti in odsotnim vedenjem (hoja). Napetost, ki se je med njima ustvarila zaradi navala čustev, ki jih prej nista poznala, je reprezentirana s strmenjem v oči med pogovorom, zmedenostjo besed, ne opazita okolice ipd.

Abby doživi med druženjem z Mikom spremembo osebnosti (preobrazba lika iz samskosti v ljubezensko skupnost) saj je na začetku vsa napeta, živčna in hoče imeti vse pod kontrolo, po nekaj debatah in prepirih z njim, mu začne zaupati in se mu pusti voditi. Abby tako doživlja osebnostni preobrat, podobno kot Sara v filmu Hitch in Margaret v filmu The Proposal, ko se iz hladnokrvne in brezčutne ženske spremeni v ljubečo in prijazno osebo. Za takšno spremembo je v vseh primerih 'kriv' moški, ki v ženski vzbudi čustva, za katera ni vedela, da jih ima.

6.10.3 Larry in Georgia

Poročni par predstavljata voditelja oddaje Georgia (Cheryl Hines) in Larry (John Michael Higgins). Njun zakon že dlje časa ne temelji več na ljubezni, ampak na vzdrževanju statusa, kar reprezentira njuno prepiranje, nezadovoljstvo in pritoževanje drug čez drugega. Njun odnos je samo še projekcija zakona in nič več. Nimata več spolnih odnosov, kar eksplicitno izrazi Georgia, ko jo Larry obtoži, da je zagrenjena in jezna, saj mu odgovori (00:15:17): »Ne, Larry, to bi bila moja nedotaknjena vagina.« V filmu gledalec kmalu izve, da je njun odnos postal rutiniziran zaradi (ne)uspešnosti v službi. Larry se je počutil demaskularizirano zaradi uspeha Georgie na televiziji, zato se je njun odnos ohladil. Po provokaciji Mika med oddajo, Larry strastno poljubi Georgio, ki mu poljub vrne, nato jo odnese s seta.

Ko Larry pridobi nazaj občutek moškosti, odločnosti in pomembnosti v življenju in v njunem odnosu, se razmerje med Larryjem in Georgio spremeni. Med oddajo se spogledujeta in poljubljata, medtem ko sta se prej samo hladno pogovarjala. Tako ugotovita, da strast med njima še obstaja, le da sta jo morala obuditi.

Zakon je torej prikazan ambivalentno – skozi binarne opozicije. Preden Larry in Georgia oživita svoj ljubezenski odnos in strast, Mike poda negativno definicijo tega odnosa, ki ga povzame po njiju (00:16:14): »Vzemimo na primer zakon. Je samo o družbenem pritisku, statusu in spolnih odnosih.« S tem nakaže, da se posameznika poročita zato, da lahko imata spolne odnose brez neodobravanja družbe in si izboljšata status na družbeni lestvici; torej je poroka dejanje iz koristi, ki jih posameznik pridobi. Vendar situacija ni tako črna bela, kar v isti sekvenci reprezentirata Larry in Georgia, ko se strastno poljubljata (hitri in nenadzorovani gibi, objemanje ...).

6.10.4 Ugotovitve

Film *The Ugly Truth* na subtilen način reprezentira, kako pomembno je razumevanje med spoloma in spolni odnos. S podatkom o dvigu gledanosti v filmu prikažejo, kaj dejansko zanima občinstvo in zakaj ga to zanima. To filmsko občinstvo reprezentira realno občinstvo. Ker imajo moški in ženske tako različen pogled na odnose, potrebujejo osebo, ki jim daje navodila in jih vodi skozi odnose.

V filmu z barvnimi filtri reprezentirajo žensko zaljubljanje bolj mistično kot moško, saj v trenutku spoznanja Mika ni nobenega barvnega filtra, nobenega drugega indikatorja, ki bi njegovo čustveno stanje izpostavil na bolj subtilni ravni. Ko pa se Abby prvič zagleda vanj, uporabijo avtorji filma filter, ki Abby obarva zlato. Ta barva je v zahodni kulturi konotirana kot posebna in več vredna v primerjavi z ostalimi, torej je njeno spoznanje vredno ogromno, saj pomeni, da ima možnost vzpostaviti resno in realno zvezo z moškim, ki jo privlači.

Tudi v tem filmu se izkaže (enaka zgodba se zgodi v analiziranem filmu *Hitch* in *Failure to Launch*), da ne glede na to, kakšen strokovnjak za razmerja je lahko posameznik, ostane brez besed in potez, ko pride do osebe, v katero se zaljubi.

Film prikazuje dva pola ljubezenskih odnosov, ki se med seboj izključujeta in nasprotujeta. Mike, kot predstavnik moških zagovarja, da se ljubezenski odnosi vrtijo okoli poželenja, zapeljevanja in manipulacije. Tisti, ki je boljši v teh lastnostih obvlada razmerje in partnerja, ki v razmerju nista enakopravna. Združuje ju zgolj ujemanje v spolnih odnosih. Abby prikazuje drugi pol; romantično definicijo ljubezni, kjer sta oba partnerja enakopravna, moralna, imata enake interese, sta skupaj iz ljubezni, ki jo čutita in kjer so spolni odnosi zgolj

eden izmed elementov odnosa. Vendar končna reprezentacija ljubezenskega odnosa, ki se razvije med Abby in Mikom, združi oba pola skupaj v odnosni konglomerat, kjer je spolnost in spolna privlačnost pomembna, kjer sta oba partnerja enakopravna, nesebična, imata podobne hobije in želje. Torej je osrednje ljubezensko razmerje med Abby in Mikom po Giddensu (2009) tip čistega razmerja.

Kljub različnim polom, ki ju Abby in Mike predstavljata večji del filma, oba težita k skupni točki: ljubezensko razmerje. Posamezniki, predvsem heteroseksualne ženske, ki niso v zvezi z moškimi, so reprezentirane kot zgube, ki so nesposobne najti in ugoditi moškemu, kot da bi bila to njihova edina in najpomembnejša naloga v življenju. Samskost je reprezentirana kot neljubezenska skupnost (ne A) in ljubezensko razmerje kot edino družbeno odobravano vedenje posameznika. Samskost je označena kot osebna napaka posameznice ali posameznika, kot njena/njegova nezmožnost, da bi prepričal drugo osebo, da mu/ji je všeč.

7 SKLEP

V vseh analiziranih filmih je bil največkrat reprezentiran tip odnosov mešanica med romantično ljubeznijo in čistim razmerjem, ki sta se razvila v sotočno ljubezen. Reprezentirani atributi romantične ljubezni v analiziranih filmih so bili vera v sorodne duše, ljubezen, ki traja do konca življenja in premaga vse ovire (tudi osebne), izpovedovanje ljubezni, nepomembnost spolnosti, osebno dopolnjevanje partnerjev, fizična privlačnost, zaradi katere sta posameznika stopila v stik. V skoraj vseh filmih je kot vrhunec zveze prikazana poroka (izstopajo *Knocked Up*, *The Ugly Truth* in *The Break Up*). Skoraj vsi ljubezenski odnosi so imeli še attribute čistega razmerja. To so intimnost para in zaupanje, sprejemanje partnerjeve osebnosti, obojestransko zadovoljstvo in demokratičnost.

V analiziranih filmih ovir za vzpostavljanje ljubezenske zveze ne predstavlja več družba sama (starši, družina, prijatelji), ampak sam posameznik. V moderni dobi se vsak posameznik osebno izoblikuje do svojega petindvajsetega leta; ima svoje navade in vedenje, ki jih, ob prihodu nove osebe v življenje, težko spremeni – prav to predstavlja največjo oviro pri vzpostavljanju ljubezenskega odnosa med dvema posameznikoma.

Spolnost v vseh filmih ni bila reprezentirana kot ključen element v ljubezenskem odnosu. Samo v filmih *Sex and the City* in *The Ugly Truth* predstavlja spolni odnos ključno točko, zaradi katere posameznika stopita v kontakt. Takšna razmerja lahko zaradi pomembnosti spolnosti opredelim za sotočno ljubezen.

Vsi ljubezenski odnosi v analiziranih filmih so temeljili na plastični ljubezni, kjer v spolnem odnosu uživata oba partnerja, saj ženska ni več obremenjena s posledičnimi bolečinami, smrtjo ali družbeno zaznamovanostjo. Posebej je bila izpostavljena spolnost v filmu *Sex and the City*, saj jo prikažejo kot ključni element za vzpostavljanje in delovanje ljubezenskega odnosa. Poseben pomen ji določijo tudi v filmu *The Ugly Truth*, kjer film zaključijo s spolnim odnosom (in ne s poroko). Konec vsake romantične komedije predstavlja vrhunec razmerja – v tem filmu ni vrhunec poroka, temveč spolnost. V skoraj vseh ostalih filmih (*Norbit*, *Knocked Up*, *Rumor Has It*, *What Happens in Vegas*, *Hitch*) je spolnost pred poroko zaradi filmskih kod označena z negativnim predznakom. Reprezentacija spolnosti torej niha od popolnoma negativnega ovrednotenja in do drugega (pozitivnega) pola, kjer predstavlja temelj ljubezenskega odnosa. Varanje je v vseh filmih reprezentirano kot nedopustno. Razen v primerih, kjer je takšno vedenje dopustno zaradi samega odnosa in čustev posameznika v odnosu; npr. kadar sta partnerja odtujena, med njima ni več ljubezenskih vezi.

V nobenem izmed filmov ni bil v središču pozornosti pozitivno reprezentiran poročen par. Ali je imel ta par stransko vlogo ali pa se je poročenemu stanju par približeval in v zakon stopil na koncu filma. Edini film, ki je reprezentiral zakonsko zvezo kot osrednji odnos je *What Happens in Vegas*, kjer se Joy in Jack poročita v stanju alkoholiziranosti in nato cel film trpita posledice. V vseh filmih je zakonska zveza prikazana ambivalentno – na začetku filma skoraj vedno negativno (liki vidijo zakon kot konec življenja, kot nekaj nepotrebnega ...), vendar se s spreminjanjem lika spremeni tudi odnos do poroke in na koncu se negativna opozicija poroke prelevi v pozitivno. V filmu *The Proposal* dobi poroka zelo močan pomen, saj premaga družbeno opredeljene zakone. V filmu *Norbit* je zaradi uporabe svetlo rumenega filtra in svetlobnih efektov poroka predstavljena kot nadnaravno priznanje in odobravanje zveze. V vsakem filmu je bila poroka prikazana pozitivno (ni bila negativna opredelitev drugega stanja), če so filmske kode par reprezentirale kot dve sorodni duši, ki se med seboj dopoljujeta.

Kot sem že omenila, več kot polovica analiziranih filmov ni poudarjala in izpostavljala spolnosti kot pomemben element v ljubezenskem odnosu. Veliko bolj pomemben za razvoj ljubezenskega odnosa je (prvi) poljub. S poudarjanjem poljuba so s filmskimi kodami pretiravali predvsem v filmu Hitch, ko so njegovo pomembnost izpostavili na vseh možnih nivojih. V vsakem filmu so z dlje trajajočim kadrom, velikim planom ali kakšnim posebnim premikom kamere, posebnim efektom in z nežno glasbeno podlago reprezentirali poljub, ki je bil za par odločilnega pomena.

Predvsem ženski liki, ki so bili na začetku filma samski (npr. The Proposal, Hitch, Failure to Launch, The Ugly Truth, Knocked Up), so med potekom filma doživljali spremembo v občutenju, ki se je odražala v njihovem vedenju in prikazu. Samske ženske so v filmih Hitch, The Proposal, The Ugly Truth in Knocked Up emancipirane, vedno poslovno oblečene, s spetimi lasmi, stroge, urejene, brez smisla za humor in z zelo malim številom prijateljev. Tekom filma in zaljubljanja lahko gledalci opazijo spremembo v njihovem vedenju, glasu, oblačilih in frizuri. Zaljubljeni liki žensk postanejo bolj prijazni, topli, se prepustijo čustvom, za katera sploh niso vedeli, da jih lahko imajo.

Tudi samski moški liki doživljajo preobrazbo, ko tekom filma spoznajo žensko, v katero se zaljubijo. Vendar te spremembe niso tako močno reprezentirane kot pri ženskah. Največja sprememba pri moških likih se opazi v filmih Knocked Up in The Proposal. V prvem primeru Ben opusti najstniški način življenja in sprejme odgovornosti, v drugem pa Andrew postane bolj odločen.

V vseh filmih je samskost reprezentirana negativno, kot drug, negativni pol ljubezenske zveze. V filmu Failure to Launch je samskost prikazana z neodobravanjem in nasprotovanjem narave (Trippa grizejo miroljubne živali), v Hitchu je primerjana z boleznijo, v filmu The Ugly Truth z osebnostno nezmožnostjo posameznika, v filmu Sex and the City pa celo s smrtjo. Takšna reprezentacija samskosti je zaskrbljujoča, saj je asociirana z negativnimi opredelitvami, kot so nenormalno, bolano, družbeno neželjeno in deviantno. Kljub temu da so na začetku filma prikazani liki, ki ne potrebujejo ljubezni, se do konca filma izkaže, da jo nujno potrebujejo, le da se tega niso zavedali. Cilj vsakega analiziranega filma, razen filma The Break Up, je bil, čim več samskih likov združiti v heteroseksualne monogamne ljubezenske skupnosti. S takšnimi reprezentacijami romantične komedije ustvarjajo mit

doseganja sreče, ki jo lahko posameznik doseže le v primeru, da se zaljubi in se mu ta ljubezen vrača.

V filmih Hitch, Failure to Launch, Knocked Up, Norbit, What Happens in Vegas, The Proposal in The Ugly Truth se osrednji ljubezenski odnos šele vzpostavlja. Lika se fizično privlačita, se spoznavata, hodita na zmenke, se poljubita, v nekaterih primerih imata spolne odnose; v vseh primerih je reprezentiran tudi prepir, ki ju razdruži. Šele po prepiru spoznata, koliko si pomenita in zato stopita nazaj v zvezo. Pogostokrat je prikazano, da samskemu posamezniku manjka prav ta zveza, ta določena oseba, ki njegovo življenje obrne na bolje. Npr. v What Happens in Vegas Jack začne izdelovati svoje izdelke in Joy napreduje v službi. V skoraj vseh primerih je s strani družbe (prijatelji, družina, služba) odnos odobravan in včasih celo nagrajen, kar ustvarja mit o večvrednosti posameznikov v ljubezenski zvezi in idejo, da je za posameznikov uspeh 'krivo' uspešno ljubezensko razmerje s sorodno dušo.

Ljubezenska čustva so v več primerih prikazana kot osebna lastnost, ki jo posameznik ima in občuti. Pri določenih posameznikih so še skrita pod površjem (nezavedni del) in čakajo na pravi trenutek in osebo, da se pojavijo. Ponavadi je sprožilec za prihod čustev na površje poljub (Hitch, The Proposal), drugod je pogled (The Knocked Up, The Ugly Truth).

V treh filmih; The Break Up, Sex and the City ter Rumor Has It osrednji reprezentiran odnos traja že dlje časa (najmanj dve leti), kar pomeni, da v njem faza zaljubljenosti počasi izginja in prehaja v skupno življenje v dvoje. V teh reprezentiranih odnosih fizična privlačnost ni več pogoj za ohranjanje zveze. Je še zmeraj pomemben element, ampak je bolj pomembno negovanje ljubezenskega odnosa in prilagajanje. Skoraj vsi prikazani dlje trajajoči odnosi so reprezentirani kot rutina, kjer partner postane samoumeven, odnos pa pridobiva attribute odnosa starš – otrok, kjer en partner skrbi za drugega na več področjih njegovega življenja. Takšen odnos je za oba vključena reprezentiran destruktivno in vodi v propad zveze, če se lika ne spremenita in začneta ceniti svoje zveze. Kljub temu da sam ljubezenski odnos prinese dodatno vrednost v posameznikovem življenju, se je zanj potrebno truditi in ga negovati. Reprezentacija dlje trajajoče ljubezenske zveze oblikuje mit o ohranjanju ljubezni, za katero se morata truditi oba, kjer mora posameznik ohraniti svoje osebne attribute in kjer kljub neomejeni ljubezni odnos ne zdrži, če se partnerja zanemarjata.

Vsi analizirani filmi ljubezen reprezentirajo s pomočjo filmskih kod, saj se čustva oblikujejo znotraj posameznika in jih je samo z vedenjem likov (nasmeh, pogled, telesna govorica naklonjenosti) težko prikazati. Največkrat so čustva poudarjena z velikimi plani obrazov, s premiki kamere, drugačnim kadriranjem, scenografijo, barvnimi filtri in (svetlobnimi) efekti. Ena izmed najpomembnejših kod je glasbena podlaga, ki dogajanje umiri ali pospeši in vzpostavi (zaljubljeno) vzdušje. Ljubezenski odnos določa tudi neverbalna govorica igralcev, saj se tisti liki, ki imajo drug do drugega prava čustva, 'spontano' dotikajo, držijo za roki, poljubljajo, izmenjavajo daljše poglede, se jim svetijo oči ...

Romantične komedije z reprezentacijami ljubezenskih odnosov vzpostavljajo vrednote idealnega ljubezenskega odnosa, ki je heteroseksualen, monogamen, kjer sta oba posameznika enako fizično privlačna, si zaupata, imata skupne hobije, podobne osebnostne lastnosti, drug drugega dopolnjujeta in imata dobre spolne odnose. Ljubezenski odnos med posameznikoma je uradno priznan šele ko se poročita. Preden se par poroči je njuna zveza prikazana kot neresna, ne nujno prava. To filmi podkrepijo tudi na terminološki ravni, saj parnter dobi primeren naziv šele, ko se poroči. Interpelacija posameznikov v vloge ljubezenskega razmerja je najbolj izpostavljena v filmu *Sex and the City*, ko je petdesetletni John predstavljen kot 'moj fant', ker s Carrie še nista poročena. Zaradi pomanjkanja izrazov za poimenovanje ljubezenskih vlog (tudi v realnosti), je stanje pred poroko definirano negativno, deviantno in neželjeno kot ne poroka (ne A) in nič bolj specifičnega. Da ljubezenski odnos, ki ni potrjen s poroko, ni dokončen, reprezentira tudi odnos filmov do zadnje noči pred poroko, ki jo slika kot zadnjo samsko noč, kljub temu da par v zvezi lahko že več let prakticira monogamijo.

Vsi filmi reprezentirajo samo eno ljubezen (ne ljubezenski odnos, ampak čustvo, nevidno vez), ki je prava, pravilna in traja do konca življenja. To pravo ljubezen lahko doživita in občutita samo dve sorodni si duši, ki se najdeta tekom življenja. Takšna reprezentacija ljubezni sporoča gledalcem, da lahko najdejo v življenju samo enega pravega partnerja, da ne morejo imeti enakih ljubezenskih čustev za dve osebi, da mora prava zveza trajati do konca življenja, ne glede na to, kako se med zvezo posameznika spremenita. Hkrati takšna reprezentacija sporoča, da se prava ljubezen razvije v trenutku in po določenih ustaljenih pravilih (zmenek, pogled, poljub, poroka, spolnost ...). V primeru, da posameznik te ljubezni ne prepozna in je ne razvija po določenih korakih, velja za deviantnega in neprimerne (primer filma *Knocked Up*, ko je Alison po prvem srečanju z Benom nepričakovano noseča).

8 ZAKLJUČEK

Osrednji del problematiziranja naloge so predstavljala ljubezenska razmerja. Na začetku sem podala Giddensovo tipologijo odnosov, ki zajema čisto razmerje, sotočno, romantično in plastično ljubezen, epizodično seksualnost, strastno in soodvisno ljubezen. Nato sem podala metodološki instrumentarij, ki prikazane ljubezenske odnose dekonstruira v kulturno določene kode in znake, po katerih se odnosi med seboj razlikujejo. Opredelila sem razvoj semiotike in njeno terminologijo, ki je ključna za analizo popularnih tekstov. Nato sem s pomočjo opredeljene metodologije analizirana deset izbranih romantičnih komedij. V analizi filmov sem se osredotočala zgoj na reprezentirane ljubezenske odnose. Analizirala sem jih na več ravneh; na besedni ravni, na ravni telesne gestikulacije (vedenje) in na ravni filmskih kod, ki poudarjajo zelena sporočila in reprezentacije.

Med analizo sem ugotovila, da je poroka še vedno reprezentirana kot uradni začetek ljubezenske zveze in da so kljub pomembnosti spolnih odnosov za delovanje ljubezenskega odnosa le-ti v večini filmov še vedno negativno reprezentirani in marginalizirani. Vzpostavitev ljubezenskega odnosa je družbeno nagrajena, medtem ko je samskost reprezentirana kot deviantnost.

Na raziskovalno vprašanje, *Kakšen tip odnosov je prikazan v hollywoodskih romantičnih komedijah?*, je težko odgovoriti samo z enim razmerjem izmed vseh opredeljenih po Giddensu (2009). Največkrat reprezentiran ljubezenski odnos še vedno predstavlja romantično ljubezen, ki zaradi prilagajanja družbenemu času in prostoru pridobiva attribute čistega razmerja, ki se nadaljuje v sotočno ljubezen. Še vedno je poudarjena ena prava ljubezen, ki traja do konca življenja, kar je gledano s strani statistike, ki jo podaja European Social Survey, nerealna reprezentacija ljubezenskega odnosa. Med analiziranjem sem ugotovila, da je bolj kot reprezentiran tip odnosa pomembno, da je ta odnos vzpostavljen kot nasprotje samskosti. Prava vrednota, ki jo romantične komedije promovirajo, je samo *ljubezensko razmerje*, ki ga reprezentirajo kot temelj družbe.

Na prvo raziskovalno podvprašanje, *Če je prikazanih več tipov odnosov ali se med njimi vzpostavi kakšna hierarhija?*, ne morem odgovoriti enoznačno. Največkrat se je v analiziranih filmih pojavila napetost med osrednjim ljubezenskim odnosom, ki je predstavljal romantično

ljubezen, in poročenim parom, ki je predstavljal ljubezenski odnos, ki temelji le še na vsakodnevni rutini. Poroka in zakon sta bila tako reprezentirana negativno v primerjavi z romantično ljubeznijo, saj sta bila posameznika prikazana bolj srečna in vesela v primerjavi s poročenim parom. Na koncu skoraj vsakega filma je bila zakonska zveza reprezentirana kot želeno stanje v primerjavi z uradno nepriznано ljubezenskim odnosom. Zato je težko opredeliti v kakšnem razmerju sta odnosa (romantični odnos in zakon), saj se stanje razmerja na začetku filma (romantično je boljše kot zakon) spremeni v svoje nasprotje na koncu filma (romantično je najboljše, če je v okviru zakona – poroke).

Druga napetost se je vzpostavila med romantično ljubeznijo in epizodično seksualnostjo, kjer je romantična ljubezen predstavljala pozitiven pol in želeno stanje, epizodična pa negativen pol in deviantno stanje. V tem primeru ni nihanje glede na začetek in konec filma, epizodična ljubezen je vedno reprezentirana negativno na različnih ravneh (na verbalni, s telesno govorico ali s filmskimi kodami). Kljub negativni opredelitvi je reprezentirana kot dopustno delovanje v primeru posameznika, ki še ni našel prave ljubezni.

Odgovor na drugo raziskovalno podvprašanje, *S pomočjo katerih (filmskih) kod je določen tip odnosa prikazan?*, je še bolj kompleksen, saj se razlikuje glede na sam film in reprezentiran del ljubezenskega odnosa. Elementi romantične ljubezni so največkrat prikazani z velikim planom obraza ali drugih delov telesa (npr. držanje za roki) in s posebnimi gibi ali koti kamere, ki naj bi gledalcem ustvarili občutke zaljubljenosti, ki se dogajajo znotraj posameznika. Posebej poudarjen je prvi poljub, kjer kamera zapusti pravila in določila kadriranja. Spolnost je skoraj vedno zaznamovana s kulturno negativno opredeljenimi efekti, ki jih povzročijo filmske kode, to so barvni filtri (oranžno rdeč), scenografija in oblačila likov. Zaljubljanje in prepoznavanje zaljubljenosti prikažejo s počasnejšo montažo velikih planov obraza, z izostritvijo določene osebe izven okolice in z glasbeno podlago. Poudarjanje dotikanj para se doseže z uporabo plana detajla določenega dela telesa. Vse skupaj ponazarja (reprezentira/oponaša) načine, kako posameznik v realnem življenju doživlja zaljubljenost. Po raziskavah Holmesa in Johnosona (2009) mladostniki doživljajo ljubezen tako, kot jo vidijo na ekranu. To pomeni, da realni svet reprezentira filmskega in filmski realnega.

Odgovor na tretje raziskovalno podvprašanje, *Kaj večinsko reprezentiran tip odnosov sporoča gledalcem?* se nanaša na ideologijo, ki jo romantične komedije podpirajo in vpeljujejo. Vrednote, ki jih ponazarja vsebina in poudarjajo filmske kode so: pravi ljubezenski odnos je

monogamen in heteroseksualen; stanje samskosti je prehodno, če traja dlje časa je nenormalno; ljubezenski odnos temelji na ljubezni – posebnih čustvih, ki jih imata partnerja; to ljubezen morata partnerja prepoznati in jo negovati; prava ljubezen je samo ena in traja do konca življenja; spolnost pred poroko ni dovoljena; poroka uzakoni ljubenezenski odnos; spolnost je ključen element v ljubezenskem razmerju, v katerem uživata oba; za dober odnos se je potrebno potruditi; moški so lahko romantični; ženske so bolj čustvene; ženska mora po poroki ostati svojemu partnerju fizično privlačna in biti odgovorna za nego odnosa; ženska je odgovorna oseba v razmerju; ljubezenski odnos je enakopraven.

Zgornji opisi ljubezenskega odnosa, ki ga posredujejo romantične komedije, predstavljajo attribute idealnega odnosa. Filmi namreč s ponavljanjem vsebine gledalcem reprezentirajo, kako bi ljubezenski odnos lahko potekal. Na takšen način se oblikujejo vrednote kulture, ki jih posamezniki skušajo doseči in se glede na vrednotne usmeritve tudi vesti v vsakodnevem življenju. Vrednote podpirajo ideologijo, ki vlada mišljenju vsakega posameznika v določeni družbi in kulturi. Romantične komedije torej niso zgolj plehke vsebine, ki jih gledalci gledajo v svojem prostem času. S svojimi reprezentacijami na (subtilen) način oblikujejo pričakovanja in vrednote ljubezenskih odnosov. Ljubezenska razmerja, ki reprezentiranim v filmih ne ustrezajo, postanejo deviantna in s strani družbe neodobravana, celo sankcionirana. Zato romantične komedije niso nedolžni filmi, ampak močno ideološko orodje, ki oblikuje današnja ljubezenska razmerja v realnem življenju.

Naloga se je osredotočala zgolj na reprezentirane odnose v filmih, z nekaj primerjavami statističnih podatkov iz ankete European Social Survey. Potencialna razširitev naloge se nahaja še v analizi romantičnih komedij skozi čas, npr. s primerjavo najbolj popularnih komedij vsakega desetletja. S takšno primerjavo bi opazovali, kako se spreminjajo vrednote in odnos do ljubezenskih razmerij skozi čas. Na sinhroni ravni bi lahko primerjali žanr romantičnih komedij s katerim drugim filmskim žanrom, ki se ne osredotoča na ljubezensko razmerje, je pa v njem reprezentirano. Na tem nivoju bi primerjava pokazala, ali različni žanri oblikujejo in sporočajo iste ali različne ideale o ljubezni. Nadaljnje aplikacije bi lahko nalogo razširile še na kvantitativnem področju, kjer bi podobno kot Holmes in Johnson (2009) izvedla empirično raziskavo v slovenskem kulturnem območju.

9 LITERATURA

Abbott, Stacey in Deborah Jermyn. 2010. *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary cinema*. London: I.B. Tauris.

Althusser, Louis. 1980. Ideologija in ideološki aparati države. V *Ideologija in estetski učinek*, ur. Zoja Skušek-Močnik. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Altman, Rick. 1984. A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre. *Cinema Journal* 23 (3): 6–18. Dostopno prek: <http://www.jstor.org.nukweb.nuk.unilj.si/stable/pdfplus/1225093.pdf?acceptTC=true> (2. avgust 2011).

--- 2000. *Film/Genre*. London: bfi publishing.

Badir, Semir. *The Semiotic Hierarchy*. Signo: Theoretical Semiotics on Web. Dostopno prek: <http://www.signosemio.com/hjelmslev/semiotic-hierarchy.asp> (9. avgust 2011).

Barthes, Roland. 1984. *Mythologies*. New York: Hill and Wang.

Bauman, Zygmunt. 2002. *Tekoča moderna*. Ljubljana: *cf.

Berger, Arthur Asa. 1992. *Popular Culture Genres: Theories and Texts*. London: Sage.

--- 2005. *Media Analysis Techniques*. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc.

--- 2009. *What Objects Mean? An Introduction to Material Culture*. California: Left Coast Press, Inc.

Brunette, Peter. 1998. Post-structuralism and deconstruction. V *The Oxford Guide to Film Studies*, ur. John Hill in Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press.

Box Office Mojo. Genres: *Romantic Comedy (1978-Present)*. Dostopno prek: <http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=romanticcomedy.htm> (28. avgust 2011).

Chandler, Daniel. 2007. *Semiotics: The Basics*. London: Routledge.

Chandler, Daniel. Unlimited Semiosis. *Semiotics Glossary U*. Dostopno prek: <http://www.cs.oswego.edu/~blue/xhx/books/semiotics/glossaryU/section41/main.html> (8. avgust 2011).

De Beaugrande, Roman. 2002. *Linguistic Theory: The Discourse of fundamental Works: Louis Hjelmslev*. Dostopno prek: <http://www.beaugrande.com/LINGTHERHjelmslev.htm> (10. avgust 2011).

De Saussure, Ferdinand. 1997. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij.

Dreamworks. Dostopno prek: <http://www.seeing-stars.com/studios/Dreamworks.shtml> (2. september 2011).

Dudley, Andrew. 1984. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Eco, Umberto. 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Emmison, Michael in Philip Smith. 2000. *Researching the Visual*. London: SAGE Publications Ltd.

Erjavec, Karmen. 1999. *Odraščanje z mediji*. Ljubljana: Zveza prijateljev mladine.

European Social Survey: *ESS Data: ES S2-2004, ed.3.2*. Dostopno prek: <http://nesstar.ess.nsd.uib.no/webview/> (6. november 2011).

--- *ES S3-2006, ed.3.3*. Dostopno prek: <http://nesstar.ess.nsd.uib.no/webview/> (15. december 2011).

--- *ES S4-2008, ed.4*. Dostopno prek: <http://nesstar.ess.nsd.uib.no/webview/> (15. december 2011).

--- *ESS5-2010, ed.1.0*. Dostopno prek: <http://nesstar.ess.nsd.uib.no/webview/> (2. november 2011).

Fiske, John. 2005. *Uvod v komunikacijske študije*. Ljubljana: FDV.

Failure to Launch. Dostopno prek: <http://www.failuretolaunchmovie.com/home.php> (27. november 2011).

Giddens, Anthony. 2000. *Preobrazba intimnosti*. Ljubljana: *cf.

Gledhill, Christine. 2003. Genre and Gender: The Case of Soap Opera. V *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ur. Stuart Hall, 337–383. London: SAGE Publications Ltd.

Grindon, Leger. 2011. *The Hollywood Romantic Comedy*. Chichester: A John Wiley & Sons, Ltd., Publication.

Gripsrud, Jostein. 2002. *Understanding Media Culture*. India: London: Hodder Education.

--- 2003. Introduction. V *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ur. Stuart Hall, 1–13. London: SAGE Publications Ltd.

Hall, Stuart. 2003. The Work of Representation. V *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ur. Stuart Hall, 13–63. London: SAGE Publications Ltd.

Hawkes, Terence. 1977. *Structuralism and Semiotics*. California: University of California Press.

Holmes, Bjarne M. in Kimberly R. Johnson. 2009. Where Fantasy meets Reality: Media Exposure, Relationship Beliefs and Standards and the Moderating Effect of a Current Relationship. V *Social Psychology: New Research*, 117–131. Edinburgh: Nova Science Publishers, Inc. Dostopno prek: <http://www.attachmentresearch.org/pdfs/Holmes,%20B.M.%20%282007%29%20EJC,%20Vol%203-4.pdf> (7. julij 2010).

Hollywood.com. 2005 *Romantic Comedy*. Dostopno prek: <http://search.hollywood.com/search?p=Q&srid=S1-USCDR01&lbc=hollywood&ts=v2&w=2005%20Romantic%20Comedy&uid=391373903&method=and&isort=score&srt=0> (23. december 2011).

IMDb. 2005. *Hitch*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0386588/> (2. september 2011).

--- 2005. *Rumor Has It...* Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0398375/> (2. september 2011).

--- 2006. *The Break-Up*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0452594/> (2. september 2011).

--- 2006. *Failure to Launch*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0427229/> (2. september 2011).

--- 2007. *Norbit*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0477051/> (2. september 2011).

--- 2007. *Knocked Up*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt0478311/> (2. september 2011).

--- 2008. *Sex and the City*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt1000774/> (2. september 2011).

--- 2008. *What Happens in Vegas*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt1033643/> (2. september 2011).

--- 2009. *The Proposal*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt1041829/> (2. september 2011).

--- 2009. *The Ugly Truth*. Dostopno prek: <http://www.imdb.com/title/tt1142988/> (2. september 2011).

Jakobson, Roman. 1989. *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: Inštitut za humanistične študije.

Johnson, Kimberly R. in Bjarne M. Holmes. 2009. Contradictory Messages: A Content Analysis of Hollywood-Produced Romantic Comedy Feature Films. V *Communication Quarterly*, 352–373. Dostopno prek: <http://www.attachmentresearch.org/pdfs/Johnson%20&%20Holmes%20Comm%20Quarterly%20draft.pdf> (29. junij 2010).

Lacey, Nick. 1998. *Image and Representation: Key Concepts in Media Studies*. New York: St. Martin's press, Inc.

McKee, Alan. 2003. *Textual Analysis: A Beginner's Guide*. London: SAGE Publications Ltd.

McQueen, David. 1998. *Television: A Media Student's Guide*. London: Arnold.

Morgado, Marcia A. 2007. The Semiotics of Extraordinary dress: A Structural Analysis and Interpretation of Hip-Hop Style. *Clothing and Textiles Research* 25: 131–155. Dostopno prek: <http://ctr.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/25/2/131.full.pdf+html> (23. avgust 2011).

Mrak, Matjaž. 2006. *Kader, sekvenca, kadriranje*. Dostopno prek: http://www.mojmikro.si/v_praksi/nauci_se/kader_sekvenca_kadriranje (12. oktober 2011).

Neale, Steve in Frank Krutnik. 1990. *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge.

Neale, Steve. 2000. *Genre and Hollywood*. London: Routledge.

Nöth, Winifried. 1995. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Olshansky, Dmitry. *Gallery or Russian thinkers: Roman Jakobson*. Dostopno prek: http://www.isfp.co.uk/russian_thinkers/roman_jakobson.html (9. avgust 2011).

Peirce, Charles Sanders. 2004. *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmaticizmu*. Ljubljana: Krtina.

Ragin, Charles C. 2007. *Družboslovno raziskovanje: Enotnost in raznolikost metode*. Ljubljana: FDV.

Ryall, Tom. Genre and Hollywood. 1998. V *The Oxford Guide to Film Studies*, ur. John Mill in Pamela Church Gibson, 327–338. New York: Oxford University Press.

Schatz, Thomas. 1991. Film Genre and Genre Film. V *Film Theory & Criticism*, ur. Leo Braudy in Marshal Cohen, 691–702. New York: Oxford University Press.

Scott, Alex. 2004. Umberto Eco's *A Theory of Semiotics*. Dostopno prek: <http://www.angelfire.com/md2/timewarp/eco.html> (11. avgust 2011).

Silverman, Kaja. 1976. Review: Semiotic Unlimited. *Novel: A Forum on Fiction* 10 (1): 92–95. Dostopno prek: <http://www.jstor.org.nukweb.nuk.unilj.si/stable/pdfplus/1344907.pdf?acceptTC=true> (8. avgust 2011).

Stanković, Peter. 2006. *Politike popa: Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: FDV.

Storey, John. 2003. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Athens: University of Georgia Press.

Strinati, Dominic. 2004. *An Introduction to Theories of Popular Culture* (Second Addition). London: Routledge.

Tudor, Andrew. 2000. Critical method...genre. V *The Film Studies Reader*, ur. Joanne Hollows, Peter Hutchings in Mark Jancovich, 95–98. London: Arnold.

Turner, Graeme. 2004. Filmski jezik. V *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste?*, ur. Breda Luthar, Videa Zei in Hanno Hardt, 338–357. Ljubljana: Študentska založba.

Ule, Mirjana. 2009. *Psihologija komuniciranja in medosebnih odnosov*. Ljubljana: FDV.

Van Leeuwen, Theo in Carey Jewitt. 2006. *Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE Publicatons Ltd.

Vannini, Phillip. 2007. Social Semiotics and Fieldwork: Method and Analytics. *Qualitative Inquiry* 13: 113–140. Dostopno prek: <http://qix.sagepub.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/content/13/1/113.full.pdf+html> (20. avgust 2011).

Williams, Raymond. 1977. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

The Movie Studios. Dostopno prek: <http://www.seeing-stars.com/studios/index.shtml> (28. avgust 2011).

The Numbers. *Box Office History for Romantic Comedy Movies*. Dostopno prek: <http://www.the-numbers.com/movies/series/RomanticComedy.php> (28. avgust 2011).

Wikipedia. *List of film production companies*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_film_production_companies (2. september 2011).

--- *Major films studios: Today's big Six*. Dostopno prek: http://en.wikipedia.org/wiki/Major_film_studio (2. september 2011).

PRILOGE

Za lažjo predstavo ljubezenskih odnosov in filmskih kod v analiziranih filmih v prilogi navajm še nekaj slik iz filmov, ki so za reprezentacijo odnosov pomembne. S slikami, vzetimi iz filmov, bom prikazala tudi razlike med plani, rakurzoma, barvnimi filtri in posebnimi efekti.

Priloga A: Slike iz filma Hitch

Slika A.1: Total mesta na začetku filma



Ekstremni total oziroma široki plan uvede gledalca v čas in prostor dogajanja filma. V primeru filma Hitch total napove, da se zgodba dogaja v današnjem času (moderne zgradbe) in v urbanem okolju.

Slika A.2: Sara



Primer bližnjega plana, kjer se še vidi izraz na obrazu in hkrati prikaže del zgornjih oblačil in telesno držo. Ta kader ponazarja (nedostopne) ženske, ki niso pripravljene stopiti v zvezo. Sara ima tukaj spete lase, očala in srajco

rjave barve. Nasmeh na obrazu je s svojim pristopom povzročil Hitch.

Slika A.3: Zaljubljen Hitch



Veliki plan Hitcha, ko se je zagledal v Saro in ugotovil, da je vanjo zaljubljen. Zaljubljenost konotira zamišljen in hkrati odsoten pogled, ko posameznik ne more kontrolirati svoje obrazne mimike in samo strmi. Ta pogled poudarijo še z

belino v ozadju, ki daje vtis pravilnosti in mističnosti spoznanja. Veliki plan jasno prikaže izraz na obrazu, način gledanja, položaj ustnic, potencialne gubice ...

Slika A.4: Veliki plan poljuba Sare in Hitcha



Primer prikaza prvega poljuba para. Poljub je dokumentiran z veliko različnih kotov in planov.

Slika A.5: Doprsni plan poljuba Sare in Hitcha



Slika A.6: Široki plan poljuba Sare in Hitcha



Priloga B: Slike iz filma Rumor Has It

Slika B.7: Sarah in Jeff na letalu



Kader je med doprskim in bližnjim planom. Predstavlja dvoplan (dve osebi v enem kadru). Slika je vzeta iz sekvence ponesrečenega poskusa spolnega odnosa – pobudo zanj je dala Sarah. Na sliki se jasno vidi, da je prostor majhen in neudoben (steni ob igralcih) in da Jeff z mislimi ni pri stvari, saj se gleda v ogledalo. V kadru je razvidna tudi barva oblačil, ki njega v svetli srajci določi za odgovornega, Sarah pa s črnim pulijem kot nepremišljeno žensko, ki še ne ve, kaj hoče.

Slika B.8: Beau in Sarah pred poljubom



ki se bodo zgodila (varanje zaročenca).

Ta doprski plan ponazarja vzdušje pred poljubom med Sarah in Beaujem. Na tej sliki se jasno vidi rdeča tabla na steni, črna vrata stranišča in rdeča obleka že rahlo alkoholizirane Sarahe. Vse podrobnosti scenografije in oblačila prikazujejo negativni odnos do dejanj,

Slika B.9: Jeff odhaja



Z zaporedjem teh dveh širokih planov (slika B.9 in B.10) v filmu prikažejo, med čem se Sarah odloča. Slika sporoča, da zapušča preprostega moškega (njegova oblačila), ki jo ljubi in ji ponuja zvezo polno ljubezni in romantike.

Slika B.10: Kaj vse Sarah nudi Beauju?



Na drugi strani pa jo čaka Beau, z vsem bliščem in bogastvom, ki ji ga lahko nudi. To ponazarjajo s celotnim plesom, večerno toaleto gostov, z elitno pripravljenimi mizami in urejenim ambientom. V primerjavi s kadrom, kjer Jeff odhaja vse skupaj deluje umetno, nepristno.

Slika B.11: Žalostna Sarah



Beauja ne Jeffa).

S takšnim kadrom avtorji filma podkrepijo občutja lika. Sarah je žalostna, ker se je pustila zapeljati in ker je izgubila zaročenca. Odtlenki modre in sive barve poudarijo žalost. Prazna čakalnica na letališču pa podkrepi občutek osamljenosti (sedaj nima ne

Priloga C: Slike iz filma The Break Up

Slika C.12: Fotografija Garryja in Brooke



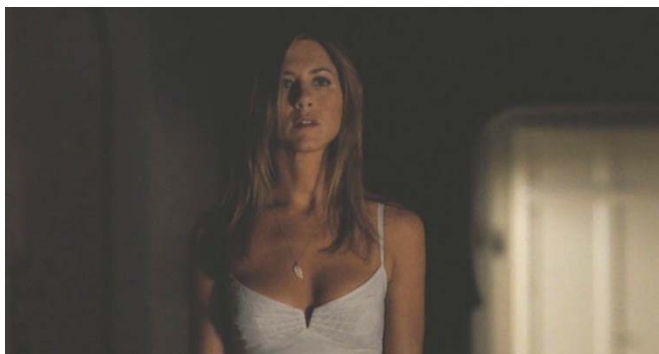
Fotografije na začetku filma *The Break Up* vzpostavijo idejo o srečnem paru, katerega veza traja že dlje časa. Ta je zgolj ena izmed mnogih. Njuno ljubezensko zvezo poudarjajo tudi z živimi in toplimi barvami.

Slika C.13: Prepir med Brooke in Garryem



Široki plan prikazuje prepir med Garryjem in Brooke na začetku filma. Čustveno oddaljenost in komunikacijski šum med njima ponazorijo s prostorom, ki se med njima nahaja, saj Brooke stoji v jedilnici, on pa pri vratih v jedilnico. Široki plan avtorjem omogoča, da prikažejo jezo gestikulacijo rok in telesa med preprirom in s tem dodatno poudarijo jezo s strani obeh likov.

Slika C.14: Razočarana Brooke



Z izrazom na obrazu in belo obleko na črnem, zakajenem ozadju se gledalcem prikaže, kako je Brooke razočarana nad Garryjem. Njena bela obleka, ki razsvetli prostor, ji daje pomen dobrote in pravšnjosti za Garryja, ki se sploh ne zaveda, kaj bo izgubil.

Slika C.15: Obupan Garry



Doprni plan Garryja, ki je v alkoholiziranem stanju. V stanovanju pred njim pleše na pol gola ženska, takrat pa ta prizor zagleda Brooke. Njegov izraz na obrazu (odprta usta, obupan, nemočen pogled) sporoča, da se šele ob pogledu na Brooke (slika C.14)

zaveda, kakšno napako je storil.

Slika C.16: Vesela Brooke



Ker film *The Break Up* ni drama, ampak romantična komedija, so morali avtorji film zaključiti s srečnim koncem. To pomeni, da morata glavna junaka vzpostaviti kontakt ali postati par. Srečni konec poudarijo z bližnjimi plani Brooke in Garryja, ko se srečata

na koncu filma.

Slika C.17: Vesel Garry



Veliki nasmeški na obrazu, nezmožnost premika pogleda, iskre v očeh in sproščena telesna mimika, kažejo na možnost ponovne vzpostavitve odnosa med glavnima likoma.

Priloga Č: Slike iz filma Failure to Launch

Slika Č.18: Ugriz kuščarja



Nenormalnost samskosti in zavračanje ljubezenskega odnosa so v tem filmu ponazorili z znašanjem narave nad glavnim likom Trippom. Na sliki je primer ugriza nemesojedega kuščarja.

Slika Č.19: Zaljubljena Paula



Zaljubljenost filmskih likov je težko prikazati, saj se zgodi znotraj posameznika. S takšnimi bližnjimi plani avtorji filma prikažejo občutenja osebe z izrazom na obrazu in telesno mimiko. Roka na vratih pomeni globlja občutenja

do osebe, do katere Paula ne bi smela čutiti ničesar. Ta kader je nadomestil izražanje čustev Trippu osebno.

Slika Č.20: Kit in Ace na zmenku



Nenormalnost odnosa med Kit in Acom (dominantna ženska) so subtilno poudarili z barvnim filtrom oziroma svetlobo, ki je v akvariju na njunem prvem zmenku.

Slika Č.21: Paula in Tripp v dežju



Poudarjanje občutenj glavnih likov lahko avtorji uprizorijo tudi z vremenom. Občutenja Paule in Trippa, ko se razideta, ponazorijo z močno nevihto. Drugače je v filmu vedno sončno vreme. Neodobravanje početja

Paule so prikazali še z njeno črno (zlo) obleko in nedolžnost Trippa z belo (dobro) srajco.

Slika Č.22: Navijanje



Ena možnost prikaza odobravanja ljubezenskega razmerja je navirjanje družbe. V tem primeru za Paulo in Trippa navijajo prijatelji, družina in naključni mimoidoči (celotna družba). S tem prikažejo razmerje kot temeljno

vrednoto družbe.

Priloga D: Slike iz filma *Knocked Up*

Slika D.23: Spolni odnos med Benom in Alison



Neodobravanje spolnosti v filmu lahko prikažejo kljub prikazu samega spolnega odnosa. V filmu *Knocked Up* so to neodobravanje uprizorili z oranžnim barvnim filtrom, ki ima v zahodni kulturi negativne konotacije.

Slika D.24: Ben in Alison se držita za roki



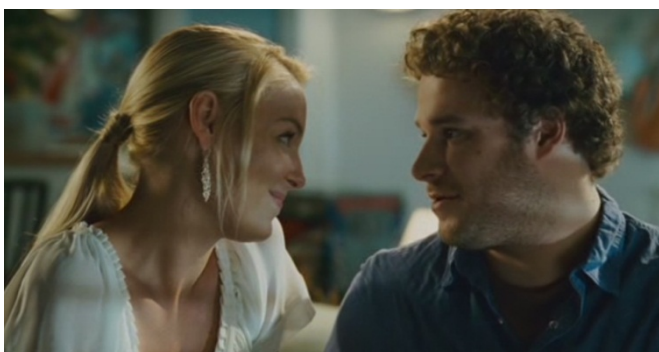
Primer ponazoritve likov, ki so v zvezi, je z držanjem za roki, kar so s pridom uporabili v tem filmu. Roki Alison in Bena se sami najdeta in ob tem se oba sramežljivo nasmejita. Takšen prikaz omogoča ameriški plan, ki like prikaže od kolen navzgor.

Slika D.25: Primer zakonske zveze med Debbie in Petom



Aseksualnost in rutinizacijo zakonske zveze so prikazali z Debbie in Petom v kopalnici, ko sta oba v starih majicah in hlačah, brez ličil, drug drugemu neprivlačna. Negativno opredelitev zakonske zveze še poudarijo z izrazi na obrazu in pogovori o spolnih odnosih.

Slika D.26: Zaljubljena Alison in Ben



Avtorji filma vzpostavijo primerjavo med zakonskim parom in zaljubljenim parom s planom iz slike D.26. Zaljubljeni pogledi Alison in Bena na bližnjem planu so popolno nasprotje odnosa na sliki D.25.

Priloga E: Slike iz filma Norbit

Slika E.27: Norbit in Kate v otroštvu



Uporabo barvnih filtrov in posebnih svetlobnih efektov so dobro izkoristili v filmu Norbit, kjer so posebnost odnosa med Kate in Norbitom poudarili z rumenim filtrom in svetlečimi efekti.

Slika E.28: Vsemogočnost Rasputie



Sliki E.28 in E.29 ponazarjata spodnji (slika E.28) in zgornji (slika E.29) rakurz snemanja. Spodnji rakurz prikaže veličino Rasputie in nadvlado nad Norbitom.

Slika E.29: Majhnost Norbita



Majhnost, nemoč, nepomembnost in nesamozavestnost lika se z lahkoto prikaže z zgornjim rakurzom. V tem primeru izgleda Norbit, v primerjavi z ogromno Rasputio, ki do njega ne kaže spoštovanja, popolnoma majhen in brez moči.

Slika E.30: Poroka Kate in Norbita



Posebnost in pravilnost odločitve za poroko med sorodnima dušama so tukaj ponazorili še z bolj močnim rumenim filtrom in svetlobnimi efekti (odboj svetlobe od likov in sij sonca, ki se odbija od leč kamere).

Priloga F: Slike iz filma Sex and the City

Slika F.31: Poljub Carrie in Johna



Indikator ljubezenskega razmerja je tudi poljub, ki ga v različnih filmih poudarijo z različnimi filmskimi kodami. V tem primeru veliki plan spremlja še svetlobni efekt (blisk – iskra, ki preskoči) in glasbena podlaga.

Slika F.32: Pogovor Carrie



Različnost občutenj so v filmu Sex and the City izrazili tudi s samo scenografijo med pogovorom Carrie in Johna v noči pred poroko. Carrie je vesela in v pričakovanju, kar ponazarjajo rožaste tapete, svetli – oranžni in roza odtendki rekvizitov.

Slika F.33: Pogovor John



mu ga ona tisti trenutek ne zna prenesti.

John se nahaja v prostoru, ki odseva modro-rjave barve, ki konotirajo hladnost in žalost. Njegovo zaskrbljenost izraža tudi njegov obraz, saj je resen in preplašen. S tem pokažejo, da John potrebuje žarek upanja, veselja, ki ga ima Carrie, vendar

Slika F.34: Carrie pred poroko



Kot že v prejšnjih primerih je tudi tukaj najboljša izbira za ponazoritev čustev veliki plan obraza lika. Na sliki se jasno vidi, kako je Carrie razočarana, paralizirana in žalostna hkrati.

Slika F.35: Žalostna Carrie



Carrie po neuspeli poroki. Jasno je vidna razlika med obrazom na sliki F.34 in na tej. Samska Carrie brez ličil zgleda kot senca ženske, ki je prej bila. V tem kadru se vidijo njena dejanska leta, gubice, koža in napake. S takšnim zaprepadenim obrazom ponazorijo neizmerno žalost, ki jo lik doživlja.

Slika F.36: Spolni odnos med Samantha in Smithom



Prikaz spolnih odnosov je v romantičnih komedijah le redko prikazan in še takrat vsebuje različne filmske kode, ki ga prikažejo negativno. Ta film izstopa v pozitivnem prikazu spolnih odnosov, saj ne vsebujejo neželeno kodiranega barvega filtra ali kakšnih drugih kod.

Takšen prikaz spolnega odnosa ga označi za normalnega in zelenega.

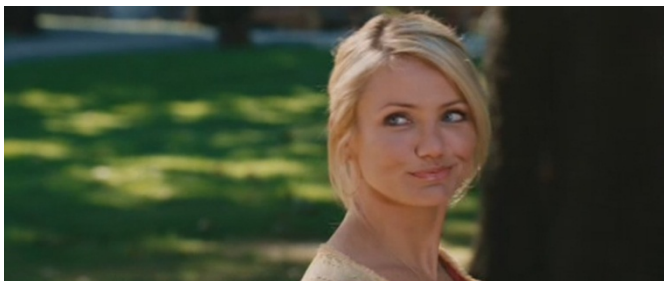
Priloga G: Slike iz filma What Happens in Vegas

Slika G.37: Joy ukazuje Jacku



Dominantnost (ženske) vloge se lahko prikaže tudi brez spodnjega ali zgornjega rakurza – to lahko naredimo tudi zgolj z oblačili, izrazom na obrazu in telesno mimiko. Na tej sliki je jasno razvidno, da ima Joy dominantno vlogo (urejenost las, izraz na obrazu, črna elegantna dvignjena roka in prst ...) in da se ji Jack podreja (preposta bela majica, zaskrbljen in proseč izraz na obrazu, sključena drža ...).

Slika G.38: Zaljubljena Joy



Izmenjava zaljubljenih pogledov nakazuje spremembo občutenj; od sovražnosti k naklonjenosti glavnih likov. Zaljubljenost tukaj nakazuje nagajiv nasmešek in pogled.

Slika G.39: Zaljubljen Jack



Zaljubljen Jack na podoben način izraža svoje navdušenje nad Joy. Rahel nasmešek in zapeljiv pogled na velikem planu povesta skoraj vse.

Slika G.40: Napetost pred poljubom



Napetost para pred poljubom v filmih prav tako prikažejo z velikim dvoplanom. Joy in Jack tukaj stojita že čisto blizu drug drugemu. Pogled Joy bega od Jackovih oči do ustnic. Takšna bližina likov ustvari napetost, ki jo doživljajo le zaljubljeni pari.

doživljajo le zaljubljeni pari.

Priloga H: Slike iz filma The Proposal

Slika H.41: Pri uradniku na začetku filma



Margaret in Andrew pri uradniku, ki preiskuje njuno poroko z začetka filma, ko drug do drugega še nimata vzpostavljenih čustev. Njuno oddaljenost in nemarjanje poudarijo s prostorom med njima. Margaretino nedostopnost in superiornost pa s tem, da stoji pri vratih, se ukvarja s telefonomin in ima na obrazu neizprosni obraz. Vse skupaj prikaže Margaret kot dominantno žensko brez čustev, Andrewa pa prestrašenega in podrejenega.

Slika H.42: Pri uradniku na koncu filma



prepričana v pravilnost svoje odločitve.

Slika H.43: Margaret po poljubu



Presenečen pogled Margaret je najbolj izražen z bližnjim planom, saj se vidi še njena telesna drža. Margaret ni mogla odvreči pogleda od Andrewa, saj je bila nad poljubom in občutenji šokirana.

Slika H.44: Andrew po poljubu



Podobno šokanten pogled ima po prvem poljubu tudi Andrew, saj je tudi on presenečen nad občutji, ki jih je doživel med poljubom.

Priloga I: Slike iz filma The Ugly Truth

Slika I.45: Abby s Colinom



Zaljubljen pogled Abbie, ko se sreča s sosedom, ki jo fizično privlači in v katerega se je zaljubila na prvi pogled. Njen nasmeh in telesna drža sta preveč izpostavljeni in izraženi (velik nasmeh, sijoče oči in telesna mimika).

Slika I.46: Popoln par



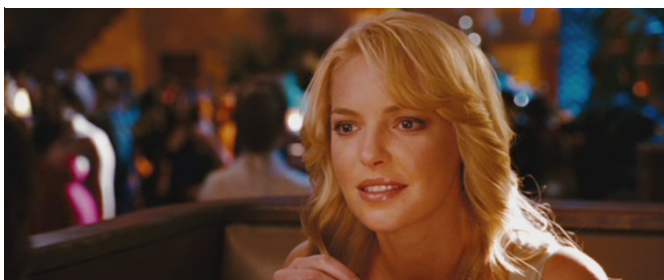
S tem planom so v filmu prikazali, kako izgleda popoln par. Oba sta fizično privlačna, imata dobre službe, kjer veliko zaslužita, on vozi avtomobil višjega cenovnega razreda, privoščita si lahko oddih, sta vesela in nasmejana.

Slika I.47: Mikov pogled



Prikaz moškega zaljubljanja in gledanja osebe, do katere ima posebna čustva. Mike med delom ugotovi, kako globoka so njegova čustva do Abby. To prikažejo kot nekaj zelo vsakdanjega, brez dodatnih filmskih kod in učinkov.

Slika I.48: Abbyn pogled



Abbyn pogled, ko spozna, da bi Mike lahko bil pravi moški zanjo. Tukaj so dodali rumen filter in dodatno osvetlili Abby, da izstopa iz temnega ozadja. To prikaže žensko zaljubljanje bolj pomembno in posebno kot moško.