

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Uroš ŠKERL

Mentorica: doc. dr. Sandra BAŠIČ HRVATIN

Somentor: asist. dr. Marko MILOSAVLJEVIČ

**RAZVOJ ZVEZDNIŠTVA SKOZI ZGODOVINO**

**Estetski, filozofski, sociološki in drugi pogledi**

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2002

"Popularnejši sem od Alaha."

Elvis J. Kurtović, Sarajevo

ZAHVALA: Hvala Marku Milosavljeviču za ideje in Pušenju za navdih.

# **KAZALO**

<b>1. UVOD</b> .....	3
<b>2. OPREDELITEV POJMOV</b> .....	6
2.1. <i>(Moški) POGLED</i> .....	6
2.2. <i>SKOPOFILIJA in EKSHIBICIONIZEM</i> .....	7
2.3. <i>VOAJERIZEM</i> .....	8
2.4. <i>ZVEZDA</i> .....	9
2.5. <i>AVRA</i> .....	11
2.6. <i>SLAVA – ELITE</i> .....	11
2.7. <i>ZVEZDNIŠKI SISTEM</i> .....	12
2.8. <i>MULTIPLIKACIJA</i> .....	14
<b>3. ZGODOVINSKI RAZVOJ SISTEMA</b> .....	15
3.1. <i>SPOČETJE ZVEZDNIŠTVA</i> .....	16
3.2. <i>NAPORNO OTROŠTVO – VZGOJNI PRIJEMI</i> .....	20
3.2.1. Tehnični prijemi.....	21
3.3. <i>DENAR ZA DUŠO</i> .....	22
3.4. <i>USTVARIMO ZVEZDO</i> .....	23
3.4.1. Usmiljena zvezda na obsku.....	25
3.5. <i>TRIDESETA IN ZVOK</i> .....	26
3.6. <i>UPOKOJITEV ZVEZD</i> .....	36
3.7. <i>DANAŠNJI ‘DŽEKSONI’</i> .....	31
3.8 Končne opombe (fan, identifikacija, glamour, karizma).....	33

<b>4. SOCIALNO ZVEZDNIŠTVO</b> .....	35
4.1. <i>O TRPLJENJU OBLIČJA V 'VELIKEM PLANU'</i> .....	36
4.1.1. Žalostna lepota Grete Garbo.....	38
4.2. <i>BIOLOŠKO-ESTETSKA KOMPONENTA</i> .....	41
<b>5. FANTAZIJSKI SVET</b> .....	47
5.1. <i>O SEMIOTIKI IN SIMBOLIZMU</i> .....	49
5.2. <i>FANTASTIČNI ZVEZDNIKI</i> .....	51
5.3. <i>FANTASTIČNI SNEMALNI SETI</i> .....	52
5.3.1. Hierarhija in kakofonija.....	54
<b>6. RAZBIJMO KODO</b> .....	58
6.1. VEDA O ZNAKU.....	60
<b>7. KIERKEGAARD - Resnično in ponovitev</b> .....	62
7.1. <i>KIERKEGAARDOV GLEDALIŠKI VETER</i> .....	63
<b>8. NIETZSCHEJEV ZLOM KRŠČANSTVA</b> .....	67
8.1. <i>VOLJA DO MOČI</i> .....	68
8.2. <i>O RESNICI IN RESNIČNOSTI</i> .....	71
<b>9. ESTETIKA TELESA IN OBRAZA</b> .....	73
9.1. <i>NADZORLJIVO TELO</i> .....	78
9.1.1. Telo in oblast.....	80
9.1.1.1. 'Vidni vladar'.....	82
<b>10. POST-/ HOLLYWOODSKI SVET IN ESTETIKA</b> .....	83
<b>11. SKLEP</b> .....	88
<b>VIRI</b> .....	93

# 1. UVOD

V filmski teoriji se pojavlja značilno opredeljevanje zvezdnitva, ki največkrat izhaja (zajema, se opira) iz že obstoječega sistema fenomenov - ekonomskih, socioloških, psiholoških, filmoloških pojavov, povezanih z zvezdnitvom. Redko zasledimo induktivno metodo, ki bi pojem zvezdnitva zgradila postopno, skozi zasledovanje zgodovinskega razvoja predvsem pa z iskanjem temeljnih mehanizmov, ki so obstajali že pred zvezdnitvom (ki so bili njegovi induktorji). Naš poskus bo sledil slednjim načelom.

V diplomski nalogi se bom zaradi racionalizacije pa tudi zato, ker se ukvarjamno s samim prapočelom zvezdnitva, omejil na izbrano vrsto izvornih fenomenov. Večji poudarek bo na družbenih, predvsem duhovnih procesih 19. stoletja, samemu zvezdniskemu sistemu pa se bom posvetil v njegovih zgodnjih fazah, t.j. do leta 1950. Že vnaprej se torej osredotočam na hollywoodski model, ki je bil do petdesetih let malodane edini prevladujoči, vsekakor pa najbolj vpliven; posledice 'kalifornijskih' tektonskih premikov globalna družba čuti in povzema (jih kopira) že celo stoletje in zdi se, da se potresni val celo krepi.

Kasnejše primere in razmišljanja, ki se nanašajo na nam bližja desetletja, bomo opredelili zgolj toliko, da nakažemo smer razvoja, saj je zvezdnitvo nenehno sublimirajoča meta-substanca, ki prehaja, spreminja obliko in se prilagaja (obenem pa tudi konstitutivno prispeva k) družbeno-ekonomskemu vsakdanjiku. Iz zvezdniske današnjosti je moč sklepati tudi na preteklost.

## **Zakaj zvezdnitvo?**

Razprava o vlogi 'zvezdniske' teorije pri razumevanju vseh (življenskih) področij, s katerimi se pojav povezuje, je prevelik zalogaj za uvodno abstrahiranje. Na katerem koli mestu bi jo poskušali stisniti in ukalupiti, bi se nam izmuznila kot óljeno testo.

Zvezdnitvo je na vseh ravneh vpleteno v družbeni kontekst. Govorili bi lahko o sodobni popularni kulturi, o ekonomskem in finančnem manipuliranju, o političnih mitologijah, ki jih zvezde utelešajo, o doprinosu k socialni kohezivnosti, celo o družbeni genezi; in na ravni posameznika o psiholoških procesih graditve osebnosti, socialni-psihologiji (umeščanju sebe v družbeno skupino na podlagi preferenčnih vzorcev, ki jih posamezna zvezda sugerira ali uteleša), psihoanalizi – o področjih, ki so ključna tako za zvezdnitvo kot za – v povezavi z zvezdnitvom – (duhovno-moralno in fizično-ekonomsko) preživetje večine družbenega.

Obenem bi poudarili, da pojav vendarle ni tako vsemogočen, saj doživlja pretrese in metamorfoze zaradi včasih večjih, močnejših, obširnejših, drugič spet manjših, navidez nepomembnih družbenih procesov in tehnik. Kot je zapisal Morin: "Zvezde kot kulturni vzorci živijo od naše substance in mi od njihove."\*

Vendar bi to ne bilo dovolj. Zvezdnštvo je večje od (znanstvene) objektivnosti tudi zato, ker se razteza (predvsem) v polju vsakdanje produkcije in konzumpcije zabave in igre, takorekoč v polju nezavednega.\*\* Kar pa je prav po otroško skregano z racionalnim, realnim.

Zato se v nalogi zvezdnštva ne lotevamo vedno povsem neposredno. Brskamo tudi po drugih (sorodnih ali vsaj povezanih) družbenih teorijah in pojavih, na katere je moč zvezdnštvo aplicirati in ga, kot bi brali z gladine (ne ravno najbolj bistrega) tolmana, poskusiti re-interpretirati.

### **Kratka predstavitev vsebine po osnovnih poglavjih:**

Oprelitev pojmov (poglavje A) zajema teoretično predstavitev pojmov (zvezda, zvezdniški sistem, multiplikacija, psihoanalitski pojmi, avra...), ki so ključni za razumevanje tematike. (Nekaj dodatnih pojasnil je vključenih tudi v 'končne opombe' poglavja B.)

Zgodovinski razvoj sistema (B) z opisom konkretnih primerov (primere iz filmskega in glasbenega sveta sicer vpletamo tudi v ostala poglavja) povzema razvoj ekonomskih, propagandnih, političnih in filmskih tehnik, ki so zvezdnike ustoličevale, potrjevale in odpravljale. Naša zgodovina se začne leta 1820 v gledališču in končuje med leti 1940 in 1970. Osemdeseta in devetdeseta so predstavljena kot možni podaljšek.

Socialno zvezdnštvo (C) se ukvarja z družbenimi teorijami, ki v zvezdniku vidijo 'povzetek', utelešenje skritih ali manifestiranih družbenih stanj. Obenem razkrivamo 'junaško', odrešiteljsko vlogo zvezdnika. K slednji vpeljemo še darwinistično teorijo, ki zvezdnštvo predstavi kot biološki vzorec.

Fantazijski svet (D) se dotakne fantazijske in mitološke družbene podstati. Opazovali bomo, kako posameznik (ali družba) z vpeljavo navideznega, umetnega, izmišljenega (ali pa s ponovnim odkrivanjem starega) reda ustvarja razmere, ki sčasoma postanejo nova resnica.

---

\* Edgar Morin, *Les Stars* (v Filmskem leksikonu)

\*\* Če pri tem odmislimo industrijo, ki je 'igrivega človeka', človeka, ki ga – potem, ko se je nasitil in zadostil prgišču preostalih bioloških potreb – opredeljujejo načela "igre, hazarda in hedonizma" (Strehovec, Demonsko estetsko), izkoristila za svoje precizno definirane 'preživetvene' potrebe.

Razbijmo kodo (E) govori o filmskem jeziku (semiotika) – o filmu (in izvenfilmskem zvezdniškem podaljšku) kot sistemu znakov. Naučimo se brati zvezdniški tekst.

Kierkegaard (F). Poglavlje se sprehodi skozi filozofsko misel Sörena A. Kierkegaarda (1813 – 1855). Opazujemo družbeno-duhovne nastavke za razvoj zvezdniškega sistema.

Nietzschejev zlom krščanstva (G) Kierkegaardovo teorijo radikalizira in razširi na iskanje novih (postkrščanskih) vrednot, ki jih bo utelesil 'novi junak'.

Estetika telesa in obraza (H) ugotavlja, da je zvezdništvo podaljšek čaščenja kulta telesa, ki izhaja iz estetskih, te pa iz fiziološko-duhovnih človekovih potreb. Predstavimo tudi novodobni kult telesa in njegove anomalije.

Zaključno poglavje Post-/hollywoodski svet in estetika aplicira spoznano teorijo na sodobnokonzumerski (zvezdniški) svet.

Naj dodam še svoje **hipoteze**, oziroma **predvidevanja**, ki jih želim z nalogo preveriti:

1. Zvezdništvo v osnovi ni ekonomski temveč sociopsihološki produkt, ki temelji tudi v darwinističnih bioloških zakonih.
2. Zvezdništvo je sociogenerativni pojem. Z novo ideologijo ustvarja nove družbene pogoje.
3. Je nadomestek za propadle krščanske vrednote, izhaja iz splošnih zakonov urejenosti družbenega sveta.
4. Zvezdništvo se podreja jezikovnemu kodu. Je sistem nevidnih pomenov. (semantična hipoteza)
5. Sodobno zvezdništvo meji na sociopatologijo. Družbo zavaja tudi v nesmotna ravnanja.
6. Estetsko v zvezdništvu se podreja družbenim procesom – je pod nadzorom ekonomije trga.

## 2. OPREDELITEV POJMOV

V tem poglavju bomo opredelili nekaj temeljnih pojmov, ki se povezujejo s fenomenom zvezdnštva: pogled, skopofilijo in ekshibicionizem, voajerizem, zvezdo samo, njeno avro, zvezdo kot del elite, pa tudi zvezdniški sistem, multiplikacijo in reprodukcijo zvezdniških podob. Razlago še nekaterih ostalih pojmov, kot sta *oboževalci* ali *glamour* pa smo uvrstili v dodatek k poglavju o razvoju sistema (poglavje 3).

### 2.1. (Moški) POGLED (ang. male gaze)

Filmska teorija ta termin uporablja, da bi z njim opisala način, kako popularnokulturna, širokopotrošna kinematografija konstruira gledalčev pogled. Da bi pogled pritegnili, filmi uporabljajo dva prijema: *narativnega* (logično zaporedje dogodkov in akcij z osrednjim protagonistom) in *spektakel* (poseg v narativno zaporedje z namenom ustvariti vizualni šov). *Reprezentacija ženske* je bila vedno ključni moment spektakla: od rahlo zabrisanih barskih plesalk v mjuziklih do detajlov golega telesa v velikem planu. Ženske so primarno izpostavljene in poudarjane, da bi jih gledali moški, šele sekundarno so namenjene publiki kot taki. Teorija pravi, da se v zgodbi gledalci identificirajo z moškim igralcem, ki v filmu ponavadi dominira. Kot lik, »katerega namen ni biti gledan« (Botnick, 2001) je ta moški nosilec pogleda in s tem nosilec narativnega razvoja, aktivni dejavnik. Preko njega dobijo gledalci občutek, da imajo v rokah nadzor, moč upravljanja filmske zgodbe. (prav tam)

Takšna je popularnokulturna interpretacija, ki pa naše opredeljevanje pripelje le do polovice poti. Tina Bahovec, ki povzema Harrawayevo, prav tako piše o pogledu v kontekstu moči, vendar problem razširi na celotno kulturo: »Prav razsežnost vizualnega, 'vztrajnost videnja', je tisti privilegirani epistemološki projekt naše kulture, v kateri pogled 'podeli moč', da vidi, a ni viden.«<sup>1</sup> (Bahovec, 2002: 175-194)

O gledanju človekovega telesa kot zgodovinsko kontinuiranem dogodku piše Rutar: »Vsekakor pa moramo poudariti, da je bila površina človekovega telesa, ki je praviloma pokrita z oblačili in torej skrita pogledu, vselej pomembna [...] namreč prav kot objekt pogleda. Nekoč se niso razgaljali, ampak so bili vselej pokriti, medtem ko je danes obrnjeno. Kot da v temelju obstajata samo dve možnosti in se človeštvo sprehaja od ene k drugi. Vselej pa predvsem gleda. Ne pozabimo, da je pogled lahko narejen tudi tako, da vidi objekt, če gleda drugam in ne naravnost vanj.« (Rutar, 2000: 23)

V estetskem smislu se zdi pogled svet na sebi, kot izvzet iz konteksta: »Homo aestheticus [se...] usmerja k stališču, značilnem za Neronov pogled na goreči Rim: očaranje nad impresivnim pojavom, ne glede na dejanske posledice.«, piše Strehovec (1995: 14). Takšna je bila na primer simbolika rušenja World Trade Centra - pojav je bil pač večji od resničnosti. Takšna je tudi reakcija oboževalcev, ko ugledajo zvezdo - kontekst izgine, čas se ustavi, ostane zgolj impresiven pojav sam na sebi. Omogoča ga estetsko v zvezi homo aestheticus: »lahek, voljan, manipulabilni način, ki postavlja v oklepaje, metaforično rečeno, težo sveta, torej svet kot področje neizprosne pravne in moralne sankcioniranosti.« (prav tam)

---

<sup>1</sup> Z razsežnostjo vizualnega Bahovčeva povezuje Foucaultove koncepte »očesa oblasti« - »panoptikon« in »panoptizem«. (Bahovec, 2002: 182; glej tudi poglavje Nadzorljivo telo v tej diplomski nalogi.)



## 2.2. SKOPOFILIJA in EKSHIBICIONIZEM

Sigmund Freud je skopofilijo (lat. *scopophilia*, užitek ob gledanju) pojmoval kot seksualni nagon, ki se manifestira v neposrednem in radovednem ogledovanju. Takšno ogledovanje lahko povzroča užitek tudi v odsotnosti dejanskega stika, torej fizičnega užitka. Po Freudu je takšno ogledovanje del poti k zadovoljitvi seksualne potrebe.

Obenem, piše Freud, je skopofiliji komplementaren ekshibicionizem, saj ekshibicionist, medtem ko se razkriva, tudi sam uživa v opazovanju lastnega telesa. (Freud, 1986: 81) Freud sicer skopofilijo v razpravah izmenjuje z voajerstvom – voajerja pač predpostavlja kot subjekt skopofilije.

Da bi pokazal komplementarnost skopofilije (voajerstva) in ekshibicionizma, Freud izpelje »nagon« postopno od a) primarnega preko b) *zamenjave* do c) sekundarnega:

a) Ogledovanje kot *aktivnost*, ki se nanaša na tuji objekt (aktivna skopofilija) → b) opustitev tega objekta in spreobrnitev nagona, ki je zdaj usmerjen v ogledovanje lastnega telesa; obenem pa pojav novega cilja: biti gledan → c) uvedba, iskanje novega subjekta (v prvi fazi je bil to zdajšnji ekshibicionist sam), ki bo gledal (ekshibicionizem). Vedno pa najprej nastopi želja po ogledovanju drugega in šele nato opisani obrat; predfaza faze a) je po pisanju Freuda kvečjemu avtoerotični nagon (narcizem) po opazovanju lastnega telesa (slednje verjetno pri majhnih otrocih – op. avt.)<sup>2</sup>. Vidimo, da gre v komplementarnem paru za izmenjevanje *aktivnega* in *pasivnega* delovanja (ambivalentnost), nobena od oblik delovanja, nobena od faz, vključno s predfazo, pa nikoli popolnoma ne zamre, temveč koeksistirajo. Pojavljajo se izmenično z različno jakostjo. Res pa je, piše Freud, da je faza ekshibicionizma pravzaprav vrnitev v narcistično fazo, le da je narcistični subjekt (tisti Jaz, ki sprva gleda sebe) v tem primeru zamenjan z nekim drugim, tujim Jaz. (prav tam: 83-86)

Filmska teorija predpostavlja, da gledanje filmov prebujata skopofilno slo. »Gledanje drugih ljudi kot objektov, radovedno motrenje in nadzorovanje njihovega delovanja« (Botnick, 2001) nam nudi posebne užitke. Gledališka in filmska izkušnja nudita ravno takšen vizualni užitek: uresniči gledalčevo fantazijo, da bi lahko na skriven način opazoval 'zasebni svet'. (prav tam)

## 2.3. VOAJERIZEM

Voajer čuti užitek ob gledanju, kadar se zaveda, da ga gledani ne more videti. (Botnick, 2001) Takšno vedenje je pravzaprav pot k zadovoljitvi skopofilije, obenem pa v povsem sociološkem smislu opazovalcu nudi vpogled v škandalozne zgodbe in intrige opazovanca. Filmska teorija prepoznava voajerizem kot enega temeljnih vzgibov za gledanje filmov. Pri tem je seveda treba upoštevati, da (zvezdniškega) filma nikoli ne gremo gledati kot *tabula rasa*, temveč vedno (in tudi prav zato) z vnaprejšnjim vedenjem o igralcih-zvezdnikih (tako o poklicni kot o zasebni sferi – pravzaprav o komplementu obeh), ki ga želimo pravzaprav le dopolniti z novimi (voajerističnimi) izkustvi.

Kinematografsko okolje ustvarja iluzijo zasebnosti, iluzijo pogleda skozi ključavnico: vidimo samo svetlobo, ki je pred nami, in se vživljamo v moralne drame življenj tujih ljudi, ne da bi nas te osebe mogle videti.

Na tem mestu pa ponovno vznikne teorija o moškem pogledu: vloga ženske kot objekta, ikone in spektakla po eni od interpretacij pravzaprav ruši linearnost akcije in naracijo zgodbe; medtem ko aktivni 'moški pogled' (filmskih likov in gledalcev) največkrat sledi začrtanemu redu, ga reprezentacija ženske na trenutke ogroža.

---

<sup>2</sup> Tudi v nadaljnjem besedilu: 'op. avt.' ⇒ opomba avtorja diplomske naloge.

Po mnenju Laure Mulvey je voajerjev užitek povezan s sadizmom: »Užitek je v razkritju krivde (opazovani počne 'grde' stvari – op. avt.), s tem povezanem občutku kontrole nad krivcem (opazovanim) in v nadaljnjem 'obravnavanju' krivca glede na kazen oziroma odpuščanje.« (Botnick, 2001)

## 2.4. ZVEZDA

Filmski leksikon vsebuje geselski članek o pojmu zvezda, s končnim pripisom (v narekovaju), kot ga je leta 1972 opredelil Edgar Morin v delu *Les Stars* (1972):

**Zvezda.** Mednarodno ali nacionalno slaven filmski igralec ali igralka. Zvezda je tipičen kinematografski fenomen, ki ga je omogočila na eni strani široka popularnost filma, na drugi pa dejstvo, da lahko reproducira svoje podobe po vsem svetu. Obenem je za zvezdo značilno, da jo ne le »vsi« poznajo, marveč da presega filmsko platno, na katerem se je sicer rodila, in se pojavlja tudi v drugih medijih, na volilnih kampanjah (lahko celo sama kandidira za kakšno politično funkcijo), »včasih pa ima tudi vlogo tolažnika, svetovalca ali zaščitnika«. (Morin v Kavčič, Vrdlovec, 1999: 667)

Morin trdi, da so zvezde nastale z novimi filmskimi junaki, ki so jih igrali anonimni igralci oziroma igralka. »Prav dejstvo, da so postali priljubljeni, ne da bi gledalci poznali njihova imena, dokazuje, da je njihova popularnost povezana z junaškimi figurami, ki so jih interpretirali.« (prav tam) (Prav takšna geneza zvezd se je pojavila tudi ob razmahu televizije. – op. avt.) Filmske družbe so sicer občinstvu ponujale znane gledališke igralce vendar je tako evropska kot ameriška publika raje izbrala neznanke, kot sta bili Mary Pickford in Florence Lawrence. Po Morinovi definiciji je zvezda prav igralec ali igralka, ki »se napaja pri heroični substanci, tj. divinizirani in mitični substanci filmskih junakov, in obenem obogati to substanco s svojo osebnostjo.« Zato je zvezda več kot igralec, ki predstavlja neko osebo; zvezda se uteleša v osebah in te se utelešajo v njej: »Zvezda se ne more pojaviti, če manjka medsebojno prežemanje med igralcem in filmskim junakom. [...] Zvezda torej v različnih filmskih vlogah igra svojo vlogo, v svoji vlogi pa igra filmske vloge, ki so pogosto tudi napisane zanjo.« (prav tam, 667-668) Vsled tega ljudje ne hodijo gledat vlog, ki jih zvezde igrajo (npr. Hamleta), temveč zvezdo samo. Obenem se pojavi proces identifikacije z zvezdo, s katerim zvezda postane alter ego svojega občudovalca ali njegov 'idealni jaz'. »Zvezde kot kulturni vzorci živijo od naše substance in mi od njihove.« (Morin v Kavčič, Vrdlovec, 1999: 668) Dunajski filozof Georg Franck na to navezuje zbujanje simpatij: »Umetnost javnega poigravanja s simpatijami leži v instrumentalizaciji želja po nekem vzoru in instrumentalizaciji moralnih čustev. Občinstvo mora verjeti, da se od zvezde lahko nečesa nauči.« (Franck, 1998: Delo)

Kawin zvezdnštvo opiše v kontekstu filmske produkcije: »Kot produkcijska realnost deli igralce na tiste, ki govorijo, in statiste, tako družbena in ekonomska realnost večino igralcev deli na zvezde, delovne igralce, karakterne igralce in neznanke. [...] Največkrat so glavne vloge podeljene zvezdam. [...] Vendar glavna vloga ne zagotavlja zvezdnškega statusa. Zvezda je igralec, ki je dosegel široko gledanost in priznanje v sociološkem smislu, ter v ekonomskem smislu - kot element, ki bo privabil publiko h gledanju filma, za katerega sicer ne bi bilo velikega zanimanja. Zvezda je javni heroj. Nekateri igralci so svojo javno podobo izkoristili tudi kot osnovo za politično kariero - najbolj očitno Ronald Reagan, ki je postal predsednik Združenih držav (še prej je bil med leti 1967 –'74 guverner zvezne države Kalifornija; s predsedniško funkcijo se je proslavil kot eden najuspešnejših svetovnih voditeljev v zgodovini človeštva – op. avt.)« (Kawin, 1992: 373)

V filmski ekonomiji in finančah se je uveljavil izraz 'box-office' (izvorno: blagajna pred kinematografsko dvorano), ki je uporabljan kot statistični pokazatelj uspešnosti filma -

zasluga za to pa je pripisana zvezdniškemu igralcu ali režiserju. V ameriški kinematografiji je box-office kot merilo komercialne uspešnosti pogoj za uveljavljanje novih režiserjev in igralcev, obenem pa se glede na ta kazalec producenti odločajo, če je smiselno določen tip filma ohraniti (kar botruje nastanku žanrov). Če box-office pokaže ugoden rezultat, bosta lahko režiser ali igralec posnela še kakšen film (tudi drugega žanra).

Box-office je odvisen od več dejavnikov, zlasti oglaševanja in pomembnih nagrad (npr. oskarja); Kavčič piše, da box-office "učinkuje tudi kot tak, se pravi da sloves komercialne uspešnosti vpliva na še večjo popularnost.« (Kavčič, Vrdlovec, 1999: 72)

Fenomen zvezdnitva je že od samega začetka ekonomsko 'naddoločen' oziroma povezan z industrializacijo filma: v zvezdniškem sistemu so zvezde tiste, ki 'prodajajo' filme in ravno zato so postale last in zaščitna znamka velikih studiev. »Vsak centimeter njenega telesa, vsako vlakno njene duše, vsak njen spomin je merkantibilen.« (Morin v Kavčič, Vrdlovec, 1999: 668). Zvezda se v množični potrošnji tudi ob nenehni prisotnosti ne 'izrabi', saj množitev njenih podob le poveča njeno tržno vrednost. (Povzeto po Kavčič, Vrdlovec, 1999: 668) O slednjem, zelo pomembnem vidiku zvezdniskega sistema, ki ga najdemo tudi v Kavčičevem citatu iz prejšnjega odstavka, bomo obširneje razpravljali v nadaljevanju.

Kot pomemben element zvezdniske podobe Kawin v tem kontekstu izpostavi t.i. 'glamurozni portret' (ang. *glamour portrait*): javno, t.j. široko multiplicirano podobo, po kateri je zvezdnik prepoznaven: »Glamurozni portret, pozirana in retuširana fotografija, namenjena publiciteti, je pomemben element zvezdinega imidža. Veliko teh fotografij je predelanih tako, da so portretiranci prikazani kot edinstvena bitja, ki bivajo na neki višji ravni. Ne prikazujejo resničnega igralca, ki je trdo delal, razvijal svoje sposobnosti in mu je zatorej uspelo. Naloga takšnega portreta je [...] ločiti zvezdo od navadnih smrtnikov, pri tem pa kljub vsemu ohraniti vtis, da je zvezda človeško bitje, ki se mu lahko vsakdo približa.« (Kawin, 1992: 373)

► Zvezdniške teorije osebnega pogleda, osebnega doživljanja same zvezde kot razmišljujočega psiho-socialnega akterja največkrat ne vključujejo, vsekakor pa je zanimiv korak nazaj v sfero biološko-antropološkega. Z vprašanjem socialno-antropološko pogojenega zbujanja pozornosti se ukvarja tudi Franck, ki trdi, da vsakdo potrebuje pozornost, saj se mora »videti v zavesti soljudi kot v ogledalu. Kdo smo, opazimo šele, ko nam drugi naklonijo upoštevanje.« (Franck, 1998) Franck postavljanju (npr. s privlačnostjo) pred drugimi pravi 'maksimizacija občutka lastne vrednosti': »[Nastopanje s privlačnostjo] je ena od praoblik takšnega ponudbenega obnašanja. Seks deluje nezgrešljivo, tako imamo vprogramirano.« (prav tam)

## 2.5. AVRA ali AVREOLA

Bela Balazs imenuje sijaj, ki obdaja zvezde, avra: »Igralec [zvezdnik] sceno, ki ga obdaja, razsvetli z močjo svoje duše. Milje postane vidna človekova 'avra', podaljšek telesa, njegova podaljšana fizionomija. Vsi predmeti, ki so v njegovi bližini, se navzamejo njegove izrazne moči, na njegovem obrazu pa se zrcali sleherni predmet.« (Balazs, 1924: 96)

Walter Benjamin bi se z Balazsom strinjal le toliko, kolikor zvezdniška avra ni povezana z multiplikacijo njenih podob. V *Mali zgodovini fotografije* avro opredeli kot: "Nenavadni splet prostora in časa: enkratni obris daljave, pa naj bo še tako bližnja." (Benjamin, 1998: 97) Avro kot enkratnost in trajanje notranje esence stvari (umetniškega dela, narave) postavi nasproti potrebi ljudi, da bi stvari "približali sebi," kar počno s tehnično reprodukcijo in posploševanjem, iskanjem stvarim skupnih značilnosti; ali, kot piše Benjamin: "Razbijanje avre je signatura zaznavanja, katerega občutek za vse istovrstno na svetu je tako zrasel, da ga z reprodukcijo iztrga tudi enkratnemu.« (prav tam)

(Več o avri in njenem domnevnem izginjanju s pojavom reprodukcijskih tehnik, o katerem piše Strehovec, v poglavju Post-/Hollywoodski svet in estetika)

## 2.6. SLAVA - ELITE

O zvezdniškem družbenem sistemu in *popularnosti* piše Mills in pri tem poudari komponento medsebojnega tekmovanja: »Poklicna slavna osebnost, moški ali ženska, je glavni rezultat zvezdniškega družbenega sistema, ki mu je tekmovanje fetiš. V Ameriki je ta sistem izpopolnjen do takšne mere, da si more človek, ki zna poriniti žogico v vrsto lukenj v tleh bolj učinkovito in spretnjeje od katerega koli drugega človeka, pridobiti dostop do predsednika Združenih držav Amerike<sup>3</sup>. Sistem je izpopolnjen celo tako daleč, da postane radijski ali televizijski klepetalec lovski tovariš vodilnih industrijskih menažerjev, članov vlade in višjih vojaških dostojanstvenikov. Zdi se, da sploh ni važno, v čem je človek najspretnjši, dovolj je, da je v tekmovanju premagal vse ostale - in vsi ga slavijo. Potem začne učinkovati druga značilnost zvezdniškega sistema: vsi zvezdniki drugih področij in položajev teže proti novemu zvezdniku in on proti njim. Uspešni človek, prvak, je torej tisti, ki se neprisiljeno druži z drugimi šampioni v svetu slave.« (Mills, 1965: 74)

Predvsem se zdi pomemben ekonomski vidik slave: »[Nekdo (p)ostane zvezda tako, ] da videnost pretvori v slavo. Ekonomsko rečeno smo že sredi kapitalizacije pozornosti: videni so novopečeni bogataši, ki so hitro prišli do upoštevanosti, in to gre v bistvu le preko medijev. Slavo uživajo trajno bogati, ki tako rekoč živijo od obresti. Celotni njihovi otroci še uživajo od te rente.« (Franck, 1998, Delo)

---

<sup>3</sup> Strehovec piše o »družbi doživetij« v kateri gre za prisostvovanje velikim spektaklom, med drugim »zabavnim in [...] političnim spektaklom, ali sodelovanje pri performansu v smislu samorazkazovanja v visoki, pravzaprav elitni družbi...« (Strehovec, 1995: 17)

## 2.7. ZVEZDNIŠKI SISTEM

Filmski leksikon opredeljuje zvezdniški sistem kot: »Način izkoriščanja popularnega igralca ali igralke, zvezde, za večjo prodajo filma.« (Kavčič, Vrdlovec, 1999: 668) Vrdlovec opredeljuje šest razvojnih faz (podrobnejšo obravnavo razvoja glej v poglavju Zgodovinski razvoj sistema):

1. obdobje pred prvo svetovno vojno, do katere so ameriške producerske hiše imena igralcev ohranjala v anonimnosti (poimenovali so jih po studiih, za katere so snemali); v tem času so v Evropi nekateri igralci že mednarodno zasloveli (npr. Max Linder in Asta Nielsen).

2. obdobje do 1919, v katerem se je tudi v Ameriki sistem že polno razvil - z objavo imen igralk Mary Pickford in Florence Lawrence so tudi njihovi honorarji silovito narasli. Do konca tega obdobja je vsaka večja filmska hiša že imela svoje zvezde.

3. obdobje poznega nemega filma in hkrati 'zlata' doba zvezdniškega sistema oziroma 'kraljevska' doba samih zvezd; te so uživale skoraj božanski status; niso bile le modeli za posnemanje, ampak tudi idoli za malikovanje.

4. nastop zvočnega filma, ki je pometel s staro garnituro in k filmu (ponovno) privabil gledališke igralce poleg teh pa še pevce. Novi, bolj realističen tip zvezd se je spustil z višav in se približal 'navadnim ljudem'. »Izjemno in navadno, idealno in vsakdanje [se] vse bolj prepletajo in gledalčevi identifikaciji zato ponujajo bolj realistične oporne točke.«

5. Trideseta in poznejša leta, za katera je značilna tipološka diverzifikacija zvezd: pojavili so se različni tipi junakov - za vsak žanr oziroma filmsko zvrst drugi. Isti igralci oziroma igralke so sčasoma v različnih filmih začeli igrati bolj ali manj enake osebe, kar je zagotavljalo precejšnjo predvidljivost poteka in zlasti razpleta pripovedi.<sup>4</sup>

6. V petdesetih letih so se pojavile erotične zvezde oziroma 'seks simboli, ki pa so že pomenile 'labodji spev' zvezdniškega sistema; ta se je dovršil z Jamesom Deanom, ki je poslednjič odigral vlogo kulturnega modela za mladino, ki je začela idole odkrivati drugod, zlasti v rock glasbi. Zlom zvezdniškega sistema Vrdlovec povezuje tudi s propadom studijskega sistema<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Hkrati pa je to pripomoglo k nadzorljivosti, upravljivosti tako zvezdniškega sistema kot publike.

<sup>5</sup> Studijski sistem: »Model filmske industrije, obstoječ iz 8 velikih družb v Hollywoodu, ki so v obdobju 1920 - 1950 obvladovale produkcijo, distribucijo in prikazovanje filmov.« Spretno ustvarjeni hollywoodski monopol je leta 1948 zlomilo ameriško vrhovno sodišče z rzsodbo, da se morajo veliki studii odpovedati lastništvu in nadzoru nad kinematografskim omrežjem... Kriza je trajala do 70. Let, ko se je pojavil t. i. novi Hollywood. (Kavčič, Vrdlovec, 1999: 590-594)

Thomas Harris v svojem eseju piše: "Zvezdniški sistem temelji na predpostavki, da zvezdo publika sprejema kot nabor določenih osebnostnih lastnosti, ki se kažejo v vsaki njeni filmski vlogi. Uspešne zvezde so tiste, katerih pojavljanje lahko kataloško uredimo v zaporedje takšnih značilnih lastnosti, asociacij in potez." (Harris, 1991: 40)

Balazs postavi za temelj filmske proizvodnje 'malomeščana':

»Velika kapitalistična filmska industrija si seveda prizadeva za čim večji promet. Zatorej se mora približati ideologiji širokih množic, hkrati pa se svoji ne odpovedati. Zavaljo rentabilnosti se mora obračati k 'spodnjim' slojem. Toda samo k tistim, katerih duhovne in emocionalne potrebe lahko poteši ter pri tem ne ogroža interesov vladajočega razreda. V poštev prihajajo tedaj prav tiste množice, ki se najmanj zavedajo svojih lastnih interesov.

Zategadelj so evropske in ameriške proizvodnje ideološko preračunane na malomeščanstvo. Malomeščan je brez razredne zavesti. Torej ne bo odklanjal vsega, kar nasprotuje njegovim gmotnim in družbenim interesom. Malomeščanstvo pa je največji trg predvsem zato, ker po svoji miselnosti ni omejeno na en sam družbeni sloj. Malomeščan tiči tudi v prenekaterem proletarcu, v prenekaterem intelektualcu in tudi v pravcatem meščanu. Vsi se znajdejo v kinu z istim občutjem.« (Balazs, 1966: 378)

## 2.8. MULTIPLIKACIJA

»Poglejte! Tam stoji Tom Dale. Velik zvezdnik. Snema priredbo nadaljevanja Remakea.« (iz filma *Celebrity* - Woody Allen)

Očitno je, da je pogoj za zvezdnštvo pojav filma oziroma možnost velikoserijske reprodukcije in razširjanja podob (vizualnih, zvočnih) osebe, ki je (bo) pomembna. Potem, ko so igralci leta 1910 dobili ime<sup>6</sup>, je bil v publikaciji *St Louis Post-Dispatched*<sup>7</sup> objavljen domnevno prvi intervju s takšno (zvezdniško) igralko Florence Lawrence. V zadnjem odstavku je novinar poudaril, da je F. Lawrence največkrat upodobljena ženska na svetu:

»[...] vsak filmski trak ima na čevlju dolžine 14 sličic, povprečen film pa meri tisoč čevljev. Kar pomeni, da je gospodična Lawrence upodobljena štirinajsttisočkrat na dan<sup>8</sup>, šest dni v tednu, oziroma tristo dni na leto. Kar pomeni, da je upodobljena več kot štirimilijonkrat na leto.« (Walker, 1974: 364)

V pripovedki *Der Sandmann* je po pisanju Brunove Hoffmann opredelil kopijo kot stvar imitacije, ki referira na realno - v nasprotju z replikanti. Slednji namreč referirajo na serialnost

---

<sup>6</sup> Poprej so jih poimenovali po filmskih studiih, ki so jih promovirali (npr. 'Biograph Girl', 'Vitagraph Girl'); vir: Walker, Stardom, 1974)

<sup>7</sup> objavljen v knjigi Stardom, the Hollywood Phenomenon (Walker, 1974)

<sup>8</sup> Tedaj je snemanje filma trajalo en dan (op. avt.)

in se potemtakem ne sklicujejo na noben original kot na točko primerjave in tudi ne na razliko med realnim in kopijo. (Bruno v Gržinić, 1996: 119)

Kseroksno stanje kulture (pojem je uvedel francoski sociolog Jean Baudrillard), torej kulture kopij »z razvrednotenim ali celo že odsotnim izvirnikom«, Strehovec kritično opredeljuje kot pozni stadij kulturne (seveda tudi filmske in zvezdniške) produkcije v okoljih amerikanizacije, macdonaldizacije in disneylandovstva.<sup>9</sup> (Strehovec, 1995: 7)

---

<sup>9</sup> V nadaljevanju se sprašuje o pomenu kreativnosti v takšnem svetu. »V svetu nakopičenih kopij – torej potenciranih simulacij in njihovih enot – simulakrov prihaja nedvomno do ekspresnih, svetlobno hitrih kopiranj in posnemanj izvornosti in do njenih kraj, vendar pa ostaja individualizirana kreativnost še vedno odlika celo takšnih del, ki so tako rekoč 100-odstotno izdelana prav za instantni elektronski medij, za medij gibljivih, bežečih, kopiranih in manipulabilnih sličic.« (1995: 12); glej tudi poglavje Post-/Hollywoodski svet in estetika

### 3. ZGODOVINSKI RAZVOJ SISTEMA

Seveda bi lahko osebnosti, ki so se s svojo funkcijo in podobo pojavljale kot *javne*, zasledovali daleč v meglo zgodovine. Stikali bi za mitološkimi junaki (Odisej, Ahil), razpravljali o velikih vojskovodjih, veličastnih osvajalskih kraljih, revolucionarjih, pustolovcih in ostalih '*ekshibicio-filnih*' primerih, ki so izstopili in, kot bi zapisal Bela Balazs, na nek način '*postali vidni*'. Kasneje bi lahko govorili tudi o velikih pisateljskih in skladateljskih imenih, ki so se, da bi predstavili svoje delo širšim ljudskim množicam, že v 17., 18. in 19. stoletju, na 'zvezdniški' način klatili po 'evropskih' turnejah.

Vendar je razlogov, da o njih ne želimo govoriti kot o zvezdah<sup>10</sup> oziroma nosilcih zvezdniške ideologije, kar nekaj. *Ad hoc*, brez posebnih teoretičnih osnov, jih lahko poskusimo opredeliti:

- a) Niso dosegali zadostne poslušnosti oziroma gledanosti – v večini primerov so za njihova dela vedeli le določeni sloji oziroma določene skupine ljudi.
- b) Znana so bila predvsem njihova dela, sami, zasebno, izven konteksta ustvarjanja, pa niso bili zanimivi.
- c) V času njihovega delovanja medijski sistem, sistem distribucije in razširjanja informacij, še ni bil izpopolnjen, t. j. dovolj učinkovit, zadosti hiter, odziven.
- d) Šlo je za posameznike, ki niso bili del organiziranega *sistema*, prav tako pa jih ne bi mogli, brez špekulacije, kakorkoli drugače stlačiti v enotno sociološko, psihološko, antropološko, ekonomsko ali drugačno kategorijo.

Zavedamo se sicer pomembne epistemološke težave – da v opredeljevanju izhajamo iz že znanega; da zvezda kot splošna kategorija obstaja na način in samo na takšen način, kot obstaja danes, in da je kontekst te naloge že vnaprej obsojen na naddoločeno, predispozicionirano *post-/objektivnost*.<sup>11</sup> V opravičilo lahko zapišemo le, da ravno zato naš skromni poskus, ne preseči predispozicije, temveč kar najbolj približati se njenemu izvoru.

---

<sup>10</sup> Sicer je pojem *zvezda* izredno eksploatiran: pojavlja se v različnih kontekstih in zvezah, tudi v povezavi z zgodovinskimi osebnostmi. Je predmet nikoli končanega in teoretično še vedno neopredeljenega splošnega diskurza. V tej nalogi se načeloma, zaradi lažjega razumevanja, omejujemo na *tisto zvezdo*, ki je del *zvezdniškega sistema*, ali pa jo je kakorkoli drugače mogoče prepoznati v kontekstu hollywoodske in hollywoodski podobne, ekonomsko-sociološke naravnosti interpretacije zvezdnštva.

<sup>11</sup> Prav v slehernem delu, ki smo ga med nastajanjem te naloge obdelovali, se je namreč pojavil enak problem: vedno se je 'zvezda' - pa najsi bo kot pojem ali kot oseba - *pojavi*la. Ni se razvijala, ni nastajala, ni rasla, ni bila vedno bolj pogosta, temveč se je pri vseh avtorjih preprosto pojavila. Gre za – v sociološkem smislu - povsem kvalitativni pojem, za katerega sociološka metoda ne pozna merilnega orodja. Zvezda načeloma ne more biti bolj ali manj zvezda. Lahko je kvečjemu manjša zvezda, ampak vedno zvezda. Tudi v času pred



### 3.1. SPOČETJE ZVEZDNIŠTVA

Charles Eckert ekonomske osnove za nastanek zvezdništva išče v razvoju nove ekonomske kategorije, t. i. konzumpcije: »Okrog leta 1915 je iz debate o plačah izšla obsedenost z menedžmentom, notranjim prestrukturiranjem in sistematizacijo. Dobički so izredno narasli, vendar s tem razkorak med produkcijo in porabo, med dejansko proizvodnjo in trgom ter nizkimi plačami delavcev, ki si izdelkov niso mogli privoščiti, ni postal nič manjši. Zato se je okrog leta 1920 gospodarstvo načrtno preusmerilo v intenzivno *konzumpcijo*.« (Eckert, 1991a: 30) S tem je napočil tudi ugoden čas za hollywoodsko industrijo zabave. Hollywood so soustanovile tedaj finančno najmočnejše ameriške ustanove (A.T. & T., Hayden Stone, A. P. Giannini's Bank of America, The Rockefellers' Chase National Bank...) Eckert poudarja: »Predstavniki ekonomske moči, ki so se zbrali na direktorskih stolčkih v filmskih studiih, so skrojili točno to, kar je bilo od nove konzumpcijske naravnosti kapitalistične misli tudi pričakovati.« (prav tam) Trg je bil tedaj polno pripravljen za vzpon zvezd, z vsemi njihovimi priključki in produkti vred. Sociološke nastavke zvezdniškega sistema pa vendarle zasledimo že kakšnih sto let poprej.

V zborniku *Stardom – Industry of Desire* Janet Staiger išče prve zvezdniške pojave v ameriškem gledališču 19. stoletja: »Sprva je imelo vsako gledališče svojo stalno igralsko skupino, s katero se je odpravljalo na turneje. V glavnih vlogah so se igralci večinoma menjavali. Zvezdniški sistem se je v gledališču pojavil okrog leta 1820, v trenutku, ko so gledališča začela intenzivneje oglaševati enega igralca (poudaril avt.) kot samo gledališko delo ali igralski ansambel. Takšni zvezdniški igralci, ponavadi tujci, so si kasneje začeli tudi sami organizirati turneje po različnih gledališčih, v katerih so krajši čas gostovali. To je botrovalo degradaciji članov stalnih lokalnih zasedb na raven stranskih vlog in hkrati znižanju njihovih plač, saj je gledališče denar preusmerilo k zvezdniškim igralcem. Položaj 'stalnih igralcev'<sup>12</sup> se je še poslabšal, ko so tudi zvezdniški igralci postali stalni člani, stalne zvezde.« (Staiger, 1991: 8)

Podobnemu vzorcu je sledil tudi razvoj filma. Prvi filmi (v letih med 1900 in 1910) so bili 10-minutne novele brez kakršnih koli podatkov o filmski ekipi ali igralcih. Tudi kasnejša daljša filmska dela niso posebej predstavljal igralcev. Promocija z letaki je bila omejena na

---

zvezdo – tako se zdi - ni ničesar, kar bi bilo 'predzvezdniško', vsaj v kontekstu zvezdništva ne. (Seveda je v jeziku ekonomije problem dosti natančneje opredeljen – merljiv je pač v denarnih enotah.)  
<sup>12</sup> ang. *stock players*

predstavljanje vsebine filmov. Ponekod so lepili plakate in delili brezplačne vstopnice. (Botnick, 2001)

Večina igralcev je v film prihajala iz gledaliških vrst, kar pa je bil za njihov ranljivi umetniški ponos pravzaprav poraz. Walker piše, da so »osramočeno umikali poglede, kadar so jih (finančno – op. avt.) težki časi prisilili v delo pri filmu.« (Walker, 1974: 12) Za ugledne gledališke igralce, ki so si status priborili z obvladovanjem igre in govorjenja, je bila redukcija na golo podobo (nemi film!), ki jo je določal režiser, ali celo zgolj na proseče postavljanje okrog filmske scene in upanje, da jih bo kdo opazil in poklical na sceno (za kar bi lahko dobili tri do pet dolarjev na dan), ponižujoča.

Vendar se je publika kmalu začela zanimati tudi za filmske igralce. Walker piše, da so se tako igralci kot filmarji soočali z veliko nepotešeno radovednostjo gledalcev. Morda ravno zato, ker je šlo za občutek 'udeleženiosti' v dogajanju. Tega je sugeriralo posebno, novo okolje kinematografa - tema vsenaokrog in svetla projekcija pred očmi -, ki je gledalce popolnoma uročilo. »Producenti so to začutili prvi. Tudi upravljalci kinematografov so opazili, da so nekateri igralci za gledalce bolj zanimivi kot drugi. Ker niso poznali imen, so gledalci igralce poimenovali z njihovimi lastnostmi, kar so v oglaševanju filmov povzeli tudi lastniki kinematografov: 'deklica s kodrčki', 'fant z žalostnimi očmi', 'debelinko'...« Z izpostavljanjem očitnih fizičnih lastnosti igralcev so le ti pridobili nekakšen totemski status. Zgodil se je proces, analogen poimenovanjem v tradicionalnih, plemenskih družbah: poimenovanje ljudi glede na njihovo zunanost ali funkcijo, ki jo opravljajo. Posamezne, unikatne značilnosti – tako fizične lastnosti kot podaljšek fizičnih v duhovne lastnosti – so pripomogle k prepoznavnosti posameznega igralca. Igralci so utelesili nezavedne sanjske podobe in stremljenja tedanje družbe. (po Walker, 1974: 13)

Položaj igralcev znotraj filmske ekipe ni bil posebej diferenciran. V vodilnih vlogah so se menjavali po potrebi. Kasneje pa so režiserji in producenti, med njimi David Wark Griffith<sup>13</sup>, začeli izpostavljati posamezne igralce (predvsem z uvedbo close-upa, pa tudi siceršnjega postavljanja posameznikov v središče filmske scene – op. avt.), zaradi česar so si tudi gledalci bolje zapomnili njihove obraze. Griffith je v začetku stavil na igralki Mary Pickford in Lillian Gish, in gledalci so od upravljalcev kinematografov zahtevali, naj zavrtijo večkrat film s

---

<sup>13</sup> D.W. Griffith, ameriški producent in režiser, je svojo kariero začel leta 1908 pri filmskem podjetju Biograph Company. Raziskoval je filmsko tehniko, kamero in montažo in v filme vpeljal prijeme kot so približevanje in oddaljevanje kamere, splošni plan, daljni plan, veliki plan in različne oblike narativno pogojenih 'prehodov' (zatemnitev, odtemnitev, zameglitev, prelivanje...) (vir: Botnick, 2001, in Kavčič, Vrdlovec, 1999)

»tistim dekletom«. Tedaj namreč igralci še vedno niso bili predstavljeni z imenom in publika si je zanje izmišljala vedno nova poimenovanja - kasneje na primer 'The Biograph Girl' (Florence Lawrence; poimenovali so jo po studiu, za katerega je snemala), 'Little Mary' (Mary Pickford) ali 'The Moving Picture Boy'. (Botnick, 2001)

DeCordova sicer ne verjame, da je skrivanje imen v resnici povečevalo igralčevo enigmo, zdi pa se mu verjetna razlaga, ki se navezuje na gledališke igralce: »Oboževalci, ki niso vedeli, kako je njihovim priljubljenim igralcem ime, so najbrž predvidevali, da gre za znanega gledališkega igralca in ravno zato ne želi razkriti svojega imena.« (DeCordova, 1991: 24)

Pravzaprav so bili torej gledalci in za njimi mediji tisti, ki so z intenzivnim odzivanjem na igralsko dogajanje postavili zahtevo za pojav zvezde. Pritisk na filmska podjetja, naj razkrijejo imena, se je povečal leta 1909. Gledalci so pisali pisma filmskim podjetjem in jih prosili za imena in informacije o igralcih. Tedaj so se v revijah pojavili tudi prvi 'filmski članki', ki seveda še niso bili filmska kritika, temveč so poročali o novicah in tračih iz sveta filma.<sup>14</sup> (Walker, 1974: 14-15)

Časopis *Nickelodeon* je že februarja 1910 prepoznal nekatere značilnosti nastanka novega fenomena:

“Golo dejstvo, da so obiskovalci kinematografov začeli od prikazovalcev zahtevati več informacij o osebah, ki jih vidijo na platnu, in da se tudi upravljalci kinematografov sami vedno bolj zanimajo tudi za osebne podatke o osebah, katerih podobe so jim postale tako znane, sili filmarje k tektonskemu premiku: pozdraviti in izkoristiti to naravno radovednost. Razvoj umetnosti nemega filma<sup>15</sup> je dal že celo vrsto izvrstnih igralcev, ki si vsekakor zaslužijo javno prepoznavnost. Prav slednja je njihov naslednji korak.” (Staiger, 1991: 10)

Steigerjeva v opisovanju nastanka filmskega zvezdnitva povzema Cookovo tezo, da se je zvezdniški sistem pojavil, ko je producent Carl Laemmle v svojo produkcijsko hišo IMP povabil igralko Florence Lawrence, ki je poprej snemala za Biograph. Ponudil ji je vidnejše vloge, publiciteto z imenom in priimkom<sup>16</sup> (ki je bil sicer največkrat izmišljen, skonstruiran tako, da je dobro zvenel, vendar je vsaj opredeljeval neko osebo kot nosilca identitete) in – pomembno! – višjo plačo.

---

<sup>14</sup> Prvi članki o prepoznavnih igralcih so se pojavljali vse pogosteje: 3. aprila 1909 v časopisu *Moving Picture World* članek o Benu Turpinu, 3. decembra 1910 o Pearl White in pred božičem istega leta še celostranska objava o Mary Pickford.

<sup>15</sup> ang. *silent drama*

<sup>16</sup> Staigerjeva piše, da so t.i.m. neodvisna podjetja začela oglaševati igralce z imenom in priimkom, medtem ko so 'licenčne podružnice' velikega podjetja Patents Trust s tem odlašale, saj so se zavedale, da objava imena pomeni tudi višjo plačo, ki jo je treba dati igralcu. Med prvimi od licenčnih podjetij so zvezdniški sistem sprejeli Vitagraph, Lubin in Kalem, zadnji pa je leta 1913 'podlegel' Biograph. (vir: Staiger, 1991: 4-5)

Vendar o pravem zvezdništvu ne moremo govoriti, dokler se ni ob 'poklicnih' informacijah pojavila tudi potreba po vpogledu v zasebna življenja. Dotlej DeCordova govori o *filmskih osebnostih*, ki mu pomenijo predstopnjo zvezdnišva: »Tedaj je bila pomembna oseba, ki igra.« DeCordova citira Franka Lessinga, ki je svoj uspeh kot filmska osebnost razložil s preprosto izjavo 'Nemogoče je izražati več, kot nosiš v sebi.' DeCordova ga pri tem popravlja: »Pravilna formulacija bi se glasila: 'Nemogoče je izraziti več, kot izrazimo v filmu.' Slednje namreč določa meje filmske osebnosti. « Védenje o filmski osebnosti je bilo omejeno na njegovo delo – reprezentacijo v filmu, ali pa na njegovo preteklo poklicno pot. (po DeCordova, 1991: 26)

Pomemben zvezdniški element – intenzivna publiciteta, ki je bila sestavljena iz največkrat spretno skonstruirane izmišljene biografije in rednega medijskega obveščanja o 'šokantnih' dogodkih, se je začela s februarjem 1910, ko se je pojavila govorica o smrti Lawrencove, ki naj bi preminula v avtomobilski nesreči.

Informacija je, ko se je izkazala za neresnično, naletela na nesluteno reakcijo. Časopis *St Louis Post-Dispatch* je 6. marca 1910 objavil apel, ki je govoril : »o velikem obžalovanju, da se je takšna govorica razširila... Incident je predramil filmarje in jim dal vedeti, kako zelo popularni so postali njihovi igralci, ki jih publika noč za nočjo občuduje v temi kinematografov.« (Walker, 1974: 16) Članek s podobno vsebino je 12. marca izšel tudi v reviji *Picture World*.

Staigerjeva dodaja, da je pojavitev imena Florence Lawrence v takšnem, učinkovito režiranem kontekstu, mogoče imenovati zvezdniška. (Staiger, 1991: 5) Druge metode promoviranja novih zvezd so vključevale razdeljevanje fotografij, letakov, lepljenje posterjev s fotografijami igralcev in njihovimi imeni, izdajanje razglednic z zvezdnikovo podobo in pojav fanovskih magazinov,<sup>17</sup> (glej konec poglavja) v katerih so bila predstavljena zakulisna dogajanja, intervjuji itd. [Obenem Staigerjeva omenja tudi Benamina Hamptona, ki je zapisal, da je bila "Little Mary (kasneje Mary Pickford – op. avt.) prva filmska igralka, ki se je širši gledalski množici globoko vtisnila v spomin. Kar naj bi 'neodvisna' podjetja napeljala k strategiji 'box-office' (blagajniški dohodek, ustvarjen s podobo igralca, ki je pritegnila gledalce – op. avt.) in so začeli zanemarjati promocijo same filmske zgodbe.]

Walker piše o članku v *St Louis Post-Dispatch* z dne 20. marca 1910, v katerem je bila Lawrencova predstavljena »z nič manj kot sedmimi portreti v velikem planu«. (Walker, 1974: 16) Članek je med drugim vseboval tudi razmišljanje o prepoznavnosti zvezd: »Filmski producenti<sup>17</sup> so se pravkar začeli zavedati zahtev publike po informacijah o njihovih igralcih, obenem pa so se začeli zavedati, koliko je osebnost igralca pravzaprav vredna. [...] Predvidevamo, da bodo sčasoma postali igralci tisti, ki bodo imeli nadzor nad delom časnikarjev. (podčrtal avt.)« (Walker, 1974: 16)

### 3.2. NAPORNO OTROŠTVO – VZGOJNI PRIJEMI

Premik radovednosti gledalcev s filmske podobe v zasebno sfero igralcev je verjetno najpomembnejši konstitutivni element zvezdniškega sistema. Naenkrat so se odprle možnosti za manipulacijo: filmski producenti so lahko zvezdnikovo javno podobo do potankosti *zgradili* tako, da je ustrezala določenim zahtevam.

---

<sup>17</sup> V tedanjem jeziku ang. *manufacturers*

DeCordova opredeljuje nastanek zvezde kot »začetek prehajanja, prekrivanja zasebnega in poklicnega življenja. S pojavom zvezdnitva je v javno razpravljanje vstopilo tudi zasebno življenje igralcev.« (DeCordova, 1991: 26)

Producenti naenkrat niso mogli več omejevati obveščanja zgolj na informacije o filmu. Tako so na nek način izgubili moč nad igralci. Vendar so se z ekonomsko manipulacijo kmalu udomačili tudi na zasebnem področju, ki je postalo novo znanje in nova resnica.

Obenem se je pojavil tudi skepticizem. DeCordova navaja članek iz leta 1916, ki se sprašuje, če je zasebno življenje tudi resnično življenje. Članek se je pri tem osredotočil na zasebno življenje preprostih ljudi: »Tudi v teh časih, ko se zdi, da oko kamere vse vidi in beleži, anonimni junaki izvajajo herojska dejanja, odrekovanja in žrtvovanja. [...] Zato se vprašamo: Je vaš filmski junak sploh kdaj resnični junak?« (DeCordova, 1991: 27)

Odgovor je ponudila filmska industrija sama: resnični junak se obnaša natančno tako kot deluje filmski junak. To so od zvezd zahtevali tudi gledalci, saj so močno verjeli v analogijo. Zvezdino zasebno moralno življenje ni smelo biti v nasprotju z njenim filmskim življenjem. Obe plati sta se največkrat dopolnjevali. Zasebno življenje je filmu nemalokrat podelilo še dodatno moč. DeCordova kot primer navaja družinske vrednote: »Da je filmsko življenje 'zdavo' družbeno življenje so morali zvezdniki ves čas dokazovati tudi s svojim družinskim zgledom. Pravzaprav so morali urediti svoje družine tako, da so uprizorili družinski diskurz, kakršnega so predstavljali tedanji filmi. Zgodba, ki je zvezdo ustvarila, je bila sestavljena natančno tako, kot filmska zgodba, v kateri so se igralci predstavljali.«

### 3.2.1. Tehnični prijemi

Obenem se je razvijala tudi filmska tehnika, ki je igralca napravila bolj privlačnega, božanskega in obenem – čeprav paradoksalno – tudi bolj dosegljivega, verjetnega, takšnega, da se je bilo z njim mogoče identificirati.<sup>☆</sup> (glej konec poglavja) Postal je *erotizirana ikona* in *fetiš*, utelešena fantazija. Nastajati je začela značilna, skoraj zapovedana podoba, ki jo danes poznamo kot *hollywoodski stil*.

Med prijemi, ki so divinizirali zvezde, so bili veliki plan obraza, osvetlitev in različni snemalni koti oziroma rakurzi (glej tudi poglavje Razbijmo kodo filmskem jeziku).

- a.) **'Close-up'** ali veliki plan je igralčevo podobo napravil 'večjo od življenja' (idealizirani idol) obenem pa ga je tako približal, da bi se ga lahko dotaknili (kolega iz sosednje ulice). Christian Metz ob tem pripominja, da gre za premik zavesti nazaj na stopnjo novorojenčka, ko smo sebe še videli kot brezmadežne. Po Metzu v filmskih podobah, zvezdnikih, nezavedno prepoznavamo ta zgodnji občutek.
- b.) **'Point-of-view'** posnetek: zvezda gleda nekaj, česar kamera ne pokaže, nato pa kamera pokaže objekt, ki ga zvezda gleda. Ta prijem podeli zvezdi 'moč' odločanja, kaj bo občinstvo videlo.

- c.) Zvezdniški protagonist je **upodobljen v skoraj vsakem posnetku**; obenem je na posnetku vedno nameščen v **osrednji položaj**, kjer ponavadi dominira sam (pogledi večine soigralcev in statistov so ponavadi usmerjeni vanj – tudi sami so publika, vzor, ki resnični publiki sugerira, kako naj gleda in kaj naj vidi).
- d.) Zapeljiv **make-up, kostumografija in osvetlitev**, ki – ne glede na igrano vlogo – igralca vedno predstavijo v 'najboljši' podobi: neagresivna luč (omehčana z geli in prosojnimi gazami), posebni filmi, kasneje barvni (Technicolor), ki poudarijo modrino oči ali svetleče lase... (Botnick, 2001)

► V Evropi se je medtem razvil podoben pojav oboževanja, ki ga danes opredeljujemo kot 'divizem'. Filmski leksikon pojem opiše kot vzporeden ameriškemu zvezdniškemu sistemu:

**Divizem.** (it. »divismo«, oboževanje filmskih igralk)

Kult div, filmskih zvezd, ki se je razširil v Italiji med razcvetom nemega filma (1910 do 1920). Sloves div ni bil toliko povezan z njihovim gledališkim renomejem, ampak je izhajal bolj iz občudovanja, ki so ga povzročale, obsijane v velikih planih svojih patetičnih obrazov, v vlogah »novega« tipa oblastne ženske, skušnjavke in zapeljivke, ki pa ji »usoda« ni naklonjena; nastopale so v salonskih dramah oziroma filmih iz življenja aristokracije in višjih meščanskih slojev. Divizem je imel že vse značilnosti zvezdniškega sistema in je bil tudi njegova prva manifestacija v zgodovini filma; proces nastanka in prikazovanja filma je bil povsem podrejen igralki. Največji divi sta bili Francesca Bertini in Lyda Borelli, ozvezdje pa so sestavljale še Hesperia, Italia, Pina Menichelli, Lydia Quaranta, Maria Jacobini, Pina Fabri, Svava Gallone, Gianna Terribilli-Gonzales idr. (Kavčič, Vrdlovec, 1999: 144)

### 3.3. DENAR ZA DUŠO

Tudi za zvezdnike same je napočil trenutek resnice: soočili so se s svojo slavo. Predvsem z značilnim razkorakom med samopodobo in podobo, ki jo je v njih videla publika. Prepad se je sprva zdel ogromen. »Zgodilo se je čez noč, bilo je fantastično in navdušujoče, hkrati pa užalostujoče in grozeče. Šlo je za več kot zgolj običajno popularnost.« (Walker, 1974: 30)

Walker piše o Chaplinu, ki je sicer že leta 1914, ko je začel igrati v Keystonovih komedijah, spoznal, da je slaven, vendar se je svoje 'nove' zvezdniške osebnosti zavedel šele dve leti kasneje, ko se je odpravil z vlakom iz Los Angelesa v New York. Vest o njegovem potovanju se je razširila z nekajkratno hitrostjo vlaka in ljudje so v vrstah stali ob progi, da bi ga morda uzrli. Ljudje so oblegali železniške postaje in moral je izstopiti na eni od manjših postaj na obrobju mesta, saj je Centralno postajo množica povsem paralizirala. V mestu je na plakatih prebral novico, da je *'Charlie Chaplin podpisal pogodbo z družbo Mutual za šeststo*

*sedemdeset tisoč dolarjev na leto*'. »Stal sem tam in bral, kot bi šlo za nekoga drugega. Dogodki so povsem izčrpali moja čustva.« (Walker, 1974: 30-31)

Prepričanje, da je nekdo drug, pri zvezdnikih ni redko. Pojavlja se v biografijah in je pravzaprav nekakšno travmatično zvezdniško dejstvo, njegov element, in ne kakšna egocentrična izmišljotina. Samokritično zavedanje svojih lastnih sposobnosti in nesluteno javno oboževanje se nikakor nista mogla uskladiti.

Vedno višji honorarji, ki so jih prejeli, pa so zvezdnike prepričevali, da je njihova vrednost zrasla. Dobiček filmskih podjetij je bil - v primerjavi z gledališkim - dosti večji. Stroški produkcije so bili zgolj enkratni, nato pa so igralčevo podobo razmnožili in jo v paketih poslali na različne konce dežele. Honorarje so igralci lahko prejeli vnaprej, saj so bili filmarji prepričani, da se jim bo povrnil. Garancija za to je bilo igralčevo ime.

Zgodil se je še en pomemben premik, značilen za novodobno ekonomijo: denar, ki so ga igralci prejeli, je začel potrjevati samega sebe in s tem je začelo pritekati še več denarja. »Plače zvezdnikov niso imele samo finančnega pomena,« piše Walker. »Ker je bil zvezdnik tako visoko plačan - ali pa se je vsaj govorilo, da je njegova plača zelo visoka - se je predvidevalo, da si jo zasluži. V poslu, ki mu je od nekdanj primanjkovalo oprijemljivih dokazov in dejstev, vedno pa ga je napihovalo od praznih fraz, si je denar ustvaril lastno karizmo.« (Walker, 1974: 32)

Plače so naraščale eksponentno, tako so namreč zahtevale tudi same zvezde: Mary Pickford je njen delodajalec Adolph Zukor sprva, leta 1912, plačeval 500 dolarjev na teden. Čez dve leti je prejela 1000 dolarjev na teden, še istega leta se je vsota podvojila, pol leta kasneje, marca 1915, pa je poskočila na 4000 dolarjev na teden. Naslednje leto ji je Zukor izplačeval že petmestni znesek, leta 1917 pa je dobila za vsak posnet film 350 000 dolarjev. »Ob upoštevanju tedanje dejanske vrednosti dolarja, se dohodki današnji zvezdnikov s temi ne morejo primerjati.« (Walker, 1974: 32-33)

### 3.4. USTVARIMO ZVEZDO

»Kjer zvezd ni bilo, so si jih izmislili,« začenja Walker razpravo o načrtnem ustvarjanju zvezdniške podobe (Walker, 1974: 35). Značilen primer konstrukcije zvezde od samega začetka je kariera igralkice Thede Bara. Producent William Fox je s Thedo Baro vrgel kost skeptikom, ki so že od vsega začetka zavračali model umetnega ustvarjanja zvezde. Bara je utelesila podobo 'vamp' ženske, postala je javna intriga. Preden jo je prevzel Fox, deklica ni imela ne ugleda ne igralskih veščin. Iz hčere šivilje iz Cincinnatija so napravili erotično sireno. Dali so ji ime - njeno pravo ime je bilo Theodosia Goodman, in javnost prepričevali, da je bila rojena v Egiptu kot hči sultana in princeze... (povzeto po Walker, 1974: 35-36)

Še preden se je njen prvi film, *A Fool There Was* (1915), zavrtel v kinematografih, se je odpravila na promocijsko turnejo. Bila je med prvimi igralkami, ki jih danes uvrščamo v značilen tip, tržno nišo *femme fatale*. Vendar pa je bila podoba Thede Bara izrazito pretirana in to so kmalu začutili tudi gledalci. Postala je predmet posmehovanja in ena prvih žrtev (pre)velike slave. (prav tam: 36)

Tipologizacija, celo *stereotipnost* igralcev se veže tako na filmski žanr kot na samo pojavnost zvezde. Tako lahko skozi zgodovino filma zasledujemo določen tip, ki so ga predstavljale različne osebnosti z značilnimi skupnimi lastnostmi – v filmu in v zasebnem življenju: femme fatale, vamp ženska, latino lover, kavboj, seksualni simbol... Harris pri tem poudarja pomembnost službe za odnose z javnostmi (ang. *publicist*): »Njihova naloga je bila prepoznati značilno vlogo, ki jo ima igralec/igralka v filmu, jo umestiti v določen 'prednastavljen' stereotip in v skladu s stereotipom igralca tudi predstavljati.« Značilno sodelovanje med 'publicisti' in mediji, ki ga poznamo še danes, je zajemalo formalizirano terminologijo, ki jo je lansirala industrija, novinarji pa so jo skoraj dobesedno povzemali. Harris piše o promoviranju podobe igralkice Grace Kelly: »Termini kot so 'hladna', 'lady', 'čutna', 'elegantna', 'zadržana' in 'aristokratska' (v siceršnjih zvezdniških predstavitev pa še besede, kot so čarobnost, moč, fascinacija ter avtoriteta, pomembnost in 'avra' – op. avt.) so se na enak način pojavljali najprej v reviziji filma in nato še v osebni predstavitvi.« (Harris, 1991: 41-42) Ciljna publika vseh ustvarjenih zvezd (in filmov nasploh) so bili predvsem pripadniki nižjega, delavskega razreda, ki so se na vse impulze odzivali spontano, s preprosto artikulacijo, ki ni nikoli sledila zapovedim posebnih trajnih vrednotnih sistemov. Ravno v takšnih pogojih je lahko zvezda na odkrit in 'nasilen' način, kot npr. Theda Bara, uspela – in prav tako hitro tudi propadla.

DeCordova ob tem navaja, da so se kasneje filmi začeli truditi, da bi zajeli kar najbolj široko publiko: »Estetske kategorije tedanjih filmov so vključevale značilno razredno diferenciacijo. Film se je kljub vsemu trudil zajeti tudi srednje in višje sloje, ki so se pojavu kinematografov sprva upirali.« (DeCordova, 1991: 22) Začeli so s produciranjem različnih tipov filmov in igralcev, med katerimi so ljudje z različnimi okusi lahko *izbirali*.

Eckert piše, da so filmi (da bi bila scenografija kar najbolj bogata in prestižna, s čimer bi ustregli tudi estetiki višjih slojev - op. avt.) začeli vključevati in diktirati modne zapovedi, pohištvo, razne aparate, kozmetiko in industrijske izdelke (t.i. 'product placement'), obenem pa so se hollywoodske družbe tudi lastniško povezovale s 'oglaševanimi' proizvajalci, korporacijami in industrijami.<sup>18</sup>

Slednji so od filmarjev zahtevali, naj prenehajo snemati zgodovinske drame z arhaičnimi kostumi in se lotijo »modernih stvari z obilico oblek, bogato scenografijo in akcijo.« Eckert navaja, da je producent DeMille v studio v ta namen pripeljal vrsto »arhitektov, dizajnerjev, kostumografov in frizerjev, ki so izhajali iz najnovejših zapovedi o stilu, modi in pohištvu [...] DeMillovi filmi so odtlej občinstvu zagotavljali podobo vsega, kar je trenutno 'chic' in avantgardno. [...]« Poleg tega je konzumcijsko usmerjenemu zvezdniškemu sistemu vladala Ženska. Stotine ženskih zvezd in starlet. (Statistične analize med leti 1920 in 1930 so namreč pokazale, da so 80 do 90 odstotkov nakupov opravile ženske, zato je bila identifikacija z

---

<sup>18</sup> Obenem so zvezde sklepale tudi individualne dogovore za predstavljanje posameznih znamk, predvsem oblačil. Te so potem izdelke predstavljale na pomembnih dogodkih kot sta bila Rose Bowl ali konjska dirka v Santa Aniti, ter po naročilu na 'pomembnih' lokacijah – prestižnih restavracijah, letalih... Fotografij so ob teh priložnostih poslikali tisoče fotografij, ki so jih potem, opremljene s primernim tekstom, razposlali časopisom in revijam. Natančno tako, kot to počno še danes. (povzeto po Eckert, 1991a: 33)



uporabljanjem izdelkov, ki jih uporabljajo zvezdnice, pomembna. –op. avt.) Filme so snemali modnih salonih, veleblagovnicah, lepotilnih salonih, stanovanjih srednjega in visokega razreda z modernimi kuhinjami, kopalnicami in velikimi dnevnimi sobami... (povzeto po Eckert, 1991a: 32-33 in 38-39)

### **3.4.1. Usmiljena zvezda na obisku**

Promocijske turneje, kakršno je opravila tudi Theda Bara, so ob plakatih, medijskih sporočilih in – nenazadnje – filmih, kmalu postale nepogrešljiv del trženja zvezde. Obisk Florence Lawrence v St. Louisu 26. marca 1910 je bil med prvimi zabeleženimi. Walker navaja citat Johna Drinkwaterja, da je bila to celo »prva priložnost, da je publika lahko videla zvezdo v živo.« (Walker, 1974: 17) Lawrencevi so pripravili nekaj sprejemov, srečala se je s pomembnimi meščani, med drugimi z znanim lokalnim igralcem, in imela dva »krajša govora.« (prav tam)

Kasneje so se zvezde začele redno pojavljati na pomembnih dogodkih, največkrat v večjem številu. Ob Rooseveltovi zaprisegi v Washingtonu leta 1933, ko se je gospodarska depresija ravno dodobra razmahnila in je cela Amerika živela v pričakovanju Rooseveltovega 'New Deal', je finančni gigant General Electric poslal cel vlak zvezdniških igralcev na pot v New York in naprej v Washington. Odprava, poimenovana 'The Warner – GE Better Times Special', je bila namenjena v podporo Rooseveltu in njegovi odrešilni taktiki. V New Yorku naj bi igralci promovirali Warnerjev novi veseljaški musical *42nd Street* (ki je bil skonstruiran prav v podporo New Dealu in se je z optimizmom lotil velike depresije), nato pa naj bi se skupaj odpravili na zaprisego. Igralcem so organizirali sprejem na postaji Grand Central, nato je sledila parada, srečanje s predstavniki General Electrica v Sam Harris Theatreu in velika premiera musicala v kinematografu Strand. Vsemu skupaj so dodali še promocijo izdelkov General Electrica (električne luči in signalizacija), Chryslerjevih avtomobilov in ameriškega patriotizma z vsepovsod vihrajočimi zastavami. Charlet Eckert je ob tem komentiral povezanost velike industrije: »Šlo je za skoraj incestuozno hegemonijo, značilno za tedanji Hollywood, ki je do 30-tih let razvil 'odnose' s skoraj celotno ameriško ekonomijo.« (Eckert, 1991a: 32)

Podobno dobrodelno vlogo kot Warnerjev vlak je v svoji karieri, s svojo podobo in poslanstvom odigrala tudi igralka Shirley Temple. »Shirleyjina povezava z veliko depresijo je resda zapisana v njenem otroštvu, vendar gre za širši kontekst: vsakdo lahko začuti, da je oseba, ki jo predstavlja v filmih, povsem skladna z ideologijo dobrodelnosti, ki jo predstavlja v zasebnem življenju.« (Eckert, 1991b: 66) 'Dobrodelna ideologija' je bila elitni razredni

konstrukt, ki je poskušal 'druge' motivirati, da bi presegli oziroma izenačili razliko, ki je nastala z depresijo. Privilegirani razred (v katerega je spadala tudi Temple) si je vzel pravico izvajati takšne dobrodne akcije – pripadala naj bi mu, ker je tudi sam svoj položaj zgradil s trdim delom; nad vsem skupaj so bedeli vladni načrti.

Eckert na koncu pisanja o zvezdniški dobroti postane skrajno ciničen: »In tako slišimo Shirleyjin glas, ki nas prepričuje, da je depresije konec, da nikoli sploh ni obstajala, da se vedno znova končuje v slehernem njenem filmu. Da se ti filmi vrtijo v soseščini in bi jih morali videti. Da se moramo naučiti ljubiti otroke, jokati za njimi in jim odpreti naša srca; da ne smemo sovražiti bogatih ljudi, ker gre ponavadi za nesrečne starce, ki jih že tako nihče ne mara; da se moramo naučiti prepevati ob delu in plesati, dokler utrujenosti ne odplaknemo iz telesa; da je lahko vsakdo nesrečen zaradi pomanjkanja, toda le oboževalci Shirley Temple znajo s smehom pozdraviti svojo bolečino...« (Eckert, 1991b: 73)

### 3.5. TRIDESETA IN ZVOK

*»Kdo, hudiča, hoče slišati igralce govoriti!?!« (Harry Warner, Warner Brothers)<sup>19</sup>*

V tridesetih je film kot medij za širjenje informacij dobil pomembnega konkurenta – radio. Vendar rivalstvo ni dolgo trajalo. Oba medija sta združena dosegala večje oglaševalske uspehe (Eckert piše, da sta imela največji oglaševalski delež) (Eckert, 1991a: 38), obenem pa si je film pri radiu izposojal tehniko (tonske studie) in radijske osebnosti. Fred Astaire je sodeloval pri obeh medijih enakovredno. Na radiu je vsaj tako pogosto kot v kinu predstavljal svoje skladbe, obenem pa je z nezgrešljivim glasom prebiral razna obvestila. Glas je s pojavom **zvočnega filma** postal samostojna zvezdnikova podoba.

Walker piše, da je zvezdnike ob uvedbi mikrofona popadel strah. Najprej zaradi tehnične zapletenosti postopka – režiserjevim so se pridružile zahteve tonskega tehnika, potem pa še zaradi morebitnega neevfoničnega glasu. Vsemogočni zvezdniki so morali v igralsko šolo – da bi ukrotili svoje glasilke, ki so nemalokrat – ker so bili igralci zbrani z vseh vetrov - zveneale v močnih naglasih. Obenem so se morali naučiti tudi krotiti pantomimične grimase, ki so poprej govorile o duhovnem življenju upodabljanega lika. »Kombinacija izrazitih grimas in zvonkega glasu se je namreč izkazala za katastrofalno,« je na primeru Norme Talmadge ugotovil Walker. (povzeto po Walker, 1974: 206-207 in 220)

---

<sup>19</sup> (Citat v Walker, 1974: 207)

Negotovost so mediji zgolj razpihovali: »Zvočni filmi bodo iz posla odstranili 'lepe toda neumne', ki so se doslej zanašali zgolj na svoj obraz ali priljubljenost pri gledalcih.«<sup>20</sup>

Vendar so igralci pojav izkoristili kot prednost, saj so ugotovili, računajoč na radovednost gledalcev, da bo najbolj popularen tisti, ki bo med prvimi razkril svoj glas. »Filmski agenti so bili sredi leta 1928 zasuti s prošnjami za delo, saj so si igralci hoteli zagotoviti vlogo, ko se bo val zvočnih filmov končno odrinil na pot.« (Walker, 1974: 206) Še pred tem so zvezdniki svoje glasove oglaševali na radiu (prav tam) in s tem poskušali dokazovati svojo sposobnost ostati v poslu. Kot navaja Walker, so tudi tedaj igrali svojo značilno (socialno pogojeno) vlogo, svoj 'tip'. »Douglas Fairbanks je bil povezovalc radijskega šova, med drugim je nagovoril tudi mladino. Mary Pickford je na 'intimen način' nagovorila žensko publiko. Norma Talmadge je razpravljala o modi v filmu. Dolores Del Rio je prepevala pesem...« (Walker, 1974: 199)

Prvi zvočni film, *Don Juan*, se je pojavil leta 1926, vendar v njem ni bilo dialogov, temveč zgolj spremljevalna glasba. Prvi priznani zvočni film je *The Jazz Singer* (1927). V njem se dialogi izmenjujejo s tišino ali z glasbo. (Walker, 1974: 208-209)

Zvočni filmi svojim zvezdam niso prinesli takojšnjega uspeha. Prvi 'talkie' Mary Pickford, *Coquette* (1929), se je na premieri soočil z izredno slabim ozvočenjem, ki je njen glas reproduciralo kot šibko ječanje. Poprejšnje informacije o Maryjinem čudovitem glasu so bile v trenutku demantirane in komentatorji so na njen račun delili - za nestabilno zvezdniško pozicijo - nevarne opazke. Vendar se je kasneje njen južnjaški naglas izkazal kot kompetenten in za vlogo v *Coquette* je tedaj prejela oskarja. (povzeto po Walker, 1974: 219)

Tudi Dolores Costello je doživela polom zaradi tehničnih težav. V eni od scen filma *Tenderloin* (1928) je bil njen glas tako nenaraven in »neusklajen s sliko, da se je publika na premieri smejala.« (Walker, 1974: 212) Izkazalo se je, da je zvok dovolj močan, da preseže učinek slike (Walker, 1974: 212) Obenem se je izkazalo, da je moški glas primernejši za zvočni film. Med 220 novimi igralci, ki so se leta 1928 pojavili v zvočnih filmih, je bilo le 14 žensk (Podatek povzet po Walker, 1974: 215); slednje je načelo skoraj absolutno vladavino ženskih junakinj, namenjenih moškemu pogledu, in odprlo nove možnosti za doseganje ženskega dela publike.

Zvočni film zvezd ni povsem uničil. Nekaterim, ki so morda že ugašale, je dal tudi novega poleta. (Walker navaja primer Betty Compson, ki je bila že skoraj odpuščena, a se je z nekaj zgodnjimi zvočnimi filmi uspešno vrnila v filmski svet. – Walker, 1974: 214) Zvok je povečal umetniški vtis tistih zvezd, ki so potrdile, da znajo govoriti. Iz nekaterih posameznikov, ki so imeli izredne glasovne sposobnosti, je ustvaril tudi nove zvezde. Slednje so producenti rekrutirali iz vrst vidnejših gledaliških, predvsem broadwayskih igralcev. (povzeto po Walker, 1974: 204)

---

<sup>20</sup> Variety, 28. november 1928, v Walker, 1974: 201

Pojavile so se nagrade za govorno besedo. George Arliss je po prejemu ene od takšnih nagrad izjavil, da je njegovo govornje pomemben vzgojni korak za tedanjo mladino: »Z uvedbo zvočnega filma je naša odgovornost (odgovornost igralcev – op. avt.) postala še toliko večja: ne trdim, da se bodo ljudje v kinu učili govoriti; toda mladi ljudje so nagnjeni k posnemanju, še posebej k posnemanju tistih igralcev, ki jih občudujejo.« (Arliss v Walker, 1974: 222)

Walker navaja tudi izjavo Conrada Nagela, ki je z uvedbo govorne besede povezoval izginotje *iluzije*, ki je po njegovem tvorila polovico vseh nemih filmov: »V zvočnem filmu lahko tudi najbolj predan oboževalec, vsakdo iz publike, zavedno ali nezavedno, prepozna dobro igranje in dobrega igralca.« (Nagel v Walker, 1974: 223)

V resnici se je potrdila tudi McLuhanova teza, da si poslej gledalec ne more več predstavljati, kar hoče slišati, ampak mu je zvok 'vsiljen'. (prav tam) Tudi Richard Schikel govori o padcu karizme: »Od boga se pričakuje, da bo ostal neomadeževan. Ne more nas neposredno nagovarjati. Dovolj je, da je prisotna njegova podoba, tako, da jo lahko spodobno občudujemo.« (prav tam)

Zvezda je s tem morda res izgubila določen 'sakralni' čar, vendar je postala bolj usmerjena in s tem tudi njen učinek bolj predvidljiv. Občutki gledalcev so bili še dodatno pritegnjeni, gledalci so postali bolj osredotočeni na osebe v filmu.

Francoski kritik Jean Keim je fenomen opisal z besedami: »Zvok ima na osebo globlje učinke kot slika. Slika se bolj dotakne čutnic v očesu in globin zavesti ne vznemirja preveč. Skozi uho pa prejemamo globlje, močnejše in trajnejše vtise. Poprej vtisi niso trajali dolgo; zdaj pa so podaljšani...« (Keim v Walker, 1974: 224)

Zvok je v film vnesel več realizma, naturalizma in napravil v dojemanju zvezde pomemben premik. »Zvezde nemega filma so bile [za nas] nedotakljive mitične figure; današnje zvezde pa so ikone, ki imajo sposobnost skočiti bliže - nekam vmes.« (Walker, 1974: 226) Govorjena beseda je razkrila, kaj se dogaja v njihovih glavah. Razmišljanja pa so bila res lahko tudi povsem banalna - torej človeška.

Zvok je zvezde humaniziral in demokratiziral. V izredno kratkem času so se glasovna dovršenost, pronicljiv naturalizem in moč osebnosti prepletli v značilen hollywoodski izraz. Tisti, ki so ga znali povzeti, so postali novi ljubljenci milijonov gledalcev. Zvezde so se z božanskih višav premaknile dol, med ljudi.

### 3.6. UPOKOJITEV ZVEZD

Padcu 'tihih' božanstev, je v nekaj letih ali desetletjih sledilo še nekaj pretresov: ideologija druge svetovne vojne, začetek hladne vojne, pojav rokenrola in vseh ostalih novih oblik zvezdniških metafor.

Walker tezo, da je z začetkom sedemdesetih, po koncu vietnamske vojne in hipijevskem rušenju svetlega vladarja – ameriškega sna, klasično zvezdništvo začelo počasi toniti, ker zanj pač ni bilo več prostora, zavrne in opozarja, da gre (spet) zgolj za prehodno fazo: »Zgodovina Hollywooda je že doživela vse življenjske faze zvezde. Še vedno pa se nismo navadili, da zvezde prihajajo in odhajajo. Čez sto let se bomo morda tega že zavedali,« povzame Mayersberga. (Mayersberg v Walker, 1974: 346)

Res pa je, da se film sooča z vedno novimi težavami, piše Walker. Zvezdništvo ni več njegov glavni podporni steber. (Upoštevati je treba, da je Walker knjigo pisal leta 1970 – op. avt.) »Pojavljajo se celo vprašanja, če zvezdništvo sploh potrebujemo. Že dolgo namreč ne pomeni nobene garancije.« (prav tam) Zdi se namreč, da je zvezda izgubila moč v trenutku, ko ji je zmanjkalo denarja. Eden od razlogov za to naj bi bilo zmanjšano število filmov, kar pomeni tudi manj pogosto pojavljanje zvezdnikove podobe. Snemanje enega filma traja dosti dlje, kar pomeni da lahko zvezdnik tudi za celo leto izgine iz javnega življenja.

Druga težava je televizija s svojimi lastnimi zvezdami, ki pa so še bolj neusmiljeno stereotipizirane. (Walker, 1974: 347) Televizijska publika je namreč še nekolikanj širša, tako da jo je mogoče upravljati, kontrolirati le z bolj usmerjenimi produkti. Torej z zvezdami, ki so ob svojo širino (tako dejansko, z nekajkrat manjšo projekcijo na ekran, kot metaforično). »Namesto da bi igrali en 'tip', ti zvezdniki igrajo zgolj eno vlogo.« (prav tam)

To pravzaprav nasprotuje zvezdniškemu aksiomu, ki pravi, da je neskončna reprodukcija podobe nujna za ohranjanje statusa. Ali kot je Walker povzel Mayersberga: »Svoje junake radi vidimo vedno znova v enakih situacijah... Reprodukcijsko delovanje v filmu in ponavljanje delovanj iz filma v film sta dela skupnega procesa.« (Walker, 1974: 349) Ta proces je ustvarjanje stalnega vrednotnega sistema, na katerega se je z razvojem filma, po zgodnjem delavskem razredu, navadil srednji sloj prebivalstva (srednjih let, s povprečnimi dohodki...)

Vendar Walker meni, da je nova publika povsem drugačna: ne mara klasičnih skrivnostnih zvezd, temveč nove zvezde kot so vodje političnih protestov, politiki, pop artisti, pisatelji, pevci in 'undergroundovski' talenti – odpadniki, revolucionarji in mučeniki. Tej novi publiko se zdi intimna in neposredna ponudba hollywoodske zvezde oddaljena in *passé*. Ne

potrebujejo zvezd, ki bi utelešale sanje, temveč podobe, ki se bodo odzivale na njihovo lastno delovanje, stališča in filozofijo. Stara zvezdniška garnitura namreč še vedno ne zna vzpostaviti stika z občinstvom. Je egoistična, skrbi jo zgolj potešitev lastnih potreb. (prav tam)

Današnje 'life-style' zvezde so pravzaprav nekakšni karakterni igralci, ki se znajo prilagajati situaciji (namesto da bi se, kot v tradicionalnem zvezdništvu, situacija prilagajala njim) in ravno zato se zdi, da zvezdništvo pravzaprav blede. (povzeto po Walker, 1974: 349-350) Obenem so prevzeli nadzorne funkcije. Zvezdnik, kot je na primer Tom Cruise, lahko sam izbira ekipo, spreminja scenarije in sodeluje kot producent (kar seveda pomeni tudi večji del pri delitvi dobička). (Botnick, 2001) In, nenazadnje, tudi izredna lepota ni več pomembna. Več šteje sporočilo, ki je lahko za sredinsko publiko sicer negativno (igranje mafijških šefov, kaznjencev in morilcev), za mlajšo pa je upornik, negacija sistema, lahko ideal (kakršen je kulminiral v filmu *Bonnie and Clyde*.) Walker predpostavlja, da v teh filmih mladina sploh ni gledala 'zvezd', temveč film. (povzeto po Walker, 1974: 354)

V tem kontekstu lahko razumemo tudi pojav novih zvezd v režiserskih in producentskih vrstah. Ti so si z ustvarjanjem filmskih zgodb pridelali zvezdniški status, ki pa je seveda ogrozil status igralcev. »Poslej nad naslovom filma najdemo režiserjevo ime. Tam so bili prej zvezdniški igralci,« je usodo klasičnih zvezdnikov sklenil Walker. (Walker, 1974: 356) »Stari tip zvezdnikov je hotel postati Nekdo. Novi tip hoče doseči Samoizpolnitev.« (prav tam)

Novi tip zvezdnika, ki mu Walker pravi anti-zvezda, ne živi več v Hollywoodu in tam tudi ne snema filmov. Še vedno pa ima navado, da tudi v zasebnem življenju igra vlogo iz filma (upornika, anti-zvezdo). (povzeto po Walker, 1974: 357) Še vedno se podobi iz filma in zasebnega življenja prepletata in dopolnjujeta in tudi denarja zahtevajo zase prav toliko kot njihovi 'starejši' kolegi. Ekonomske zahteve ne popuščajo in po teh dveh plateg so nove zvezde še vedno tiste zvezde, ki so pred sto leti prvič stopile iz anonimnosti.

Seveda moramo povzeti, da je tudi Walkerja v začetku sedemdesetih zavedla faza prehoda in je v mnogočem pretiraval. Če ne drugače, so (nekateri) zvezde danes ravno toliko skrivnostne, kot so bile pred sto leti. Le da se nam zdi morda skrivnost 'stoletnic' večja – zaradi časovne odmaknjenosti, pomanjkanja neposrednih informacij in tehnoloških sprememb v filmskem mediju.

### 3.7. DANAŠNJI 'DŽEKSONI'

Zvezdnštvo z opisanimi spremembami ni izginilo. Le težišče se je premaknilo. Poleg filmskih igralcev so danes nosilci zvezdnškega sistema tudi glasbeniki, športniki, uspešni poslovneži, znanstveniki (ponekod se te oblike zvezdnške pojavnosti združujejo v eni osebi) in včasih celo ljudje, ki so se proslavili s kakšno obrobno bizarnostjo.

Za pojav nove zvezdnške estetike je pomemben predvsem izum video tehnologije, ki je reproduciranje zvezdnške podobe izredno potencirala, obenem pa jo je tudi prilagodila svojim potrebam in potrebam nove publike.

Kobena Mercer 'zvezdnštvo za novo tisočletje' opredeljuje na primeru hiper-zvezdnika, pevca Michaela Jacksona, natančneje z interpretacijo njegovega videa *Thriller* (1982). Jackson je hvaležna tema za interpretacijo, saj se zdi pluralnost pomenov, ki se navezujejo na njegov 'avto-produkt', neskončna. Kakofonija podob zajema metaforičnost retro stilov, mode, glasbe, žanrovstva, rasne problematike, erotike (seksa) in hkratne aseksualnosti, androginije... Zdi se, da je Jackson utelesil in globaliziral paleto vprašanj, za kakršno je bila poprej potrebna cela serija igralcev (glej Walker, 1974).

Obenem je Jackson, kot bomo videli kasneje, v svojo predstavitev zajel vse pomembnejše elemente, ki zvezdnški pojav pravzaprav konstituirajo – povzema tako predzvezdnške nastavke kot značilnosti, ki so se iz teh artikulirale. Zato je to podpoglavje, čeprav navidez obrobno in bliskovito, eno najpomembnejših s stališča interpretacije konstitutivnih zvezdnških elementov. Nakazali bomo le nekatere med njimi, celotno sliko pa bomo zgradili v nadaljevanju.

Mercerjeva omenja Jacksonov glas, ki je »čustven in erotičen«, dopolnjuje pa ga značilen čuten in ekstatičen ples. (Mercer, 1991: 300) Vsekakor ne bo odveč opomba, da sicer kompleksna plesna predstava pravzaprav temelji v nekaj preprostih gibih, ki jih je lahko prepoznati, se z njimi identificirati in jih posnemati. Izkazalo se je, da so Jacksonovi gibi s svojim temeljnim jezikom (in z intenzivno promocijo), postali kar del mladinskega slenga – oboževalci, pa tudi sekundarni opazovalci, so jih povzeli v pomenski sistem znakov, ki v sebi nosi določeno sporočilnost, informacijo.

Pomembna je tudi njegova telesna *metamorfoza* – spreminjanje iz afro-američana v 'nekaj' kar Mercerjeva opisuje kot: »Ne otrok ne moški, ne črnc ne belec, androginega videza – ne moški ne ženska. Jacksonova zvezdnška podoba je, kot bi rekel Marx, 'socialni hieroglif', oblika dobrine, ki zahteva dekodiranje in se mu hkrati upira.« (Mercer, 1991: 302) Jackson je dobrina, ki je dobesedno presegla vse kontekste, je kontekst sam na sebi, ki vse ostale kontekste zgolj nakazuje in jih problematizira. Kot bomo spoznali kasneje, se slednje v veliki meri ujema z definicijo, artikulacijo zvezdnškega pojava.

Jackson je tudi *skrivnost*: njegovo sporočilo (na primer seksualno) ni neposredno, temveč je zakodirano. Z uporabo 'sub-tekstov' se pravzaprav izogiba neposrednemu branju. S tem aludira na znani kinematografski učinek, ki zvezdnika ne predstavlja kot neposredno utelešenje (na primer seksa), temveč njega in seks zavije v različne metafore; vedno pa učinkuje tako, kot da ne gre za film, temveč za tisto drugo. (Povzeto po Mercer, 1991: 305)

Svojo 'brezmadežno' podobo Jackson potrjuje z negacijo. V videu *Thriller* se spremeni v tulečega volka in spet nazaj. Ponovno lahko opredelimo pomemben prijem: Jackson sploh ne potrebuje antagonist, da bi se v njem potrjeval. S spreminjanjem v pošast potrjuje kar samega sebe in ravno s tem ohranja svoj lasten kontekst 'brezmadežno' nedotaknjen.

Staigerjeva piše tudi o njegovem imidžu: »[Njegove in soigralkine] obleke v videu konotirajo mladostno nedolžnost [...] arhetip najstniških ljubimcev. Vendar to nedolžno reprezentacijo vznemiri Michaelova izjava: 'Nisem kot drugi fantje.'« Staigerjeva se sprašuje, zakaj je drugačen? V izjavi vidi diskurz o spolu in moškosti. »Spolno in rasno dvoumnost njegovega imidža lahko vidimo kot problematizacijo cele vrste vprašanj o rasi in spolu, ki se pojavljajo v

popularni glasbi in siceršnji pop-kulturi. Če se osredotočimo na njegov obraz – ne kot odraz osebnosti temveč kot družbeni in umetniški zapis –, lahko vidimo v njem zahtevo, kakšen bi moral biti videti črnski umetnik v popularni glasbi...» (Mercer, 1991: 314) S tem se Jacksonova podoba razširi tudi na področje odsevanja družbenega stanja, o katerem bomo prav tako podrobneje govorili v naslednjih poglavjih.

### 3.8. Končne opombe:

#### ● FAN (angl.: fanatic, »fanatik«)

Naziv za različne oboževalce, zlasti zvezd. Pojavil se je v 20. letih, ko se je razvil zvezdniški sistem. Fani ustanavljajo svoje klube (*fan clubs*) in časopise (*fan magazines*). Običajno obožujejo eno samo zvezdo, ki jo posnemajo v oblačenju in obnašanju, ji pišejo pisma, zbirajo njene fotografije in propagandni material. V 30. letih je bilo 3-6% prebivalcev ZDA, VB in Francije članov raznih fanklubov. Filmska industrija jih je podpirala, dokler z zvezdniškim sistemom v 60. letih niso razpadli oz. so si fani izbrali druge idole, pop pevce in TV-zvezde. (povzeto po Kavčič, Vrdlovec, 1999)

DeCordova piše o fanovskem časopisu *Motion Picture Story Magazine*, ki je še v obdobju pred pojavom zvezdništva (ki ga DeCordova imenuje obdobje filmskih osebnosti), objavljala nagradne kvize, v katerih so lahko bralci preverjali svoje poznavanje igralcev in vlog, ki so jih odigrali v različnih filmih. »Igralčevo ime je doseglo raven intertekstualnosti – gledalci so ga znali prepoznati v različnih filmih.« (povzeto po DeCordova, 1991: 24)

Tudi Dyer ima pripombo o fanovskih časopisih: »Fani v svojih publikacijah pišejo cele litanije, ki pa so v določenih pogledih vedno enake. Termini iskren, nenaden, spontan, resničen, neposreden, izviren se ponavljajo kot mantra. Vse te besede naj bi bile potrditev zvezdine avtentičnosti.« (Dyer, 1991a: 133)

#### ✧ IDENTIFIKACIJA

Pojem so na veliko in ohlapno uporabljali v psiho-sociološkem smislu zlasti moralistični kritiki, da bi razkrinkali vsa »hudodelstva«, ki jih je film zagrešil nad mladimi in slabotnimi gledalci. Šele filmologija se je strokovno lotila vprašanja gledalčeve identifikacije oz. »afektirane udeležbe«. E. Morin je v svojem delu *Film ali imaginarni človek* leta 1956 trdil, da film spodbuja »polimorfno identifikacijo«: gledalec se identificira z najbolj negativnimi osebami, s katerimi se v realnosti nikoli ne bi, saj film »tako kot sanje ali fantazija odkriva skrivne in sramotne identifikacije«. Za J. Mitryja (*Estetika in psihologija filma I*, 1963) identifikacija ni mimetičen, temveč projektiven proces: gledalec v junakovem dejanju odkrije izpolnitev hotenja, ki ga je zavrla inhibicija; z junakom se torej identificira preko idealnega jaza, ki ga v njem prepozna.

Filmska semiologija v navezavi na freudovsko in lacanovsko psihoanalizo razločuje med primarno in sekundarno identifikacijo. V primarni identifikaciji se gledalec identificira s samim sabo kot subjektom gledanja oz. z »očesom« kamere. Gledalec se ne identificira toliko s predstavljenim svetom in njegovimi osebami kolikor s tem, kaj ta svet postavlja v igro ali na sceno: s tem, kar ni vidno, marveč daje videti in v isti potezi sili gledalca, da vidi to, kar vidi. V sekundarni identifikaciji gre za identifikacijo s svetom pripovedi in njenimi osebami. Psihološke razlage so to identifikacijo istovetile s simpatijo, po Freudu pa se z nekom ne identificiramo iz simpatije, temveč se simpatija šele rodi iz identifikacije, kar pomeni, da ni vzrok, ampak učinek; do te ugotovitve je Freuda pripeljalo odkritje t. i. parcialne identifikacije oz. identifikacije s posamezno, 'unarno' potezo, ki je lahko npr. način govora, neka kretnja, navada itn., pri čemer ima lahko oseba tak karakter in izraža takšno ideologijo, da bi gledalec v realnem življenju občutil do nje prej averzijo kot simpatijo.

Identifikacijska relacija torej ni psihološka (kot odnos gledalčeve psihologije do psihologije oseb), temveč strukturna in situacijska, kar pomeni, da se spreminja odvisno od situacij: vsaka sekvenca ali prizor, ki vpelje novo situacijo, prerazporedi vloge, znova požene igro sekundarnih identifikacij ter ponovno oriše mesto gledalca. Pogosto pa je identifikacija spreverljiva in ambivalentna že znotraj iste situacije. Ta temeljna spremenljivost identifikacije je tudi učinek čisto formalnih prijemov, kot je npr. kadriranje, ki spreminja pogled na določen prizor, prikazuje novo razmerje odnosov, poudarja druge osebe ali druge poteze istih oseb itn.; lestvica planov, ki podeljuje osebami večjo ali manjšo navzočnost oz. jih gledalcu približa ali oddalji, že s tem vpliva na stopnjo gledalčeve pozornosti, njegov emocionalni odnos in identifikacijo z njimi; ali »igra pogledov« oz. montažni spoj prek pogledov, ki mu pogosto pripisujejo glavno vlogo pri sekundarni identifikaciji, nesporna pa je pri subjektivni kameri in montažni figuri kader/protikader. (povzeto po Kavčič, Vrdlovec, 1999)

Eckert v kontekstu identifikacije omenja, da je fenomen v navezavi z zvezdniškim sistemom okrog leta 1929 izkoristila tudi modna industrija. Modne hiše in prodajalne so prodajale popolne posnetke imidžev posameznih zvezd. V eni od newyorških prodajaln so morale biti celo prodajalke podobne eni od zvezdnic, igralki Janet Gaynor, moške na informacijah pa so posnemali imidž Buddyja Rogersa. Kupci so naročali model pižame, ki jo je Miriam Hopkins nosila v filmu *Camel Thru A Needle's Eye*, pa tudi obleke, ki so jih nosili Pauline Lord, Lynne Fontaine, Sylvia Fields... (povzeto po Eckert, 1991a: 34)



V nadaljevanju opredeljujemo še dva pojma, ki se neposredno povezujeta z zvezdniki in zvezdniškim sistemom.

► **GLAMOUR** (angl. čar, privlačnost, sijaj, magičnost)

Lastnost filmske zvezde, da privlači svoje oboževalce; povezana je z načinom oblačenja, ličenja, obnašanja, z odnosom do okolja, življenjskimi navadami in splošno podobo igralske osebnosti v javnosti, še bolj pa seveda z njenimi filmskimi vlogami. Glamour pravzaprav zabriše razliko med filmsko in realno podobo igralke ali igralca, premosti prepad med fikcijo in življenjem ter ustoliči filmsko zvezdo kot transcendenten fenomen. Izraz se rabi tudi za slog življenja in blišč ameriške filmske metropole v njenem »zlatem« obdobju. (povzeto po Kavčič, Vrdlovec)

► **KARIZMA**

Pojem karizme je razvil Max Weber v zvezi z legitimacijo politične ureditve. Ta naj bi izhajala iz ene od treh alternativ: tradicije (počnemo, kar smo vedno počeli), birokracije (sledimo dogovorjenim pravilom, ki so spremenljiva in domnevno racionalna) ali karizme (nekaj počnemo, ker je vodja tako sugeriral). Karizma je tako definirana kot: »določena kvaliteta posamezne osebe, ki ga razlikuje od običajnih ljudi in povzroča, da ga družba šteje za obdarjenega z nadnaravnimi, nadčloveškimi ali vsaj površinsko izjemnimi kvalitetai«.

E. A. Shils pravi v svojem delu *Karizma, red in status*, da karizmatičnost osebe izhaja iz njegove domnevne povezanosti z nekim zelo središčnim aspektom človeške eksistence in kozmosa, v katerem človek živi. Središčnost združena z intenzivnostjo vodi v izjemnost.

Resničnost te trditve se potrdi, ko ugotovimo, da se kulturno in zgodovinsko posebni odnos med karizmatično osebo in njeno družbo kaže kot večni splošni vzorec.

S. N. Eisenstadt je v svojem uvodu k Webrovi *Karizma in izgradnja institucij* zapisal, da je vpliv karizme močnejši takrat, ko je družbeni red negotov, nestabilen, nedoločen in ko karizmatična oseba ali skupina oseb v zameno za to ponudi vrednoto, red ali stabilnost.

Karizme zvezd ne moremo enostavno primerjati s karizmo političnih voditeljev, ampak moramo njihov vpliv presojati skozi specifično nestabilnost, nedoločenost in nasprotovanja v kulturi (ki se reproducirajo v produkciji filmov in filmskih zvezd).

Eden prvih poskusov analizirati pojem zvezde je bilo delo Alistair-a Cook-a Douglas Fairbanks, *The Making of a Screen Character* iz leta 1940. Cook piše: »V težkih časih, ko so ZDA ohranjale začasno nevtralnost v evropski vojni, se je zazdelo, da Douglas Fairbanks (igralca – op. avt.) ve vse odgovore in to ne da bi se pretvarjal, da je kaj več kot le običajen Američan. Privlačnost tega laskavega prenosa identitete na občinstvo ni bila vedno očitna, tako da je bilo v njej mogoče uživati. Neki francoski kritik je takrat zapisal: 'Douglas Fairbanks je kot poživilo. On se smeje, ti pa začutiš olajšanje.'«

Kot primer lahko služi tudi Marilyn Monroe. Njeno pojavo je treba umestiti v zlitje idej o morali in seksualnosti, ki je označevalo 50. leta v Ameriki. Njena kombinacija seksualnosti in nedolžnosti je del tega zlitja, vendar pa njena karizma predstavlja tudi kondenzacijo teh lastnosti v njej sami. Znotraj nje se je dogajalo isto, kar se je v 50. letih dogajalo v celi Ameriki. To lahko gledamo kot herojsko izživljanje notranjih napetosti ali pa kot njihovo mučno razkazovanje. (Primerjaj z vlogo Grete Garbo v poglavju *Žalostna lepota Grete Garbo*.)

Posebno močan odnos do zvezd naj bi v splošnem imeli najstniki in ženske, poudariti pa je treba tudi osrednjo pomembnost zvezd v homoseksualni kulturi. Vse te skupine doživljajo posebno intenzivno stopnjo pritiska in konflikta vlog oz. identitete ter delno izključenost iz dominantne odrasle, moške, heteroseksualne kulture. Če so torej razmerja med zvezdami in občinstvom le intenzivirani konflikti in izločevanja, ki jih doživlja vsakdo, je tudi tipično, da v diskusijah o »sprevrženih« zvezdniških osebnostih najstniške, ženske in gejevske zvezde igrajo glavno vlogo. (povzeto po Dyer, 1991b: 57-59)

## 4. SOCIALNO ZVEZDNIŠTVO

Balazs v delu *Duh filma* sprva razmišlja o socialnem pomenu (ameriškega, zahodnoevropskega) zvezdništva: »Ekonomski pritisk po čim večji mogoči popularnosti določa značaj in socialni pomen kapitalističnega filma. Umetnost, ki se je razvila v veliko industrijo, ne more ostati vzgojni privilegij vladajočega razreda. Dialektični pojav v kapitalističnem gospodarstvu je dejstvo, da mora včasih žrtvovati privilegij zavoljo rentabilnosti;« (Balazs, 1966: 375) Nato se loti temeljne estetske vrednosti popularnosti in pri tem okrea snobizem: »Doslej se je zdelo, da vlada obča zakonitost, po kateri sta v umetnosti duhovna vrednost in popularnost v obratnem razmerju. Za aristokracijo omike velja izraz 'nerazumljivo' kot plemiški naziv. Kakorkoli pa se je *ljudska umetnost* pojavljala, ni bila z nobenega vidika manj vredna ali manj dostojanstvena kot umetnost visoko izšolanih. *Namreč ljudska umetnost, ki jo je ustvarjalo ljudstvo. Tista pa, ki so jo delali za ljudstvo zgoraj, ima seveda zgolj negativne pogoje za popularnost.*« (prav tam)

Na primeru Marxove misli Balazs opredeli (možen) odnos srednjeevropskega (nemškega) ljudstva do pojava zvezdništva: »Prav tako kot so stara ljudstva doživljala svojo predzgodovino z imaginacijo v mitologiji,« citira Marxa »tako smo doživljali Nemci svojo kasnejšo zgodovino v mislih, v filozofiji.« In dalje: »Nemci so mislili, kar so naredili. Abstraktnost in ošabnost njihovega mišljenja hodi vedno v korak z enostranskostjo in tršato okornostjo njihove resničnosti.« Balazs ugotavlja, da ima ta odtujenost duhovnosti od resničnosti svoj izraz tudi v umetnosti: »Svoje najboljše vrednote je razvila v latovščino izobražencev. Če hoče biti popularna, postane trivialna.« (Balazs, 1966: 376) Zaključek, da je za nastanek in razvoj zvezdniškega sistema nujni pogoj prepletanje ljudskega in umetnega, se ob tem niti ne zdi tako oddaljen. Vendar to še zdaleč ne pomeni, da mora filmska umetnost biti banalna. »Pogoj za življenjski obstanek filmske umetnosti (torej z zvezdo kot njenim glavnim produktom - op. avt.) je v tem, da ne bo ljudska samo na svoji najnižji, temveč tudi na svoji najvišji stopnji.« (prav tam)

Balazs priznava, da v začetku sla po priljubljenosti neogibno niža izrazno raven. »Pri tem pa ne ostane. Prav populariziranje da pobudo za vzgojni proces, ki naj kmalu premaga neizdiferencirano primitivnost.« Pri tem Balazs uporabi primer pojava zvočnega filma: »Izdelava zvočnega filma je na primer precej dražja od izdelave nemega filma. Rentabilnost je mogoče tedaj zagotoviti samo s še večjo priljubljenostjo. Temu ustrezen je bil nivo prvih zvočnih filmov. Toda padec prvih govorečih filmov v trivialnost prvih nemih filmov je le

nasledek še nerazvite tehnike. Dokazuje, da je postala medtem vizualna kultura množice filmskih gledalcev bolj diferencirana kot je njena umstvena kultura.« (prav tam: 378)

#### 4.1. O TRPLJENJU OBLIČJA V 'VELIKEM PLANU'

»Filmsko zvezdnštvo je skoraj popolna upodobitev McLuhanove teze, da se tehnološka inovacija začne z (paradoksalno - op. avt.) re-kreacijo, ponovnim ustvarjanjem podob iz preteklosti, tiste preteklosti, ki naj bi jo inovacija [pravzaprav] nadomestila. Smer našega kulturnega napredka je opredeljena, prepletena z nostalgичnim odsevom v vzvratnem ogledalu.« (Walker, 1974: 4) To konkretno pomeni, da so prvi filmski ustvarjalci izhajali iz predpostavk neposrednega vizualno-medijskega prednika filma, gledališča. Njihova estetika je med drugim zajemala odrsko postavitve scene, ki je morala pokazati toliko, kolikor je bilo občinstvo vajeno videti s sedežev v teatru. Zgodnji filmski producent Charles Pathé, ki je svojo filmsko družbo Pathé-Frères ustanovil že leta 1895, je ob neki priložnosti okrcal svoje režiserje: "Mar se vi, gospodje, ne boste nikoli naučili, da mora biti v filmu igralec posnet tako, da se njegove noge dotikajo spodnjega roba slike, glava pa zgornjega!?" (prav tam)

Kamera je torej ohranjala distanco, da bi sceno zajela v celoti, zvezda pa se je lahko rodila šele v trenutku, ko je kamera prešla v veliki plan<sup>21</sup> obraza, saj je šele tako igralec lahko izstopil iz igralske skupine (Walker, 1974: 5). Close-up se je sicer zdel odločilna inovacija in je s svojim učinkom tudi bil, vendar je idejo voajerskega zoomiranja, prestižne empatične metode, živjetja, poistovetenja s čustvi, ki jih predstavlja oseba na odru, (v skladu z McLuhanovo tezo) mogoče zaslediti že v uporabi kukala v (renesančnem) gledališču oziroma meščanski operi. »Brez posebnih aluzij na marksistično miselnost lahko rečemo, da je kinematograf svojim ubožnim obiskovalcem s close-upom ponudil užitek, ki je bil dotlej rezerviran za [elitne] obiskovalce opere z uporabo kukala.« (Walker, 1974: 5)

V času nemega filma je bil ta poseg še toliko bolj učinkovit. »Ne govoriti že dolgo ne pomeni več ničesar imeti za povedati,« piše Balazs. Prepoznavamo geste telesa, se z njimi izražamo, predvsem pa

»se je naše izrazno sredstvo zreduciralo, omejilo na obraz. Pa ne zgolj zato, ker so drugi deli telesa pokriti z obleko. Naš obraz je postal nekakšen izpostavljen, ranljiv, nad vse štrleč semafor naše duše. [...] Film bo pri tej radikalni spremembi odigral vidno vlogo. Milijoni ljudi vsak večer sedijo tam in doživljajo človeške usode, značaje, občutke in razpoloženja, ne da bi izustili ali slišali eno samo besedo. Na način, ki ga je človeška vrsta nekoč že uporabljala, ki ga uporablja že celo svojo zgodovino in je nekako rudimentaren, a mu vendar ne posvečamo pozornosti in zato ostaja še neodkrit. Celotno človeštvo je ponovno soočeno s tem, da se mora naučiti jezika mimike in gest. Ne jezika gluhomemih, temveč vidne korespondence utelešene duše. *Človek bo ponovno postal viden.*« (Balazs, 1924: 25)

Balazs je nekaj desetletij kasneje zapisal, da uzrta podoba obraza stvari in reči povzroči antropomorfozo, prav tako kot v mitu, ki ustvarja bogove po človeški podobi. »Ustvarjalna sredstva te mogočne vizualne antropomorfoze so filmski posnetki v velikem planu.« (Balazs, 1966: 74) Zanj je bilo odkritje človekovega obraza bolj pomembno kot pa odkritje obraza

---

<sup>21</sup> Ang. *close-up*

stvari in reči. Fiziognomija in mimika sta najbolj subjektivni človekovi obliki izražanja. »Bolj sta subjektivni kot govor, ker sta človekov besedni zaklad in slovnica nasledek tradicionalnih splošnih pravil, mimika pa, kljub temu da je v glavnem tudi priučena, vendarle ni kodificirana, s pravili predpisana manifestacija. To najbolj subjektivno človekovo razodevanje se spremeni s posnetkom v velikem planu v objekt.« (Balazs, 1966: 74-75)

Igralci so dobili obraz in s tem osebnost; postali so celo več kot **indikativni znak** (indikativno napotilo – glej poglavje Razbijmo kodo o filmskem jeziku), s še enim krogom semantičnega razvoja so utekli kontekstu, zapustili objem vseh štirih komplementarnih konceptov (označevalec – označenec, referent – znak) in za kratek čas, dokler jih ni pogoltnila, prerasla industrija, postali to, kar so. S tem se je začelo dinamično psihološko sodelovanje med gledalcem in igralcem.

Musek za oris slednjega uporabi koncept družbenih vlog: »Njihova [zvezd - op. avt.] imena, kostumi, maske in družbeni položaji so se izpreminjali od vloge do vloge, a za njimi so gledalci vedno občutili eno in isto osebnost.« In v primeru Charlieja Chaplina, filmskega režiserja, producenta in igralca, enega prvih globalnih filmskih zvezdnikov, romantično ugotavlja: »Takšna osebnost ni samo zanimiv in simpatičen človek, [...]« temveč v njej množice ljudi »vidijo in doživljajo nekaj, kar je pomembno za nas vse, kar v vseh nas živi kot skrito čustvo, želja, podzavestna misel in kar poleg tega izraža nekaj, kar presega okvir osebnega čara ali umetnosti.« Nakar [Musek] revolucionarno oznani, da je Chaplin »v svojem melanholičnem optimizmu [je] dejansko izražal upor nas vseh proti dehumanizaciji družbe.«<sup>22</sup> (Musek, neznana letnica: 4-5) Podobno opažanje zasledimo v zgodnjem esejskem zborniku *Zvjezde bez maske*, kjer se Zvane Črnja sprašuje, ali Chaplin ni morda ena od »tez sodobnega humanizma.« (Črnja v Boglić in drugi, 1961: 93-102) Chaplin je resda igral »majhnega pomečkanega človeka«, kot ga je imenoval Majakovski<sup>23</sup>, vendar je iz skritih globin skozi komiko njegovega obraza presevala »melanholija vsakdanjega malega človeka, prostodušnost trpečega, plemenita, humana osebnost.« Kasneje, ko je začel kot režiser in producent samostojno snemati filme, je njegova humana drža postala povsem prezentna in se je razlezla do razsežnosti etičnega apela; »V svojem prvem celovečernem filmu *Kid* (1920) Charlie stresa iz zaboja hrano revnim otrokom kot bi pital piščančke. Stotine milijonov gledalcev je ganil do solz.« (Črnja v Boglić in drugi, 1961: 99)

V vlogi etično-moralnega teoretika-svetnika, ki – kot bi na novo pisal deset božjih zapovedi – interpretira, razlaga, opozarja ter poziva k občedružbenemu vzajemnemu podarjanju in

---

<sup>22</sup> Verjetno je Musek s slednjim mislil veliko ekonomsko depresijo in vzpon nacizma.

<sup>23</sup> Vladimir Majakovski (1893-1930), ruski avantgardni pesnik in filmski režiser.

zagotavljanju blagostanja in sreče, se je Chaplin dokončno potrdil s filmi *The Gold Rush* (1925), *Modern Times* (1935) in *The Great Dictator* (1941).<sup>24</sup>

Posledično se zastavlja temeljno vprašanje, če ni morda (dobro znana in največkrat močno afektirana) 'zvezdniška moralno-etična dolžnost pozivanja k lepšemu svetu in ljubezni', ki zvezdam nekako *post hoc, ergo propter hoc* pritiče zaradi izredne medijske množičnokomunikacijske moči, izvorno prav potreba po ponovnem vrednotenju sveta, prevrednotenju vrednot, kot so jo legitimirali, prepoznali 'postkrščanski' filozofi 19. in 20. stoletja (tudi postmodernizem), kar obravnavamo v poglavjih o Kierkegaardu in Nietzschejevem zlomu krščanstva.

#### 4.1.1. Žalostna lepota Grete Garbo

Iskanje univerzalnih občutij - duhovnega stanja družbe - v likih in delih filmskih igralcev, ki je bilo značilno za zgodnje obdobje, sociološka filmska teorija povezuje tudi z zvezdniško igralko Greto Garbo. Njen zvezdniški status naj bi po Musku ne temeljil samo »v harmoniji linij«, estetski skladnosti telesa, temveč je »lepota Grete Garbo [je] vsebovala predvsem izrazito fizionomijo čisto določenega duševnega razpoloženja in stanja.« Musek trdi, da se je skozi vsak izraz, ki se je risal na njenem obrazu, ne glede na raznovrstno interpretacijo igranega lika, »prebijal vedno isti, dejansko že anatomsko fiksiran izraz.« (Musek, neznana letnica: 5-6) Slednji je, po Balazsu, ponovno povezan z uporabo velikega plana, ki je »docela in sam po sebi razumljiv.« Ob njem si ni treba ničesar predstavljati niti v prostoru niti v času; torej si nam ga ni treba niti zamišljati v prostoru in času. Pri tem se razkriva nova razsežnost, ki ji Balazs pravi *fiziognomija*. Da so si deli obraza fizično, prostorsko blizu, nima nikakršnega prostorskega pomena, saj ne vidimo obraza kot predmeta, temveč *izraz*, torej čustvo, razpoloženje, namen in misel. *Tedaj vidimo nekaj, česar ni v prostoru.* (povzeto po Balazs, 1966: 75-76)

«Greta Garbo je bila vedno v vsaki svoji vlogi - žalostna. [...] Lepota Grete Garbo izžareva trpljenje, trpljenje v imenu življenja in sveta, ki jo obdaja. Žalost njene lepote je zelo jasno izražena - to je namreč žalost osamljenosti, občutek odtujenosti, občutek, da med njo in svetom, ki jo obdaja, ni nobenih vezi.»<sup>25</sup> (Musek, neznana letnica: 5-6)

Musek ravno v tem 'trpljenju v imenu sveta' vidi temeljno identifikacijsko vez med zvezdo in občinstvom. Občinstvo s subtilnim zrenjem trpečega obličja<sup>26</sup>, trpljenja '*bližnjega*', prepozna

<sup>24</sup> Zanimivo opažanje poda Eckert, ki piše, da so v tridestih, času velike depresije »Politiki naložili Hollywoodu neposredno nalogo, 'razvedriti Američane'« (Eckert, 1991b: 60); Seveda pa je treba upoštevati, da ta generalna politična poteza - razen na pojavnih ravni - izvorno ni enaka Chaplinovemu vzgibu, kot ga opredeljujeta Črnja in Musek.

<sup>25</sup> Walker piše, da se je z uvedbo zvočnega filma njena skrivnostnost še povečala: »Po premieri filma *Anna Christie*, marca leta 1930, in še prej, med testiranjem leta 1929, je bilo takoj jasno, da bo njen presenetljivo nizki, prasketajoči glas z melanholičnim podtonom njeno skrivnostnost le še povečal.« (Walker, 1974: 219)

<sup>26</sup> Kasnejša 'uvedba' pojma *obličje* filozofa Emmanuela Levinasa je sledila podobni ekonomski krizi in sovpadajočem somraku ideologij v 60. letih. Iskanje nove etične zavesti je Levinas oprl na vedenje in sprejemanje trpljenja drugega, preko katerega se zavem svojega obstoja. V začetni fazi svoje etične teorije je kot metaforo trpečega obličja, ki počlovečuje družbo, uporabljal ravno simbol ženske, trpeče. (vir: zapiski s predavanj prof. dr. Edvarda Kovača); motiv trpeče (krvaveče) ženske kot nasledek antropološkega arhetipa se v novejšem času pojavlja predvsem v produkciji glasbe (videospotov) ženskih ustvarjalk, kakršni so tisti 'alternativnih' zvezdnic Alanis Morissette in Anouk.

temeljno človeško osamljenost in žalost, schopenhauerjevsko nemoč pri soočanju z močjo 'volje'. Zvezda kot prototip žrtve narave, ki se nam vedno znova, dan za dnem vrača pred oči.

V tem času je filmska tehnologija s preciznostjo optičnih leč izjemno napredovala in ustvarila pogoje za razkritje obličja. To pa se zgodilo ravno v času po prvi vojni tragediji in obenem v obdobju velike gospodarske depresije, ki je v temo pogreznila celotno svetovno, zlasti pa proletarsko prebivalstvo, ki je filme že tedaj najbolj množično konzumiralo. Spoznanje, identifikacija s trpljenjem sta zavzela metafizično raven. Greta Garbo je utelesila temeljno odtujenost, samost bivanja<sup>27</sup> v etičnem smislu, na ravni osebe. Zvezda kot taka je eden redkih elementov (sodobne) kulture, ki se tako iskreno približajo (siceršnji) neubesedljivosti samosti bivanja, prepuščenosti schopenhauerjevski in nietzschejanski moči narave. Je naš strah, da bi izstopili iz družbe. In hkrati naša želja - saj je obenem bleščeči, vedno znova opozarjajoči zgled.<sup>28</sup> (Nietzsche je pri Schopenhauerju prepoznal povezanost *lepote* in *otožnosti*. Schopenhauer je v lepoti videl »most, po katerem pridemo naprej... Lepota mu je [obenem – op. avt.] kot trenutna odrešitev od *volje*«). (Nietzsche, 1989: 72)

Zvezda je torej s svojim obrazom-izrazom ne samo univerzalni trpeči, temveč kar nekakšna kulminacija stanja duha družbe. Odseva družbine strahove, njene travme in stremljenja. Lahko bi celo rekli, da je v njenem bistvu hkrati začrtana tudi možna pot, vendar je slednje pogojeno z možnostjo in voljo občinstva do interpretacije in stopnjo samoiniciative, ki jo je družba sposobna doseči.

O lepoti Grete Garbo je pisal tudi Barthes, ki je v njenem obrazu videl *platonično Idejo* človeškega, kar se z Muskovo interpretacijo delno ujema: Obraz *povzema* – zdaj družbeno, obče, zdaj esencialno, osebno. Obraz Garbove naj bi bil seksualno nedefiniran (podobno kot Michaela Jacksona vidi Mercerjeva - glej poglavje Današnji 'džeksoni'), da ne bi koga pustil v dvomih: »Garbova je vedno ona sama (kontekst na sebi – op. avt.) [...] in njen obraz nosi vedno enak osamljen izraz. (poudaril avt.)« Njen obraz predstavlja *prehod* med esencialno lepoto, abstraktnim najvišjim konceptom lepote in njegovim utelešenjem. Z enim licem se Garbova dotika onostranstva - kot piše Barthes: »je arhetip, ki se navdušuje nad obrazi mrtvecev.« Kjer esenca mesa odstopi mesto liričnosti Ženske. (citirano in povzeto po Barthes, 1993: 56-57)

Bela Balazs, ki je svoje filmskoteoretično delo *Vidni človek* napisal leta 1924, se je vsled odsotnosti zvoka osredotočil na mimiko, gestikulacijo obraza kot univerzalne podobe

---

<sup>27</sup> To podobo Balazs imenuje *nemi monolog*: »V filmu pa ne spregovori nemi monolog obraza samo tedaj, ko je junak sam. Tudi v tem je velika, nova možnost upodabljanja človeka. Pesniški pomen monologa je namreč v tem, da ni izraz telesne, fizične samote, temveč duševne osamljenosti. [...] Posnetek v velikem planu lahko namreč izloči iz najbolj goste množice posamičen obraz in ga pokaže, kako je v resnici osamljen in kaj čuti med gmoto ljudi v svoji samoti.« (Balazs, 1966: 77-78)

<sup>28</sup> Zvezda se na ta način pojavlja ravno zato, da bi se potrdila v svoji avtentičnosti, v resničnem svetu, kar se da izven dosega vseh motečih kontekstov. Dyer ob tem piše: »Mnoge zvezdniške podobe so se potrdile ravno s tem, da so dokazale, da je njihova resničnost takšna, kot je prikazano na platnu.« (Dyer, 1991a: 136)

Besede<sup>29</sup> in ob tem zapisal: »Kinematograf je naprava, ki na svoj način, dosega polno internacionalno veljavo – je enovita in vzajemna psiha<sup>30</sup> belega človeka. Še več: ker nam film ponuja 'lepotni ideal' kot edini vzgojni cilj, bo iz njega vzniknil arhetip, zapovedana podoba bele rase.<sup>31</sup> Zabrisal bo vse izrazne razlike, poenotil obraze in gibe. In ko bo človek nekoč postal povsem viden, bo nenadoma, kljub povsem različnim jezikom, vedno in za vsakogar on sam.« (Balazs, 1924: 32-33)

## 4.2. BIOLOŠKO-ESTETSKA KOMPONENTA

*»Molila sem, da bi moje noge in prsi postale čudovite, da bi lahko postala igralka.«*

*(iz filma *Celebrity* - Woody Allen)*

»Junak, primer in vzor, je nepogrešljiva prvina slehernega človeškega in narodnega pesništva, od starih epov do novodobnega filma. Je izraz življenjskih instinktov po spolni izbiri, nagonov po nadaljnjem razvoju. Ni zahteva estetskega, temveč biološkega zakona« (Balazs, 1966: 347) Bela Balazs se je z zgornjim citatom dotaknil temeljnega izvora zvezdnitva – njegove biološke komponente. Teza, da je težnja po idealnem (t.j. močnem, zdravem) telesu, s katerim je povezan prav tak duh, pravzaprav biološka prednost, se namreč nikakor ne zdi napačna.

Tudi Vitko Musek v knjigi *Zvezdnitvo in zvezde* izvora išče v psihološki naravi človeka kot družbenega bitja (socialna psihologija) in, še dlje, v darvinističnih bioloških zakonitostih bivanja, obstoja. »Od antičnih epov do sodobnih filmov je neizbežen element vsake ljudske in nacionalne poezije junak, ideal in človek, ki naj bo vzgled. Ta pojav je zakoreninjen v človekovih psiho-fizičnih lastnostih in njegovih težnjah po razvoju. Junak, ideal, vzornik se ni pojavil samo zaradi določenih estetskih potreb, temveč je do njega prišlo zaradi bioloških zakonov, ki urejajo človekovo življenje in ravnanje. [...] Podobe lepote so bile vedno izraz prastare človekove težnje po harmoničnem razvoju.« (Musek, neznana letnica: 1, 2)

► Bahovčeva v svoji razpravi o telesu izpostavi telo zvezdnika Michaela Jacksona, ki "ni le telo, ki briše meje spolne razlike in postaja v nizu lepotnih operacij vse bolj žensko-moško, ampak tudi telo, ki je vse bolj izpopolnjeno in teži k vse višjim stopnjam perfektibilnosti v smislu najboljšega mogočega telesa."<sup>32</sup> (Bahovec, 2002: 188) Pri tem pa ne smemo pozabiti, da je ravno pred kratkim to 'popolno' (tako fizično kot duhovno) telo doživelo kolaps zaradi

---

<sup>29</sup> »Besedna kultura je nematerialna, abstraktna intelektualizirana kultura, ki je telo zanemarila in ga potlačila na raven bednega biološkega organizma.« (Balazs, 1924: 27)

<sup>30</sup> Nem. *Psyche*

<sup>31</sup> Tudi Barthes v enem od svojih prispevkov piše o podobi, fotografiji kot o »glorifikaciji podobnega in znanega.« Obenem na primeru fotografij delegatov v politične organe poudarja, da volilci z branjem fotografije to pravzaprav ponotranjijo in se z njo, zaradi 'podobnega', ki je vanjo vkodirano, identificirajo. Slednje pa je neposredna alegorija politične premise, da so delegati pravzaprav podaljšan Jaz. »Volilec sam je nenadoma izpostavljen in heroj. [Fotografija] ga vabi, naj izvoli samega sebe. Težo njegovemu dejanju daje občutek, da bo izvolil 'svojo raso'.« (Barthes, 1972: 91-92)

<sup>32</sup> Podobno vlogo, piše Bahovčeva, ima filmski 'kiborg', ki po analizah Donne Harraway »predstavlja hkrati *del družbene realnosti in fiktivni stvar*, « in je »*kulturna reprezentacija prehajanja, hibridnosti, transformacije*; [...] ima] vlogo novega modela telesa, ki je naša 'ontologija' in hkrati 'produktivna fikcija'« (Bahovec, 2002: 180)

preobilice družbenih in kirurških posegov. Kar lahko na simbolični ravni ponovno interpretiramo kot nemoč umetnega v boju z naravo.

► 'Lepo' je dvopomenski pojem: v širšem pomenu vanj prištevamo vse, kar gledamo, poslušamo, si z zadovoljstvom in naklonjenostjo zamišljamo, torej tudi to, kar je ljubko, subtilno in funkcionalno, medtem ko v ožjem pomenu tega trojega nimamo za lastnosti lepega, ampak jih pojmujeemo kot njegovo neposredno nasprotje. Med obrazi, ki nam ugajajo in so v širokem pomenu torej lepi, so tudi takšni, ki jih radi imenujemo očarljivi ali zanimivi, izraz lepi pa prihranimo za druge. Lepo v širokem pomenu tako vsebuje očarljivost in subtilnost, lepo v ozkem pomenu pa jima nasprotuje. Če izkoristimo dvojni pomen lepega, lahko paradoksalno rečemo, da *je lepo kategorija lepega*. Lepo *stricto sensu* je namreč ob očarljivosti, subtilnosti, vzvišenosti itn. kategorija lepega *sensu largo*. (Tatarkiewicz, 2000: 138) (več o tem glej poglavje Estetika telesa in obraza)

Brad Lemley (Lemley, 2000) v razpravi o lepoti (estetiki) fizičnega, človeškega telesa poudarja, da so naše estetske preference, t. j. kdo ali kaj se nam zdi lepo, v veliki meri usmerjane z evolucijskimi potrebami in so potemtakem pravzaprav vgrajene v naše možgane. Zgodnji zvezdniški sistem pa je v prvih fazah razvoja pozornost občinstva privabljal skoraj izključno z 'lepoto', torej estetsko vrednostjo zvezd.<sup>33</sup>

»Zdi se, da občutek za lepoto ni zgolj stvar posamičnega okusa ali morda arbitrarni kulturni artefakt. Prej je starodaven, globoko vtisnjen, univerzalen in močan nagon, primerljiv z občutkom lakote ali bolečine, ki je prestal vse evolucijske preizkušnje, se izostril in izmojstril. Če lepota ni resnica, je pač zdravje in plodnost: [...] napeta, bleščeča igralkina koža privlači filmske gledalce, ker nas na neki temeljni ravni prepričuje, da ta osebek nima težav s paraziti in je posledično primeren za paritev.« (Lemley, 2000) Tudi Balazs se v svoji študiji strinja z darvinizmom: »Okus ni nikakršna metafizična zadeva. Vsaki živali gre v slast, kar ji dé dobro. Tudi estetski okus je neke vrste samoobramba duhovnega organizma. Tudi okus razreda je organ razrednega gona po samoohranitvi.« (Balazs, 1966: 374)

Lemley navaja primere (sekundarnih) socialnih prednosti, ki so jih deležni 'lepši', bolj privlačni osebki (empirično dokazano večjo pozornost matere, več denarja v službi, v večji meri so jim pripisane vrline, kot so prijaznost, usposobljenost, zanesljivost ter celo inteligentnost), kar se vse navezuje na primarno biološko predispozicijo.

---

<sup>33</sup> »Najboljši igralki nič ne jamči, da bo postala zvezda, medtem ko si mlada in neznana lepotica to lahko ne le obeta, temveč ima za to tudi realne možnosti.« (Morin v Kavčič, Vrdlovec, 1999: 669)



V nadaljevanju Lemley razkrije, da je lepota kot simetrija telesa biološko uspešnejša, saj imajo bolj nesimetrično zrasli osebki v naravi manj potomstva in obenem tudi krajša življenja. Hkrati navaja izsledke raziskav biopsihologa Victorja Johnstona (New Mexico State University), ki so pokazali, da je »naš občutek za lepo izredno dobro usklajen s starostjo, pri kateri je plodnost največja.« (Lemley, 2000) Prvi Biographovi zvezdnici Mary Pickford in Florence Lawrence sta na vrhuncu kariere komaj dobro zakoračili v dvajseta.

V zgodovini zvezdniškega sistema se je velikokrat izkazalo, da je obraz zvezdnika oz. zvezdnice vseboval določene posebnosti, po katerih je bil prepoznaven. Balazs se sprašuje, koliko k podobi obraza doprineseta tip, morda rasa in koliko individualna lastnost. Edinstvenost posameznega obraza (obraza kot ogledala duše) je pomemben sociološko-psihološki moment, ki pa je z besedami izredno težko opisljiv oziroma opredeljiv. »Ravno tu ima film pomembno vlogo, saj lahko to značilno fizionomijo in geste prikaže razločno in nedvoumno. Kot tak nam zagotavlja neprecenljivo gradivo, ki ga ne moreta s svojimi umetnimi pristopi zagotoviti ne antropologija ne psihologija.« (Balazs, 1924: 60-61)

Tudi v naravi se osebki trudijo zbujati pozornost s posebnostmi, kot so košat rep ali pisana oprava (Lemley citira Johnstona, ki poudarja, da se takšna posebnost pri osebku ne bi mogla razviti, če bi imel težave z zdravjem ali slabe gene). Kar pomeni, da (funkcionalna) lepota ni zgolj v povprečju, simetriji, temveč v tem, kar bo pritegnilo pozornost, kar je ekstravagantno, najsi bo to vedenje ali zgolj fizična pojavnost.

Psiholog Perrett je na podoben način, s pomočjo statistične analize, opredelil značilnosti 'privlačnega' ženskega obraza in zaključil, da so velike ustnice in prsi in majhna čeljust posledica delovanja ženskega hormona - estrogena. Bolj ko so ti ekstremi poudarjeni, več estrogena ima ženska, kar pomeni tudi večjo plodnost. (Lemley, 2000) Estetika je tudi tu komaj sekundarni, posledični proces, podrejen biološkim zakonitostim.

Če spola obrnemo, pravi Lemley, je princip sicer nekoliko drugačen, vendar je rezultat - arhetip lepote - podoben. Ženski ni toliko pomembna kakovostna oploditev (čeprav, pravi Lemley, je očitno, da imajo privlačni igralci – npr. Brad Pitt - široko in močno čeljust, ki njemu in njegovemu potomstvu zagotavlja učinkovito predelovanje zadostnih količin hrane) kolikor ji gre za partnerja, ki bo pomagal vzrediti potomstvo. Zatorej je ženska estetska preferenca nekoliko ginekofilna - meritve, ki jih navaja Lemley, so pokazale, da ženska kot privlačnejšega v vsakem primeru opredeli nekoliko feminiziranega moškega (prav tam) in nikakor ne kakšnega sodobnega neandertalca. Slednjih (razen izjemnih primerov) ni dosti niti med zvezdniki.

Da pa bi teorija o moški lepoti le ne bila tako preprosta, se Lemley poigra še s teorijo psihologinje Etcoffove, ki se začneja s primerom iz narave: samica muhe vrste *Mecoptera (panorpa communis)* samca še pogledala ne bo, če ne bo njegovo darilo pred parjenjem, okusna proteinska ploščica, velika vsaj 16 kvadratnih milimetrov. Razmere pri človeku niso kaj dosti drugačne: antropolog John Marshall Townsend je moškim in ženskam prikazoval fotografije bolj in manj privlačnih ljudi nasprotnih spolov, pri tem pa je vsaki fotografiji dodal še različno eliten poklic: natak, učitelj ali doktor. Potem je poprosil sodelujoče, naj fotografije rangirajo. Izkazalo se je, da je elitnost poklica (med drugim tudi finančna uspešnost) odločilno vplivala na rangiranje pri ženskah in je celo premagala estetsko, lepотно komponento; medtem ko so moški pri rangiranju upoštevali izključno privlačnost in se niso zmenili za poklic. (prav tam)

Ne glede na zavest o (možni) fiktivnosti tako fotografij kot celotne laboratorijske situacije so torej ženske izbirale ekonomično, programirano preišljeno, moški pa pač ne. Kar govori zgolj v prid analogiji z zgodnjimi zvezdniškimi junaki in lepoticami – aktivnimi fantazijskimi heroji in pasivnimi simetrično-ekstremitetnimi devicami.

Freud v tem kontekstu opredeljuje: »Zdi se mi nedvomno, da ima pojem 'lepega' korenine v seksualnem vzburjenju in da izvirno pomeni tisto, kar je seksualno dražljivo ('čari').«<sup>34</sup> (Freud, 1995: 37)

Tudi Hartmann poudarja, da so bili »vitalni in seksualni 'apetiti' presodni za prvobitni pojem človeške lepote, ki pri ženski poudarja moment mehkega, nežnega in mladostnega, pri moškem pa razsežnost močnega, čvrstega in neustrašnega.« (Strehovec, 1995: 102)

O erotiki kot glavni filmski temi se je razpisal Balazs v dodatku k svoji knjigi, ki ga posveča »največji igralki« Asti Nielsen, »ki vrača dvomljivcem, ki menijo, da je film le pohabljeno gledališče, vero vanj.« (Balazs, 1966: 358) »V našem primeru [v primeru filma *Duh zemlje* z Asto Nielsen – op. avt.] in nasploh pa je jasno, da je erotika najbolj svojstvena filmska tema, filmska snov sama po sebi. Prvič zategadelj, ker je vselej ali vsaj zvečine *tudi* telesno doživetje, da je torej vidna. Drugič pa so le v erotiki neomejene možnosti medsebojnega *nemega razumevanja*.« (prav tam: 359) Asta Nielsen je v tej vlogi utelešenje poduhovljene erotike, ki je »nevarno demonična«. (prav tam) »Vselej je na njej [Nielsnovi] nekaj otroškega [...], v tej vlogi cipe vpliva s svojo naivnostjo domala 'rastlinsko'. Ni nemoralna, temveč je nevarna narurna sila in tako nedolžna kot zver. Ne žre moških z zlim namenom...« (prav tam:

---

<sup>34</sup> in v nadaljevanju: »... [Pojem 'lepega' je] povezan s tem, da samih genitalij, ki pogled nanje izzove najmočnejše seksualno vzburjenje, pravzaprav nikoli ne moremo imeti za 'lepe'«. (prav tam)

360) Balazs ugotavlja, da je skrivnost Nielsnove v prisrčnem otroškem stiku, ki ga doseže s tem, da kot otrok posnema kretnje in obnašanje soigralcev. »Njen obraz nima vedno samo svojega izraza, temveč odseva v njem komaj zaznavno (toda vselej dovolj), kot v ogledalu, izraz soigralca. Kot lahko slišim v gledališču, kar sliši junakinja, tako lahko vidim na Astinem obrazu, kar ona vidi.« (prav tam) Na tem mestu vidimo, da je bil tedaj film še močno povezan, primerjan z gledališčem; obenem pa zasledimo kar nekaj univerzalnih tematik: od metaforično arhetipske močne in nevarne Ženske (ki žre moške), kot jo najdemo pri Kierkegaardu (glej poglavje Kierkegaardov gledališki veter),<sup>35</sup> do biološkega odnosa moški – ženska in naprej do skrivnostnega fiksiranega (univerzalno stanje odsevajočega) izraza, ki ga Balazs in Musek omenjata tudi pri Greti Garbo.

Ne gre pa samo za povezavo v smeri 'biološka prednost je zdravo telo in zdravo telo je tisto, ki v nas zbuja ugodne dražljaje,' temveč se je v upodabljalno umetnosti junak pojavljal tudi kot fizionomska podoba duhovnih in moralnih vrednot, torej kot družbeno (zdravo) telo.

Musek zasleduje pojav lepote od antike dalje in ugotovi, da je s pojavom tiska javno razširjanje estetskih vrednot, podob upadlo in se ponovno razmahne s pojavom filma. (Musek, neznana letnica: 1, 2) Pri tem pa [Musek] pozablja, da pred razvojem tehnologije, ki je omogočila serijsko multipliciranje podob, informacij, (v vsakem primeru) težko govorimo o enotnem estetsko-preferenčnem sistemu že na ravni (skupnega) ozemlja. (Več o estetskih preferenčnih sistemih v poglavju Estetika telesa in obraza)

V svojem pisanju se Musek opira na Balazsovo knjigo Filmska kultura, ki o lepoti filmske zvezde zapiše: »Naloga filmske zvezde je, da je lepa!« (Balazs, 1924: 59) Balazs se pri tem zaveda, da je zvezdnitvo ravno zaradi tega izpostavljeno kritikam, češ da je zunanja lepota zgolj dekoracija<sup>36</sup>, vendar v obrambo odgovarja: »Film ne pozna nikakršne 'čiste' zunanosti in ne 'prazne' dekoracije. Tako kot je pri filmu mogoče vse notranje prepoznati na zunanjem, je mogoče tudi na vsem zunanjem prepoznati notranje. Tudi na lepoti. Pri filmu deluje lepota obraza kot fizionomski odtis. Anatomska struktura deluje kot izraz. Kantov izrek: 'Lepota je simbol dobrega', vsekakor velja za film.« (prav tam, v nadaljevanju)

---

<sup>35</sup> Da 'metafizično žensko' (in zvezdnice kot njegovo utelešenje) s svojim erotizmom žre moške, bi brez težav po freudovsko povezali z dejanskim, fizičnim in navidez povsem trivialnim odnosom med moškim in žensko.

<sup>36</sup> »Estetizacija ni nekaj samoumevno pozitivnega, temveč je pogosto prijem manipulacije: določene segmente dejanskosti se estetizira zato, da bi jim lepa forma priskrbela višjo menjalno vrednost.« (Strehovec, str. 11) S tem je vsekakor povezan kult plastične kirurgije, ki je v zvezdniskem sistemu, kot omenjamo tudi na drugem mestu v tem delu, že dosegel raven konstitutivnega dejavnika. O tovrstnih anomalijah piše Bahovec, ki osrednjo komponento norme, kriterija o tem kakšno mora biti lepo telo, vidi v spolni privlačnosti – to pa opredeljuje kot funkcijo nadzora telesa, »nenehno izpostavljenega pogledu in namenjenega spektakelski funkciji.« (Bahovec, 2002: 182)

Balazs gre v svojem špekuliranju korak dlje in zaključi, da je »utelešenje duha junaka ali junakinje lepota, ki je natančen odsev ideologije in hrepenenj narodov in razredov, ki se zanjo navdušujejo. [...] Dobe in razredi, ki niso imeli junaškega pesništva in lepotnega ideala, so bili vselej časi propadanja oziroma propadajoči razredi.« (Balazs, 1966: 348)

## 5. FANTAZIJSKI SVET

Štiri leta po koncu prve svetovne vojne, ko je bilo upravičevanje le-te še vedno sila kočljiv diskurz, je ameriški novinar Walter Lippmann (Lippmann v Nimmo in Combs, 1990: 1–2) v svoji knjigi *Public Opinion* načel vprašanje fantazijskih predstav, ki si jih ljudje ustvarjajo o predmetih in dogodkih, v katere ne morejo imeti neposrednega uvida. Na primeru 'vojne z milijoni bojujočih se vojakov' kot večini ljudi realno povsem nepredstavljivega dogajanja je Lippmann razvil preprosto izhodiščno tezo, da se ljudje ravnajo tako, kot jim narekujejo podobe sveta, ki jih imajo spravljene v zavesti; te pa zrcalijo svet na načine, ki so lastni (in s tem *različni* - op. avt.) zgolj vsakemu posamezniku ali skupini ljudi. Svet je v naših glavah torej takšen, kot se nam *zdi*, da bi moral biti. Z eno besedo - fantastičen<sup>37</sup>.

Podoba sveta, pravi Lippmann, namreč nastaja po dveh poteh: prva vodi preko neposrednega spoznanja, dejanske vizualne percepcije vsakodnevnega življenja; sistem, ki s tem nastane in v katerega informacije umeščamo, nam pomaga osmišljati vsakodnevno življenje. Druga spoznavna pot pa neposrednega spoznanja ne vključuje. S seboj nosimo podobe sveta, ki ga še nikoli nismo videli, vendar smo o njem slišali, brali, se pogovarjali in si s pridobljenimi informacijami ustvarili njegovo podobo. Tudi za podobo vojne smo izvedeli iz romanov (kasneje filmov) in tudi za to podobo si seveda predstavljamo, da je *prava*.<sup>38</sup>

Za nas torej obstaja realnost, ki je (medijsko) posredovana,<sup>39</sup> v katero pa hkrati močno zaupamo. Še več: ko se končno dokopljemo do vizualne podobe medijsko posredovane realnosti (fotografije, filma), od te zahtevamo, da se ujema z našimi vnaprejšnjimi predstavami.<sup>40</sup>

Koncept zvezdnitva se je med drugim utemeljil tudi v zgoraj opisanih procesih. Zvezdniška zgodba je v slehernem primeru medijski konstrukt - in širše - svet, posredovan s komunikacijo<sup>41</sup>; neposrednega uvida vanj, osebne izkušnje z njim pač nimamo. Iz pluralnosti ponudbe sami izberemo tiste podobe, ki ustrezajo našim domišljjskim predstavam. (Seveda

---

<sup>37</sup> ang. *fantasy*

<sup>38</sup> ang. *real, real world*

<sup>39</sup> ang. *mediated reality*

<sup>40</sup> Lippmann navaja primer generala, ki so ga slikali v njegovi pisarni na bojišču. Ker si občinstvo predstavlja, da visijo v generalovi pisarni zemljevidi, so jih za potrebe slikanja hitro prinesli in obesili, nato pa spet sneli in odnesli. (Nimmo in Combs, 1990: 2)

<sup>41</sup> Psihiatrične in psihoterapvske raziskave Paula Watzlavicka v knjigi *How Real Is Real* (v Nimmo in Combs, 1990: 3) ponujajo argument: »komunikacija generira to, čemur pravimo realnost«.

naša 'domišljajska realnost' temelji v predvidoma 'realnih' informacijah, ki so nam posredovane, vendar fantaziranja kljub vsemu ne podrejamo racionalnemu premisleku, temveč se mu - fantaziranju o zvezdniškem svetu - z veseljem, igrivo<sup>42</sup> prepustimo.)

(Pradavno) željo po igrivem, fantazijskem<sup>43</sup> (avtonomnem) konstruiranju realnosti tako lahko postavimo kot osnovni pogoj in iniciator za razvoj industrije zabave, krovni (ekonomski) panogi zvezdniškemu sistemu.

Kot pišeta Nimmo in Combs se je v tem smislu oblikovalo fantazijsko tržišče, ki ponuja 'dizajnirana doživetja'. Posamezniku ta omogočajo »spogledovanje z novimi življenjskimi stili, vznemirjajo njegovo pozornost, mu ponujajo izziv, ga poučujejo, zabavajo in, nenazadnje, izpolnijo njegova fantazijska pričakovanja.« (Nimmo and Combs, 1990: 7). Ta doživetja niso nujno fizična. Vrednost domišljajskih procesov (tudi zaradi nerealne osnove) ostaja v (čistem) mentalnem zadovoljstvu, bolj kot v dejanski izvedbi namišljenega; (prav tam: 9). zvezdniški sistem se s to naravno človeško tendenco ujema na način, da domišljajske koncepte potrjuje in jih spodbuja k še intenzivnejši produkciji fantazijskih podob. Njegov doprinos, nova vrednost, pa je v tem, da je omogočil ljudem vzpostaviti skupinsko fantazijo, skupek predstav, ki jih (lahko) deli, izmenjuje in razširja večja skupina ljudi. Hkrati je skupna fantazija primernejša, saj s številom udeležencev zraste tudi njena realistična kredibilnost. Gre za iskanje skupne percepcije sveta, skupnih zgodb, ki vključujejo »junake, antijunake, bebčke, ironične preobrate v scenariju, zaključek in seveda moralistično poanto,« (prav tam: 12) ki rada zaokroži podobo sveta kot pokvarjene solzne doline, ki jo je treba očistiti korupcije, škandalov, skratka zla.

Sodelovanje v skupinski fantaziji številčno ni omejeno; kot ugotavlja Bormann<sup>44</sup> se lahko v fantazijski proces vključuje velika množica ljudi. S številčnostjo udeležencev raste tudi pomen simbolov, konstitutivnih znakov, značilnih za fantastično zgodbo: opredeljujejo igralce, uporabljena sredstva in načine pripovedovanja, dejanja, prizore, in motive. Ljudje se

---

<sup>42</sup> Janez Strehovec v knjigi *Demonško estetsko* (Strehovec, 1995: 14 - 18) vpelje pojma '*homo aestheticus*' in temu podrejeni pojem '*homo ludens*'; slednjega opredeli kot postmodernega človeka, ki je «v igrivem odnosu do dejanskosti.» Opisuje «družbo doživetij in spektakla», v kateri «posamezniku ne gre več za preživetje, temveč za izbiranje med možnostmi in igranje z njimi...» (več o tem v poglavju Post-/Hollywoodski svet in estetika)

<sup>43</sup> «Fantaziranje v veliki meri temelji na dolgoročnem spominu, obujanju spominov, in domišljanju kako bodo stvari tudi v bodoče ohranile svojo podobo, ali pa, na kakšen način se bodo spremenile.» (Nimmo and Combs, 1990: 9) Seveda je razlogov, zaradi katerih se ljudje zatekamo v domišljajski svet preveč, da bi jih na tem mestu podrobneje razčlenjevali. Dovolj je omeniti generalno razlago, da nam fantaziranje pomaga preživeti, ker nas prepričuje, da sta zunanji svet in naša lastna podoba znosnejša, kot v resnici sta.

<sup>44</sup> Ernest G. Bormann, «Fantasy and rhetorical vision» v Nimmo and Combs, 1990: 12

ujamejo v to simbolno realnost, skupna sta jim izvorna »čustvena veriga« in »retorični (v)pogled«<sup>45</sup>, kar pomeni, da so njihovi čustveni odzivi na simbole poenoteni. Bormann kot taki omenja radijsko in televizijsko publiko in vse ostale oblike 'javnega in zasebnega komuniciranja'. »Skupen retorični (v)pogled vsebuje celotno igralsko zasedbo in značilen scenarij, ki ju lahko prepoznamo v vseh komunikacijskih kontekstih; v njih brez težav prepoznamo izvorno čustveno verigo.« (prav tam: 13)

## 5.1. O SEMIOTIKI IN SIMBOLIZMU

Konkretnejšo razlago semiotičnih in simbolnih pomenov medijskega komuniciranja opredeljuje Kawin v *Film As a Language* na primeru fotografije (filma). Poudarja, da se [simbolični] pomen ne nahaja nujno v sami vsebini (enega) posnetka, temveč v točno določenem zaporedju različnih posnetkov. Pomeni živijo kot sistem, zaporedje znakov oziroma simbolov. (Kawin, 1992: 54-58)

»Fotografija gledalca zapeljuje k dvema povsem nasprotnima načinoma gledanja hkrati. [...] Po eni strani gre za posnetek resničnosti - ne glede na to, da je bila scena skreirana umetno, da je torej morda fiktivna, je še vedno očitno, da je bilo fotografirano fizično prisotno. [...] Na drugi strani pa je fotografija sistem označevalcev (ang. signifying system), in je s tem podobna jeziku; ne ponuja nam referentov (predmetov, ki jih jezik označuje), temveč se zgolj nanaša nanje. Slika je pred nami, vendar tistega, na kar se nanaša, kar hoče prikazovati, ni. Fotografije so v določenem zaporedju zgolj iniciator, ki v nas sproži mentalno delovanje« (prav tam)

S pomočjo domišljije, fantazije si naslikamo tisto, kar naj bi videli oziroma spoznali. »V tem smislu je film umetna, (po)narejena struktura, podvržena manipulaciji kot vsak drug jezik; ni namreč niz referentov, temveč zaporedje simbolov.« (prav tam; več o semiotiki v poglavju Razbijmo kodo)

► Barthes teze o pomenu posamezne fotografije radikalizira, saj pravi, da je fotografija »izpust jezika, podoba neubesedljive raznovrstnosti družbenega« (Barthes, 1972: 91) Pravzaprav fotografija odpravi vse 'politične' kontekste, vse težave in njihove rešitve, vse intelektualno. S tem postane sama esenca bivanja, moralna drža. (Barthes, prav tam). Takšen pogled lahko apliciramo tudi v 'sistem' pomenov: elementi očiščeni vseh kontekstov so za graditev novega jezika primernejši od 'polnih' podob. Obenem jih je dosti lažje razvrščati, saj nimajo lovka, podaljškova s katerimi bi se zatikali in upirali.

---

<sup>45</sup> ang. *emotional chain in rhetorical vision*

Richard deCordova piše o filmu, kot o dogajanju na treh ravneh: a) *filmski*, b) *sceni*, *ki je film ustvarila (profilmski)* in c) *resnični*. Da bi film razumeli, moramo znati med njimi razlikovati. "Poleg razlike med filmom in resničnostjo moramo razumeti tudi izmišljeni status tega, kar je posnela filmska kamera, torej profilmično raven. Te scene so izmišljene – in status teh scen se prenaša neposredno na igralce (torej zvezde – op. avt.)" (deCordova, 1991: 20-21) S tem razumevanjem se torej fikcija prenese tudi na resnične igralce. Sprva se zdi, da so nadrealni. Kasneje, ko se preselijo in potrdijo v realnosti, pa ohranijo svoje fiktivne lastnosti.

Z vpeljavo Baudrillardovega sveta *simulakra* lahko situacijo razložimo še z drugega zornega kota: »Simulirati namreč implicira [...] produkcijo značilnosti o nečem, kar se hoče simulirati. To je stvar ponotranjenja znakov ali simptomov do točke, na kateri ni več razlike med lažnim in resničnim, realnim in domišljjskim.« (Gržinić, 1996: 119).

S tem je razvoj fantastične predstave pripeljan do dramatičnega vrha. Posameznik se v novem sistemu prepozna in mu podreja svoje misli. Fantastična predstava doseže kritično maso, ko se začne sama od sebe razširjati v nova socialna okolja in pridobivati nove pomene, takorekoč generirati samo sebe.<sup>46</sup> Tudi s pomočjo možnosti neskončne multiplikacije enkratnega dela, ki jo omogočata fotografska in filmska tehnika.

Če je v tej (fantastični predstavi) dovolj moči, postane za njene nosilce, celo za celotno populacijo, nova simbolna realnost<sup>47</sup>. »Ljudem, katerim je skupna, pomeni fantastična predstava resničnost. Fantazija postane resničnost.« (Nimmo and Combs, 1990: 13) Iz opisane situacije se rojevajo na javno življenje pomembno vplivajoče *govorice* in retorično-manipulativno močni *miti*<sup>48</sup>. Pluralistična množica s celo vrsto individualiziranih ideologij, je z uvedbo govoric in mitov, ki izvirajo iz enotne točke, torej z enotno ideologijo, postala upravljiva tudi v političnem smislu. Miti tako vplivajo na rezultate volitev, izbiro predstavniških teles, opredeljujejo pomembna vprašanja določenih skupin ali narodov,

---

<sup>46</sup> Ameriški kulturolog Daniel Boorstin je na tej ravni izpeljal svojo definicijo znane osebe (celebrity): «The celebrity is a person who is known for his wellknownness.» (Ugrešič, 2000); O tem piše tudi Mills v *Elitah oblasti*: «Eden od tipov slavnih oseb je torej poklicna slavna osebnost, ki ne dobiva velikih dohodkov samo od dela pri množičnih sredstvih komunikacije in zabave, temveč pravzaprav živi od teh sredstev. Filmske zvezde in broadwayske igralke, popevkarji in televizijski klovnovi so slavni zaradi svojega dela pri teh sredstvih in v njihovo korist. So slavni, ker jih prikazujejo kot slavne.» (Mills, 1965: 74)

<sup>47</sup> Po Baudrillardu, ki je medijski in tudi filmsko-zvezdniški svet opredeljeval *post festum* ob upoštevanju spoznanih načel *simulakerske reprodukcije* (glej opredelitev pojma v zadnjem poglavju), »realno ni tisto, kar se lahko reproducira, temveč tisto, kar je vedno že reproducirano, hiperrealno, ki je popolnoma simulirano« in kjer »mašinerija imitacij, posnemanj in serialnosti« potrjuje fikcijo realnosti. (Gržinić, 1996: 118)

<sup>48</sup> Filozof Georg Franck potrjuje, da je zvezdna podoba največkrat precej oddaljena od stvarnosti: »... tukaj se izumljajo in napihujejo miti. Toda osebo je treba javno obdržati pri življenju (ekonomski aspekt - op. avt.), ljudje naj še naprej strmijo.« (Franck, 1998)



obenem pa skupino usmerjajo tudi navzven in ji sugerirajo - seveda s posredovanjem zastopniške elite - ravnanje v 'zunanji politiki'.

Govorice in miti, so del družbenega procesa, ki mu spričo vedno prisotnih značilnih lastnosti, kot jih opredeljuje Bormann, lahko nadenemo romantično ime 'pripovedovanje pravljic'. Dramatičnih zakonitosti smo vajeni in jih - tudi povsem nevede - apliciramo na sleherni dogodek in razlago. Način upovedovanja dizajniramo glede na zapovedi pripovedovanja pravljic. Zaznavamo jih in prepoznavamo. V takšnem načinu pa je ločevanje zrna od plev sila zamegljeno opravilo.

## 5.2. FANTASTIČNI ZVEZDNIKI

»Slaven po čem? To pa res ni junaško, če je bil talec...«

(iz filma *Celebrity* - Woody Allen)

V nasprotju z zgodovinskimi osebnostmi - vojaškimi generali, športniki in političnimi voditelji - ki so si slavo priborili z delom na bojišču, igrišču ali v diplomaciji, je hollywoodski sistem zgodaj izrabil (zagrabil) možnost instantnega zvezdnitva, temelječega na fantastičnih predstavah *oboževalcev*.<sup>49</sup> Ti so zvezdnika prepoznali, oboževali, se o njem pogovarjali, ga idolizirali. Igralkam so pripisovali fantastične, pravljичne lastnosti: arhetip neomadeževane lepote, *femme fatale*, neodvisnost, odločnost in hkrati ženstvenost... Proces je pridobil razsežnosti fantastičnega, mi(s)tičnega praznovanja; ponovno so se pojavili elementi tradicionalnega ljudskega komunikacijskega obredja, ki od začetkov konstruira konglomerat domišljija-realnost.

Zvezdnikom so bile pripisane posebne kvalitete, ki so jih povzdignile v ključne akterje družbenega dramatičnega šova. (Nimmo and Combs, 1990: 91)

» [Zvezdnike] potrebujemo kot objekte, v katerih bomo prepoznali 'sanjsko deželo, mitologijo oboževanih, da bi s tem tudi sami ujeli košček sreče. V nasprotni smeri pa tudi oni potrebujejo nas da bi lahko vzdrževali iluzijo slavnih kot predstavnikov resnice, dobrote in čudovitosti in obenem tudi obstoj nasprotij teh pojmov. Slavni resnično živijo v nadrealističnem svetu, v iracionalnem sanjskem svetu, v katerih predstavljajo vrednote (ali odsotnost le teh), utelešajo like in vloge, igrajo v svojih osebnih dramatičnih šovih.« (prav tam: 93)

---

<sup>49</sup> ang. *fan* (izvorno *fanatic*)

Dyer pri tem problematizira *avtentičnost* zvezdniške podobe: »Zvezdniška podoba naj bi bila del resničnega človeka. Vendar je ta povezava zelo nestabilna. Predpostavka, da je zvezda res takšna, kot je videti, lahko drži, vendar je hkrati lahko manipulacija; če zvezda ni to, za kar se kaže, je lahko to neskladje že vgrajeno v prvotno podobo, pa tudi v njeno nadaljnjo pot in branje te poti, vendar lahko iluzija zaradi tega razpade.« Kajti ne gre samo za avtentičnost – soočamo se z razpravo o avtentičnosti. Ki pa je ponovno zelo nestabilna. Včerajšnje gotovosti in iskrenosti so lahko danes že pretiravanja in prikrivanja. Vendar je zvezda močno retorično sredstvo le dotlej, dokler ga tudi v resnici ne dojamemo kot del retorike. (Dyer, 1991: 137)

Citat v nadaljevanju se nanaša na razmerje med fantastičnim in resničnim v zvezdniški podobi. Citat je del predvidoma prvega 'pravega' zvezdniškega intervjuja v zgodovini. Intervjuvanka je bila igralka Florence Lawrence, intervju pa je bil objavljen 20. marca 1910 v časopisu *St Louis Star*.

»Morda se vam zdi neumno, toda vsa pisma oboževalcev hranim,« pravi Miss Lawrence. »Ta pisma so namreč neposredni dokaz, da je med stotinami tisoči ljudi, ki me vsak teden gledajo na platnu, mnogo takih, ki me vidijo kot resničnega, živega človeka in ne zgolj kot nekakšno lutko ali fantazijo.« (Walker, 1974: 364)

Florence Lawrence v svojem razmišljanju seveda ni mogla upoštevati stopnje resničnosti konteksta, v katerem se pisma pojavljajo, ki ta pisma oblikuje in ki nenazadnje vpliva tudi na resničnost pisem samih.

### **5.3. FANTASTIČNI SNEMALNI SETI**

»Impulzu baroka, da čutno prijetno predstavi religiozne vsebine in uveljavi čutno očaranost tudi na okoljih, ki so po vsakdanjih predstavah kar se da oddaljena čutnemu ugodju, so v naslednjih stoletjih le počasi sledile necerkvene družbene ustanove.« (Strehovec, 1995: 5) Strehovec pri tem kot ključno izpostavlja spektakelsko funkcijo čutnih fascinacij. Kot spektakelske poleg cerkvenih obredov omenja še atraktivne demonstracije znanstvenih eksperimentov (klasične mehanike in optike; dogajale pa so se tudi manifestacije človeškega telesa v 'anatomskih amfiteatrih', kot jih omenja Bahovčeva – glej poglavje Nadzorljivo telo), semenjske nastope glumačev, čarodejev in akrobatov, začetke cirkusa in atrakcije, povezane z

začetki tehnologije za množično zabavo - panoramske rotunde, diorame, camere obscure in omare s kukali. »Skupna točka teh različnih ustanov je bila simulacija okolij, v katerih se uresničuje estetske kvalitete z visoko frekvenco, namenjene stimuliranju čutne zaznave.« (prav tam: 6) Vsa omenjena tehnologija je kasneje kulminirala v Lumierjevem *cinematographu* in v filmu kot takem. Res pa je, da se je šele s pojavom filma 'visokofrekvenčna estetika' tako močno osredotočila na podobo človeka, da je ta postal njeno daleč najbolj bogato izrazno sredstvo, prva in zadnja misel, ideja.

Namreč: fantastični snemalni seti, o katerih piše Kawin, so vedno prirejani tako, da, kot smo vajeni tudi iz poznavanja sintagmatske ravni komuniciranja, v ospredje postavljajo osrednje simbole, nosilce sporočila, zvezdnike. V splošnem je filmski jezik v tem smislu razmeroma preprost - kot cerkvene slikarije razumljiv široki množici. »Duh filma je prav tako kot duh govorice predmet 'ljudske psihologije'. Bolj konkretno: psihologije razredov. Ekonomske in tehnične okoliščine, v katerih ustvarja režiser, namreč precej ali pa popolnoma zatro individualne oblike. Filmski režiserji imajo lahko svojo osebno noto [...] Toda le do tiste mere, da ni ogrožena obča razumljivost in popularnost filma.« (Balazs, 1966: 373; glej tudi poglavje Zgodovinski razvoj sistema –Ustvarimo zvezdo o fenomenu 'product placement'.)

Obenem pa je filmski jezik povsem nerealističen, celo paradoksalen: kot posnetek življenja ne upošteva povsem fizične *distance*, ki jo v resnici živimo. V vsakdanjem življenju skoraj nikoli nimamo priložnosti tako od blizu, kot neposredni udeleženec opazovati ključnih dogajanj. Zato ni nepomembna predpostavka, da se je tudi filmskega jezika treba naučiti<sup>50</sup>. Ravno odprava *distance*<sup>51</sup> je ključna za nastanek zvezde in je osnovno orodje, temeljni prijem v mehanizmu zvezdniškega sistema.

---

<sup>50</sup> Da se nam ne bi zgodil nesporazum, kakršnega primer opisuje Kawin (1992: 56): »V filmu Jeana-Luca Godarda *Les Carabiniers* (1963) poskuša junak splezati v kopalno kad k igralki, ki jo uzre na filmskem platnu, in pri tem seveda strga platno, ker je pač izgubil sposobnost zaznavanja razlike med znakom in referentom.« (enako tudi opomba št.66)

<sup>51</sup> npr. uporaba velikega plana- ang. close up-a

### 5.3.1. Hierarhija in kakofonija

Na podoben način paradoksalnost zvezdniškega sistema razkriva Štefančič<sup>52</sup> v eseju *Na zvezdama je svet...* Štefančič pomenske izvore zvezdniškega sistema išče v izvoru sodobne filozofske misli, pri Platonu. Pri tem kot osnovo analogno uporabi *Eriksimahov paradoks* in *Apolodorov paradoks* (za razlago glej konec poglavja), ki ju Platon opiše v delu *Simposion*.

Platon je v fabulo, hvalospev bogu Erosu, vpletel šest akterjev: Faidrosa, Pausaniasa, Eriksimahosa, Aristofana, Agatona in Sokrata. Vrstni red naštetih je natančen in vrednostno stopnjevan: od najslabšega, najbolj grdega do najboljšega in najlepšega, celo najbolj resničnega. Fabulativna hierarhizacija diskurza je v tem dialogu očitna in skoraj predstavlja tezo. Še več - hierarhizacija diskurza je v dialogu 'tematizirana' in ravno v njej se pojavi paradoks. Namreč, v nekem trenutku se Eriksimahos *ad hoc* odloči vzpostaviti regulativno pravilo, ki postane definitivno za samo delovanje zgodbe: »Moj predlog se namreč glasi, naj sleherni med nami govori po vrsti od leve proti desni na čast Erosu, in naj se potrudi, da bo govoril kar more lepo. Začne pa naj Faidros, ker sedi prvi na levi in je hkrati oče domisleku!« (Platon, 1960: 59) S tem, zaključuje Štefančič, je definirana situacija, v kateri vsak akter ve, kakšno je njegovo mesto v zgodbi in kako mora tedaj ravnati. Ne glede na navidezno naključnost in pravzaprav fikcijo same fabule, so pravila strogo hierarhizirala dano družbo. »Akterji platonističnih dialogov znajo nastopati v platonističnih dialogih«, piše Štefančič. (Štefančič, 1989: 177-178) Vedno imamo režiserja, ki določi, kdo bo govoril prvi in kdo zadnji. V tem primeru je zvezda Sokrat - ne glede na naključnost in takorekoč fiktivnost dogajanja.

Podaljšek Eriksimahovega paradoksa - univerzalne paradoksalne situacije, ki se je v zvezdniškem filmu zgolj ponovno udejanila - najdemo v filmu *A Star Is Born* (Zvezda je rojena) Franka Piersona, v katerem sta glavni vlogi odigrala Barbra Streisand in Kris Kristofferson. Štefančič povzema dogajanje: »Kristofferson zakorači v zabaviščni park; na sceni stojijo tri dekleta, ki pojejo, in kamera še pred Kristoffersonovim pogledom tendenciozno zajame in izpostavi Streisandovo. Ta kader, to tendenciozno izpostavljanje Streisandove ni niti 'point-of-view shot', niti kakšen subjektiven kader, temveč sama raven reprezentacije, ki materialno preseže in nadvlada vsako subjektivno akcijo oziroma produkcijo. Da kamera v tej specifični situaciji pokaže Streisandovo še preden jo

---

<sup>52</sup> Marcel Štefančič ml., filmski kritik

Kristofferson sploh zagleda, enostavno pomeni - *Zvezda je rojena!*<sup>53</sup> Pomeni, da na ravni filma *'Eriksimahov paradoks'* zajame trenutek, ko zunaj *'star-sistema'*<sup>54</sup> ni ničesar. Ob tem dejstvu vsekakor ne moremo kar tako pomešati naracije in fikcije.« (prav tam: 182)

Naslednji, po Platonu povzeti, Apolodorov paradoks zvezdništvo razkrinka še v razmerju do sebe samega, ga sooči s samim seboj in ga predpostavi kot ponovitev<sup>55</sup> samostoječega, (tudi) zgolj nase nanašajočega se pojava. Pomeša pripovedovalca in nosilca zgodbe,<sup>56</sup> kar si zvezdniški sistem pač lahko privošči.

Štefančič ob tem navaja številne primere iz filmov:

»Še bolj bomo razkrili karte, če rečemo, da pod Apolodorov paradoks lahko štejemo trenutek iz Bogdanovičevega filma *What's up, Doc?* ko Ryan O'Neal in Barbra Streisand na koncu filma zbijata mastne šale na račun filma *Love Story*, s katerim je Ryan O'Neal postal slaven; ali trenutek iz Brooksovega filma *Looking for Mr. Goodbar*, ko Diane Keaton v nekem baru prebira Puzov roman *Godfather*, v tem filmu pa je prav ona odigrala glavno žensko vlogo. Vidimo, kako raztegljiva je struktura Apolodorovega paradoksa, toda ne v vseh smereh - razvija se samo v eni smeri - v smeri zvezdniskega sistema...« (Štefančič, 1989: 180-181)

Kontradikcijo, ki zgolj potrjuje zgoraj opisane referenčne načine, najdemo pri Robertu Altmanu v filmih *Nashville* ter *A Wedding*. V obeh filmih je Altman poskušal zrušiti sistem s tem, da je porušil hierarhični red od 'glavnih' do 'stranskih' igralcev. V prvem filmu je tako napovedal štiriindvajset, v drugem pa kar osemindvajset glavnih igralcev. Izkazalo pa se je, da pri tako velikem številu glavnih igralcev seveda ni mogoče, da bi bili vsi 'pomembni' - zgodilo se je ravno nasprotno - prav vsi so se prelevili v stranske igralce. Prvič zato, ker so ti igralci tudi v drugih filmih ponavadi zgolj stranski igralci in zato 'znajo nastopati kot stranski igralci'<sup>57</sup>, drugič pa zaradi pomanjkanja časa, časovne omejenosti fabule in s tem filma. Glavnega igralca, zvezdo, torej odločilno definirata tako vnaprej vzpostavljeni (arhaično-

<sup>53</sup> ... Zvezda je tedaj tudi režirana, je utelešenje hotenj avtorja filma. Režiser Joseph von Sternberg se je v tem smislu veliko ukvarjal s podobo 'svoje' zvezde Marlene Dietrich in o njej med drugim povedal: »V mojih filmih Marlene ni ona sama. Zapomnite si to. Marlene ni Marlene. Jaz sem Marlene in ona to dobro ve.« (Štefančič, 1989: 180)

<sup>54</sup> zvezdniskega sistema (op. avt.)

<sup>55</sup> V zgodovinskem smislu ga pred(po)stavlja kot še enega v vrsti analognih elitno-hierarhičnih družbenih situacij.

<sup>56</sup> Nedavna 'real-life' tv-komedija *The Osbournes* (2001/2002), ki je v dvomljivem dokumentarno-fiktivnem (igranem) slogu prikazovala vsakodnevno življenje resnične zvezdniske družine pevca Ozzyja Osbournja je zgolj ekstremistični podaljšek tega načela. S tem se povezuje tudi Štefančičeva definicija zvezde (1989: 173):

»[filmska] ... zvezda vsebuje samo sebe na ravni, na kateri 'identičnost s samim seboj' lahko hitro preide v 'neidentičnost s samim seboj.'«

<sup>57</sup> Pri tem Altman profilira »sternbergovsko« (režiser Sternberg - op. avt.) reflektivno iluzijo, da je treba stranske igralce tudi režirati v vlogi stranskih igralcev. (Štefančič, 1989: 181)

zgodovinsko analogni) hierarhični sistem, kot sam čas, število pojavljanj, število *framov*<sup>58</sup>, ki so zanj na voljo oziroma predvideni. »Da je naša teza pravilna, nam potrjuje dejstvo, da edini pravi zvezdi, ki se pojavljata v filmu *Nashville*, Elliott Gould ter Julie Christie, igrata sama sebe: Elliott Gould igra Elliotta Goulda, Julie Christie igra Julie Christie; stvar je še toliko bolj opazna, ker je Elliotta Goulda za zvezdo napravil prav Altman s filmi *M.A.S.H.*, *The Long Goodbye* ter *California Split*.« (prav tam)

Očitno je, da je **hierarhija** takorekoč - narativni, fabulativni, celo **fantastični** - aksiom (tudi hollywoodskega sistema in se vzpostavlja v vseh situacijah. Ne glede na subverzivne podjeme raziskovalcev se prebija čez vse ovire, skozi vse namerno naložene plasti, čez vsakršno negativno postavljanje in kot red vedno znova potrjuje samo sebe. Štefančič pri tem sicer opozarja na spremembo v sistemu in (delno pravilno) ugotavlja, da se je Altmanov film v nekem smislu vendarle uspel vrniti na prvotno stopnjo, začetek zvezdnitva: »*In če trdimo, da vsi ti glavni igralci zaradi pomanjkanja časa ne morejo biti kaj več od stranskih igralcev (kar v resnici so), da se torej ne morejo razviti v glavne igralce, tedaj lahko trdimo, da zaradi istega pomanjkanja časa ne morejo razviti niti posebnega karakterja, lika, torej - psihologije.*« Do tu se s Štefančičem strinjamo, saj v teoriji zvezdniškega sistema, ki jo tukaj zagovarjamo, psihološki profili zavzemajo odločilno mesto v konstrukciji sistema. Naslednje trditve, njenega končnega sporočila, pač ne moremo povsem sprejeti - »*Če stranski igralci ne morejo odigrati vloge glavnega igralca in razviti funkcije lika, to ne pomeni, da ne morejo razviti funkcije 'star-sistema' - nasprotno: kaj je bolj definirajoče, funkcionalno in, nenazadnje, praktično za filmsko zvezdo, kot da se v filmu pojavi samo na kratko, trenutno, zatem pa izgine, kot je trenuten in nestalen tudi sam zvezdniški sistem.*« (prav tam) S slednjo trditvijo se lahko strinjamo v toliko, kolikor predpostavlja zvezdo kot že uveljavljeno in s tem nedostopno, kot dih hipno veličino, veliko misel, ponavljajočo se idejo. V konstitutivnem smislu pa takšen princip ne more delovati - njegov produkt ni zvezda, temveč, kot Štefančič prej ugotavlja, kvečjemu 'vedno režirani stranski igralec'. V zadnji trditvi pa Štefančič nakaže analitično-zgodovinarski pogled: »*Altman z negativnim postavljanjem Apolodorovega paradoksa torej ni spodkopal zvezdniškega sistema, temveč funkcijo lika, s tem pa je zvezdniški sistem postal ravno tako natančen, kot je nekoč že bil.*« (prav tam) Zvezdniški sistem je v začetkih, natančneje v drugem krogu izpostavljanja, zvezdo izpostavil z imenom,

---

<sup>58</sup> *frame* - ang. filmska slička, fotografija

priimkom ter podobo-obrazom, izven konteksta fabule in igranega lika, kar je vsekakor bolj pregledno kot kasnejša, sodobna pluralistična in prelivajoča se kakofonija podob.<sup>59</sup>

\* Apolodorov paradoks Štefančič opiše: Pripovedovalec *Simposiona* je zapleten; tako Apolodoros pripoveduje Tovarišu, da je onega dne srečal Glavkona, ki ga je poprosil, naj mu pripoveduje o Agatonovem banketu. Samemu Apolodoru pa je o banketu pripovedoval Aristodemos. Aristodemos pripoveduje, kako je srečal Sokrata, ki ga je povabil s seboj na Agatonov banket. Skupaj sta se odpravila proti Agatonovi hiši, vendar se je med potjo Sokrat začel ukvarjati z nekim problemom in zato začel zaostajati. Aristodemu je ukazal, naj gre naprej sam. Aristodem pride do Agatonovega doma iz katere priteče služabnik, ki misli, da je Aristodemos Sokrat, in ga pripelje v jedilnico. Aristodemos vstopi - pozor! - Agaton ga takoj zagleda in - pozor! - zavpije: »Lej no, Aristodemos! Ravno prav prihajaš, da zajameš z nami! Če imaš kaj drugega za bregom, kar pozabi in preloži na prihodnjič! Že včeraj sem te iskal, da bi te povabil, pa te nisem mogel najti. Kje imaš pa Sokrata? A ga nisi pripeljal?« (citat iz Platon, 1960: 55 - op. avt.) To je to - Apolodorov paradoks! Ni tako pomembno, da se Aristodemos pojavi na Sokratovem mestu, kolikor gre za to, da se sploh pojavi, saj je prav on sam, Aristodemos, pripovedovalec. Tam ni zato da bi bil nosilec zgodbe, temveč izključno zato, da bi vpeljal žanr {Štefančič govori o žanru kot o tisti zunanosti, najbližji zvezdniškemu sistemu, ki jo slednji definira s tem, da meji nanjo. Zvezdniški sistem torej definira s tem, da ga omeji s tem in vsemi drugimi žanri: »Z drugimi besedami: zvezdniški sistem ustvarja [filmski] žanr toliko, kolikor ostali žanri mejijo z njim in kolikor se umešča na mejo vseh sosednjih žanrov« (1989: 177) - op. avt.}, ker je njegova funkcija v *Simposionu* nedramatizirana, nima pravega fabulativnega dometa, ker ga ne moremo kar tako pomešati z naracijo. Aristodemos je takorekoč režiser in ko Agaton pravi »Lej no, Aristodemos!... Kje imaš pa Sokrata?«, hoče s tem reči samo, »Glej, Aristodemos! ... Kaj za hudiča pa ti počneš tukaj, saj si vendar pripovedovalec, priti bi moral Sokrat!« 'Apolodorov paradoks' na najlepši način - s tem da pravi »Kaj pa ti tukaj, ki si vendar režiser« - potrjuje našo tezo, 'da akterji platonističnih dialogov znajo nastopati v platonističnih dialogih. To pa je, kot vemo, definicija žanra. [in s tem zvezdniškega sistema - op. avt.] (Štefančič, 1989:178-179)

---

<sup>59</sup> Z zatonom zvezdniškega sistema v sedemdesetih Walker omenja tudi nenadno premeščanje položajev na režiserskih in igralskih stolčkih. Današnje zvezde imajo več besede pri nastajanju filmov in včasih celo pri postprodukciji. Kar je po svoje razumljivo, saj je snemanje filmov postalo izredno drago, tako da mora biti dobiček več kot zagotovljen. Morebitne neuspehe čutijo predvsem zvezdniki, ki že dolgo niso več sami sebi garancija. S tem pa se podre zapovedana hierarhija, ki je, kot smo videli, konstitutivni element zvezdniškega sistema. (glej Walker, 1974)

## 6. RAZBIJMO KODO

### Kako je film s svojim novim jezikom znakov vplival na razvoj zvezdnštva?

S pojavom filma in njegovo razširitvijo na vse družbene ravni je, s stališča semiotično-lingvistične teorije, prišlo do izredno živega in prvič v zgodovini človeštva tako bližnjega srečanja označevalca in označenca v jeziku. Ljudje, ki se pojavijo na platnu, so tem pridobili povsem nove pomene.

Semiotika film opredeljuje ne zgolj kot zaporedje simbolov, temveč kot sistem 'kod', podsistemov v katerih imajo informacije točno določeno mesto, in ki jih je treba 'odkodirati'.

Barthes v *Mythologies* piše o sporočilu, ki je zakodirano v vsakem naravnem objektu. S pravilnim branjem lahko v njih prepoznamo sporočilo sveta, ki je »nad naravnim«. (Barthes, 1972: 88) V objektu lahko prepoznamo popolnost, obenem pa tudi odsotnost originala, čudoviti zaključni člen življenja, ki se je upodobilo. Substanca v vseh svojih oblikah je namreč dosti bolj čarobna kot življenje samo. Je mir, tišina, popolnost, kakršno najdemo v bajkah. (glej Barthes, prav tam)

Na konkretni ravni Barthes govori o različnih vrstah fotografij, ki nosijo različne pomene. Fotografija obraza v *velikem planu* poudari realistični videz upodobljenca. Ponuja se nam v vpogled, je tehtna in odkrita: oseba se sooča, se zaveda prihodnosti in vseh možnih težav in ovir, ki se ji bodo postavile na pot. (povzeto po Barthes, 1972: 92) Premakne nas torej naprej; je encim predvidene reakcije, hkrati pa tudi njen inhibitor. Po drugi strani *Bližnji plan* (od ramen oz. prsi navzgor) po Barthesu sugerira »tiranijo ideala.« Oseba sicer gleda v prihodnost, vendar jo prezre. Plava visoko v oblakih in nam ponuja nekaj višjega, česar pa nikoli dokončno ne definira. »Skoraj vse fotografije v bližnjem planu so z obrazom obrnjene navzgor, k luči, ki vleče osebo v pravljичni svet višje zavesti.« (Barthes, prav tam)

Na podoben način je moč dekodirati tudi filmske tehnike, zlasti položaj kamere ali osvetljevanje. Kawin naprimer piše: »Kot snemanja osebe od spodaj navzgor lahko dekodiramo kot prikazovanje veličine in moči, tako kot bel kavbojski klobuk pomeni da je kavboj 'dobri junak', nenadne menjave posnetkov pa so opozorilo, da dogajanje ni povezano ali zvezno.« (Kawin, 1992: 55)

Podrobneje simboliko perspektive (vertikalni in horizontalni rakurz) razloži Filmski leksikon (Kavčič, Vrdlovec, 1999: 571), ki pod geslom 'snemalni kot' pravi: »[...] Izbira snemalnega



kota je tako tehnično kot formalnoestetsko vprašanje, vendar se zelo pogosto poudarja tudi njen psihološki pomen. Po konvencionalni klasifikaciji naj bi spodnji rakurz izražal premoč, dominantnost, plemenitost ipd. na ta način posnete osebe<sup>60</sup> [...] « (Več o tem v poglavju Zgodovinski razvoj sistema)

Dokaz, kako daleč in hkrati kako blizu, nazaj k 'človeškemu', je mogoče pripeljati razkrivanje pomenov filmskih znakov spet najdemo pri Barthesu, ki se na duhovit način loti učinka, ki je odločilno zaznamoval Mankiewiczovo zgodovinsko sago *Julij Cezar*:

»Vsi obrazi v filmu se ves čas potijo. Delavci, vojaki, zarotniki, od vseh kar lije v potokih. Veliki plani teh obrazov pa so tako pogosti, da gre nedvomno za nekakšno sporočilo. Potenje je znak. Česa? Moralnega občutka. Potijo se, ker vsakdo med njimi globoko v sebi nekaj premlewa. Zgodba nas umešča na prizorišče tragedije in potenje naj bi to potrjevalo. Ljudstvo je najprej pretresla Cezarjeva smrt in takoj nato še politične poteze Marka Antonija. Ob tem se ljudstvo poti in s tem obenem izraža svoje globoko čustvovanje in hkrati svojo preproščino. Tudi Brutus, Casius in Casca se potijo – zaradi izjemnega psihološkega dela, ki ga opravljajo in ki bo rezultiralo v skorajšnjem zločinu. *Potiti se pomeni misliti*. (poudaril – U. Š.) [...] Edini, ki se v filmu ne poti, je Cezar. Je namreč edini, ki ne ve (kaj se bo zgodilo – op. avt.), edini, ki *ne misli*. Zato mora tekstura njegovega obraza ostati prazna in zglajena: priča o osamljenem posamezniku v sodni dvorani.« (Barthes, 1993: 27-28)

À propos poprejšnjemu Kawinovemu raziskovanju delovanja verige simbolov na primeru fotografije (glej poglavje Fantazijski svet) semiotična filmska teorija prepoznava učinek montaže, t.j. zaporedja kadrov. Filmski leksikon omenja t. i. 'učinek Kulešova':

»**Učinek Kulešova.** Pojem, s katerim v zgodovini in teoriji filma opisujejo montažne eksperimente sovj. cineasta Leva Kulešova.<sup>61</sup> [...] Najbolj znan eksperiment, na katerega se nanaša učinek Kulešova, je tisti, s katerim je Kulešov hotel demonstrirati ustvarjalno moč montaže in učinek filma na gledalca: iz nekega starega ruskega filma je izrezal velike plane z obrazom zelo znanega igralca Možuhina in jih povezal enkrat s kadrom krožnika juhe, drugič s kadrom mrtve ženske v krsti in tretjič s kadrom otroka pri igri [...] Kulešov in njegov učenec (in poznejši režiser) Pudovkin sta zatrjevala, da so kombinacije teh kadrov izzvale pri gledalcih prepoznavanje različnih igralčevih emocij, čeprav naj bi bil Možuhinov obraz povsem brezizrazen. Kulešov je iz tega (in podobnih eksperimentov) izpeljal prvi aksiom svoje montažne teorije, po kateri je vsebina posameznega kadra manj pomembna kot povezava med kadri in da je mogoče s poljubno kombinacijo kadrov doseči različne pomenske in psihološke učinke;« (Kavčič, Vrdlovec, 1997: 622)

---

<sup>60</sup> V mnogih razpravah o filmu je v povezavi z estetiko in simboliko snemalnega kota kot značilen primer navajan Wellesov film *Državljan Kane* (*Citizen Kane*, 1941); tako tudi Filmski leksikon, str. 572: »Značilno je, da v njem (filmu *Državljan Kane* - op. avt.) skorajda ne najdemo normalnih snemalnih kotov, zato pa mrgoli različnih zgornjih in zlasti spodnjih rakurzov, stranskih poševnih, nagnjenih perspektiv ipd.«

<sup>61</sup> 1919 - 1926 vodja Eksperimentalnega laboratorija na Tehničnem filmskem inštitutu v Moskvi.

## 6. 1. VEDA O ZNAKU

Semiotika v povezavi s filmsko teorijo kot pomembne opredeljuje pojme **označevalec** (zvočnik ali slika), **označenec** (koncept oziroma ideja); poleg tega pa - v drugem kontekstu vendar podobnem razmerju - še **znak** (razmerje med označevalcem in označencem; npr. beseda *drevo*) ter **referent**<sup>62</sup> (listnata lesena reč, na katero se beseda *drevo* nanaša). Pomembno je razumeti, da je slika drevesa v filmu zgolj znak, in če gledamo film, gledamo pravzaprav zgolj znake, nikoli referentov samih.

Da znak zaživi v zaželeni podobi in z zaželenim učinkom, mora sprožiti naše miselno delovanje, ki ga opredeli kot takšnega. »Znak tako postane povezava med označevalcem ter označencem. Slika drevesa ne predstavlja dejanskega drevesa temveč idejo drevesa, njegovo miselno podobo. Tako v govorjenem jeziku kot tudi v filmu.« (Kawin, 1992: 55)

Kot primer 'čistega' označevalca bi lahko povprečnemu Evropejcu predstavili kitajsko pismenko, za katero nikakor ne vemo, kaj pomeni (čeprav vemo, da pomeni/označuje *nekaj*). Oziroma, kot primer čistega označenca lahko mislimo<sup>63</sup> podobo točno določenega *tipa* kitajske jadrnice, ki smo jo že videli, in jo lahko tudi miselno opredelimo, nikakor pa ne vemo, kako se imenuje, niti nimamo njene fotografije. Povezava med označevalcem (podobo drevesa) in označencem (miselno podobo drevesa) v znak pa je v siceršnjih primerih tako kompleksna, da ju nekdo, ki pozna jezik, zelo težko loči.

In ravno tu se morda začne 'zanka', v katero so se v začetkih filma ujeli zgodnji oboževalci bodočih filmskih zvezd (in ki nekako deluje še danes). Filmski prijemi, mehanizmi, projekcija na veliko platno, nedoločljivost distance, občutek neposredne udeležnosti in - na splošno - celovito doživetje kinematografa je obiskovalcu, ki je siceršnje jezikovne zakonitosti preslikal v branje filma, svet obrnilo na glavo. (Vrdlovec po Morinu v tem smislu povzema tezo 'deteatralizacije igre', izpeljano iz filmovega predhodnika, gledališča: »Zvezda je možna zato, ker je bilo mogoče igralca transformirati v 'surovo materijo' filmske tehnike, pa tudi zato, ker sam filmski dispozitiv pri gledalcih spodbuja proces participacije in identifikacije.« (Kavčič, Vrdlovec, 1999: 668) S tako realističnimi označevalci, kot jih uporablja filmska tehnika, se namreč meje med zgoraj opredeljenimi pojmi skoraj povsem zabrišejo. »Označevalec s podobnostjo (bližino, približevanjem) označencu postane **ikona**, ikonski znak<sup>64</sup>, obenem pa

---

<sup>62</sup> ang. *referent*

<sup>63</sup> t.j.: v mislih uprizarimo

<sup>64</sup> ang. *iconic sign*

postane **indic**<sup>65</sup>, 'indikativno napotilo', ki prevzema lastnosti mentalne podobe na katero se nanaša;« (Kawin, 1992: 56) (Igralec) preseže svojo reprezentativno vrednost in se začne na simbolno-arbitrarni ravni stapljati s svojim pomenom.<sup>66</sup> Igralec v vlogi heroja postane herojski igralec tudi zunaj filma. Lastnosti so z označevanca prenesene (povezane) neposredno z označevalcem. Seveda pa gre pri tem zgolj za prvo stopnjo - prepoznavanje igralcev po določenih lastnostih. Na poti k zvezdi je takšen način dojemanja filmskih oseb osnova, razločevalni moment, na katerega se navezujejo ostali mehanizmi, ki kot vsota tvorijo pojem zvezde.

---

<sup>65</sup> ang. *index*

<sup>66</sup> Kawin navaja karikaturizirani primer iz filma *Les Carabiniers*, v katerem zaradi nezmožnosti razlikovanja med znakom in referentom, eden od junakov poskuša med filmsko predstavo zlesti k igralki v kopalno kad, ki se izrisuje na platnu. Rezultat je seveda strgano platno. (1966: 56; enako tudi opomba št. 50)

## 7. KIERKEGAARD - Resnično in ponovitev

»'Quo res' sua natura perfectior est, eo majorem existentiam et magis necessariam involvit.«<sup>67</sup>

*Spinoza, Etika.*

(»Čim bolj popolna je stvar po naravi tem bolj in bolj nujno vključuje bivanje; in nasprotno, čim bolj nujno stvar po naravi vključuje bivanje, tem bolj popolna je.«)

Danski filozof Søren Kierkegaard (1813 - 1855) je bil med prvimi 'religioznimi' misleci, ki so v evropsko filozofijo in družbo, v korak z buržoazno revolucijo, otresajočo se spon klasičnega pojmovanja religije, zasejali latentno kal nihilizma.<sup>68</sup> Vendar razvrednotenje starih (zastarelih) vrednot<sup>69</sup> kot tako Kierkegarda ni moglo zadovoljiti. V (privzgojeni) potrebi po trdnih aksiomih si je v iskanju odgovora na temeljna vprašanja bivanja in biti izhodiščno tezo izposodil pri Spinozi. Ponovno vrednotenje filozofskih pojmov je Kierkegardu pomagalo premagati zaslepljujočo božjo bit in jo (objektivno) vzporediti z bitjo muhe (»Muha, ki je, ima ravno toliko biti kot Bog.«) (Kierkegaard, 1987: 47 - poglavje Metafizična muha) Kierkegardu, ljubitelju gledališke drame, za razlago ni bilo težko uporabiti še hamletovskega pojmovanja biti, preproste dialektike: 'Biti ali ne biti.' Bit opredeli kot absolutno: »Dejanska bit se ne zmeni za kakršnekoli razločke med določitvami bistva, in vse, kar je, sodeluje v biti brez drobnjakarskega ljubosumja in sodeluje v enaki meri.« (prav tam)

V nadaljevanju pa Kierkegaard, v skladu s prvozapisano Spinozovo tezo, vendarle vpelje razliko: »Idealno je vse drugače, to je povsem res. *A brz ko idealno govorim o biti, ne govorim več o biti, temveč o bistvu.* Najvišja idealnost ima nujno, zato je.«

---

<sup>67</sup> In v nadaljevanju: »*et contra, quo magis necesseriam existentiam res sua natura involvit, eo perfectior.*« (prevod in razlaga v nadaljevanju teksta - op. avt.); Spinoza, Etika, v Kierkegaard, 1987: 46.

<sup>68</sup> Tine Hribar v razlago Kierkegardove filozofije kot pomembno dejstvo vključi Kierkegardu (privzgojen) občutek krivde, ki mu je botrovala očetova stroga krščanska vzgoja; »To krščanstvo ni bilo krščanstvo božje ljubezni, marveč božje strogosti,« navaja Hribar. Kierkegardu naj bi po Hribarju posledično gojil ambivaentni odnos do krščanstva, mešanico ljubezni in sovraštva, Kierkegardov odnos do boga pa nej bi bil večinoma strah in trepet Odtod tudi Kierkegardov citat: »Nič čudnega, da so bili časi, ko se mi je krščanstvo kazalo kot najbolj nečloveška grozovitost...« (Hribar v Kierkegaard, 1987: 233- 234)

<sup>69</sup> Filozof Georg Franck o pojavu zvezdnštva pravi: »Začelo se je z zatonom tradicionalnih oblik življenja, recimo [rahljanjem] verskih spon. [...] Nekako od nastanka meščanskega, od dvornih nalagodajalcev neodvisnega kulturnega življenja. Najprej so prišle potujoče zvezde, med glasbeniki denimo Liszt, potem pa so sledile koncertne dvorane, poslušalske skupine in abonmaji in celotni reklamni pogon. [...] Odločilen pa je bil vzpon medijskih tehnik, s katerimi je mogoče danes doseči široko občinstvo.« (Franck, 1998)

Prvotno ponujajoča se interpretacija, da se Kierkegaardov koncept popolnosti umešča (omejuje) v polje estetskega, ne bi bila prava. Kierkegaard namreč ostaja zunaj konteksta - v poskusu objektivnega zrenja *resničnega*.

Resnično je tisto, kar je nujno (in po bistvu popolno). Po Spinozi lahko trditev v silogističnem smislu tudi obrnemo in smisel ohranimo. Nevedoč za nadaljnji razvoj (gledališke) umetnosti je Kierkegaard s tem že vnaprej podelil filmski tehnologiji sposobnost-odgovornost, da skozi multiplikativno dokazovanje obstoja podob afirmira-kreira-določa resnično. Resničnost kot popolnost v nujnem je tisto, kar, četudi že *post-* pa vendar nujno *pre-*, določa filmsko zvezdo kot (edino) (novo) (zveličavno) resnico. (Glej naslednje poglavje)<sup>70</sup>

## 7.1. KIERKEGAARDOV GLEDALIŠKI VETER

*»Če človek iz dneva v dan posluša veter neomajno, nespremenljivo igrati isti napev, ga morda zamika, da bi za trenutek odmisлил nepopolnost in se razveselil te prispodobe doslednosti in varnosti človeške svobode.« (Kierkegaard, 1987: 156)*

Kot so prvi filmski igralci prihajali v svojo jutranjo filmsko službo z mrgolečimi mislimi - posledicami večerne gledališke službe,<sup>71</sup> in so leta piljeno gledališko doktrino seveda brez posebnih pomislekov zaspano rutinsko preslikovali skozi lečo brneče škatle, tako so svojo percepcijo novega medija preprosto povzeli, ponovili, se je spomnili in jo obnovili tudi obiskovalci prakinematografov, ki so bili še do včeraj le publika v gledališču. In če bi se imel Sören Kierkegaard kdaj priložnost s temi ljudmi kdaj odpraviti v kino, in potem še naslednji večer in nekaj večerov zapovrstjo, bi dobil točno to, kar je iskal v večkratnem zaporednem obiskovanju gledališča<sup>72</sup>:

---

<sup>70</sup> Vzroke za dejstvo, da je bila za resničnost 11. septembra 2001 nujna neskončna multiplikacija, ponavljanje iste podobe, bi lahko povezali prav z nezavednim sodobnokonzumerskim ponotranjenjem Spinozove modrosti. Kar lahko razumemo kot aksiomatično univerzalnost (tudi) Kierkegaardovih spoznanj.

<sup>71</sup> Richard deCordova v svojem članku o zvezdništvu navaja članek iz leta 1907, ki je izšel v reviji *Moving Picture World* pod naslovom 'The Cinematographer and Some of His Difficulties': »Igralci, ki se udinjajo pri filmu, imajo naporno nalogo. Skorajda vsi so profesionalni gledališki igralci; ponoči nastopajo na Broadwayu, čez dan pa zaluzijo tu in tam kakšen dolar v filmskem studiu.» (deCordova, 1991: 19)

<sup>72</sup> Kierkegaard piše o gledališču v knjigi *Ponovitev*, ki je izšla leta 1843 in jo je napisal pod 'večnostnim' psevdonimom Constantin Constantinus; Podobno kot Kierkegaard vendar v drugačnem, estetiškem, kontekstu se je s problemom gledališča (ki ga tukaj obravnavamo kot posredni izvor filmske umetnosti, gledališke igralce pa za osnovni model filmskemu igralcu, zvezdniku) ukvarjal tudi Hartmann, ki je v gledališču iskal metaforo/razložitev svoje estetsko-teoretske teze o materialnem ospredju in duhovnem ozadju človeškega ustvarjanja (umetnine), ter o vmesni plasti, to je tistem prepletu obeh plasti, ki nam o delu nekaj sporoča: »Kaj je Hartmann dejansko mislil s to [vmesno] plastjo, nam postane še bolj razumljivo na podlagi njegove obravnave igralstva in gledališke umetnosti. Pri slednji se omenjena vmesna plast literature [dela] spreminja v realnost, v

»... okolje lahkotno in bežno, kot so prikazni, kot je prekipevajoče šumenje besed, ki zvenijo brez odmeva.« (Kierkegaard, 1987: 157) Dobil bi 'ponovitev', kakor se ponavlja veter v gorah. Kajti »človek morda ne pomisli, da je nekoč veter, ki zdaj že mnoga leta domuje med temi gorami, prišel v te kraje kot neznanec, se zbegano na slepo zagnal v pečevje, navzdol v preduhe, zdaj zacvilil, da je od strahu skoraj osupnil, zdaj votlo zatulil, da se je v strahu pognal proč, se zdaj tožeče oglasil, da sam ni vedel, od kod prihaja zvok, izustil zdaj vzdih iz brezdanjega strahu, [...] dokler ni, ko se je seznanil z glasbilom, vsega združil v melodijo, ki jo zdaj od dne do dne nespremenjeno igra.« (prav tam) Človek ne pomisli, kaj so počeli igralci, da je nastal filmski zapis - takšen, kot je. Kierkegaard uporabi pojem *ponovitev* (*lahkotne in bežne*) kot mehanizem zrenja sebe - ne da bi človek pri tem »dobil vtis o svojem resničnem jazu...«<sup>73</sup> (prav tam) Ponovitev<sup>74</sup> je po Kierkegaardu bistven izraz za tisto, kar je bilo pri Grkih, se pravi v grški filozofiji, pri Platonu (in nenazadnje tudi v grškem teatru - op. avt.), spominjanje. Le da spominjanje sega nazaj, v preteklost (in posledično inducira *katharsis* - op. avt.), ponovitev pa naprej, v prihodnost. (Hribar v Kierkegaard, 1987: 244) Ob nenehnem zrenju zvezdnikove podobe učinek katarze ni potreben, in se ni razvil, saj nas podoba že *ab initio* vodi v novo realnost.

V novi realnosti pa kierkegaardovski lik trči ob novo zapreko: ko podobo, ki jo zre in ki ga vodi, prepozna kot tako, zunaj lahkotnega konteksta, zunaj naravnoestetskega, se zgrozi. Kierkegaard za razlago novega fenomena vpelje simbol [fatalne] Ženske. Hribar Kierkegaarda povzame v ključnem premiku od duhovnega k telesnemu: »Ta naravna lepota (ženske - op. avt.), ki morda zadovolji pesnika, moškega kot refleksijsko bitje ne more zadovoljiti; izziva ga (prav s svojim takorekoč vegetativnim življenjem) k temu, da bi prodril globlje. S tem pa se že tudi sam spreminja v izzivalca, v izzivalca ženskosti, ki ima svoje korenine v prasilah narave, v naravi kot prasili.« (prav tam: 238)

Na tej *meji*, kot ji pravi Hribar, je Kierkegaarda popadla groza; tesnoba iz odgovornosti in groza zaradi spoznanja Ženske kot analogije odnosa Človek-Bog, pa sta nasledstvo,

---

pristno realno ospredje. 'Irealno ospredje' domišljijjskih predstav se realizira preko igralca, ki naredi tekstualne predstave vidne, čutne, neposredno doživete.« (Strehovec, 1995: 80)

<sup>73</sup> Za ugotovitev, da v neskončnem (hipnotičnem) ponavljanju medijsko posredovanih (vsakdanjih) socio- in psihoidnih podob najdemo obenem samopotrditvev in negacijo lastnih doživljanj, seveda ni potreben poseben filozofski uvid.

<sup>74</sup> Delno analogno funkcijo cikličnosti/ponavljanja zasledimo tudi pri Nietzscheju, ki v, sicer širšem, zgodovinskem kontekstu govori o *večnem vračanju*, ki je njegova inačica večnosti. Po njegovem naj bi bila nekatera življenja (stremeti pa morajo k temu vsa življenja) tako visoko etična in estetska, da so vredna ponovitve; kar naj bi bilo (v širšem smislu, kot ponavljanje zgodovine) tudi znanstveno dokazano. Vsekakor lahko v zgodovinskem smislu govorimo o ponavljanju določenih (univerzalno pripoznanih) življenjskih vzorcev, idealpodob, likov - zvezdniških podob, ki so (zaradi posebnih, pozitivnih lastnosti) izstopile iz prvotnih kontekstov in tvorijo nov lasten sistem. (glej Robinson, 2001: 73)

metamorfizirana imanenca novega, novokrščanskega *posamičnika* (prav tam: 267), ki je ostal »sam pred Bogom« (Kierkegaard, prav tam), s strahotno odgovornostjo, torej skrbjo. S stisko in iz nje izhajajočo tesnobo.<sup>75</sup>

Problem estetike, estetike posamičnega, s katerim se ukvarja naša naloga, je pri Kierkegaardu ključen za razumevanje percepcije, sprejemanja in vpliva osrednjih življenjskih podob (kot so danes zvezdniške). Kierkegaardova (fatalna) Ženska dobi svoje mesto v razlagi, da do tesnobe in groze, skritih v estetičnem ženskem (božjem, idealpodobi kot taki), pridemo prek spoznanja, da estetično ni zgolj estetsko, lepo. Zavzema (namreč) vse območje čutnosti, zemeljskosti in telesnosti. Lepo je samo njegova zapeljiva stran. Druga, nevidna in v svoji brezdanjosti nepredstavljiva stran estetičnega je sicer tudi privlačna, toda privlačna zaradi nedojemljive silovitosti in neupodobljivih strasti. (glej Hribar v Kierkegaard, 1987: 239)

Podobo Kierkegaardove Ženske in z njo povezane psihoanalitske procese lahko seveda analogno razumemo kot podobo tiste metaforične ženske - osebe v svojem lastnem kontekstu, kar ženska predvsem predstavlja - ki je v nekem trenutku postala filmski arhetip. Ob pogledu na zvezdo nas popade groza<sup>▲</sup> (glej končno opombo). Kričimo in omedlimo. »Kar je za etično Bog, je za estetično Ženska...« (prav tam, 239) in je za film *Zvezda*. Pri obeh (vseh) je v ospredju ljubezen, toda v ozadju in iz globine žari nekaj grozovitega<sup>76</sup>. Od nas zahtevajo popolno predanost, samozanikanje, degradacijo. Plazimo se po tleh, medtem ko lebdijo nad nami. Zahtevajo priznanje obstoja, ki ga v svoji nujnosti milostno posredujejo in podeljujejo tudi nam. So aksiom bivanja. Iz svojih popolnih okolij definirajo našo nepopolnost. Bog in Ženska [in *Zvezda*] v svojem breztemeljnem temelju niso ljubezniva in ljubeča, marveč grozovita in grozeča božanstva.

---

<sup>75</sup> Kierkegaard ob vsem tem ohranja (bogaboječo) distanco in v tretji osebi (pravi: 'oni se zoperstavljaajo, so opozicija') napoveduje 'junaka nove etike.' Junaka, ki se bo znal odločiti. Ki bo, magari, odpisal Boga, in – zvezdniško - izstopil iz občega. Nova etika posamičnega po K. ključni imperativ 'moram' zvede na permisivni 'smem'. Kar se zdi K. sicer znak religiozne zmede. Nadalje K. trdi, da 'ljudje' Boga nočejo odpisati. Še vedno je tu, da mu lahko kljubujejo, o njem polemizirajo in, recimo, trdijo, da ga ni. -. Seveda ob vsem epohalnem žaru, ki veje iz pisanja, in Kierkegaardovi že opisani eksistencialni stiski težko trdimo, da je bila ta distanca povsem iskrena.

<sup>76</sup> Eva Bahovec v svojem sestavku o ženski telesnosti in njeni (filmsko)-kulturni umeščenosti povzame Braidottija, ki je kot skrajni primer razvitosti ženskega (materinskega) principa izpostavil vesoljsko ladjo *Nostromo* iz filma *Alien* (Osmi potnik): »Hkrati pa je film poln ločevanja manjših vesoljskih plovil od materinske, grozljive, sovražne glavne vesoljske ladje – vsemogočne in zlovešče generativne sile, nereprezentabilnega brezna, arhaične matere, iz katere izvira vse življenje in vsa smrt. « (Bahovec, str. 178); V nadaljevanju pa išče Bahovčeva grozljivo-žensko tudi v stapljanju razsežnosti materinskega in tehnološkega, reprezentaciji »monstruozno-ženskega, *the monstrous feminine*, v filmih, kot so *Carrie*, *The Exorcist*, *The Brood* itn. « (Bahovec, 2002: 179)

^ Filmski prijem, ki lepoto sprevača v grozo, je lahko ravno precizni veliki plan obraza (ženske) (zvezde): »Obenem pa se velikega plana drži določena dvoumnost, če predstavlja neko mejno točko oz. tisto kočljivo ravnovesje med minimalno razdaljo, v kateri se obraz kaže v vsej svoji fotogeniji in sijaju, in malce bolj približano točko, v kateri se pokažejo dlake, pore, gube, pege mozolji, mastna koža, v kateri se torej zapeljivost sprevrže v svoje nasprotje in lepota v grozo. Veliki plan lahko postane prav mučen, [...] [ko] je z znojem, grimasami in gubami na obrazu skoraj hiperrealistično prikazana 'mikrofizika' emocij.« (Vrdlovec, 1999: 630)

Bela Balazs v tem kontekstu vpelje pojem *mikrofiziognomija*, ki v kombinaciji z velikim planom postane ključni simbolni moment filmske umetnosti (in obenem reprezentacije zvezde, izpolnjevanja njene naloge): »Nemi film je omejil izraz obraza od njegovega okolja, kot da bi s tem prodril v novo, specifično duševno razsežnost. Odkril je svet mikrofiziognomije, ki ga s prostim očesom v življenju ne moremo videti. [...] kamera se more tako približati obrazu, da lahko kasneje prikazuje film njegove nadrobnosti. Tedaj pa se izkaže, *da so na obrazu delci, ki jih človek komajda* ali pa sploh ne obvlada, da njihov izraz ni niti nameren niti zavesten ter da je tako včasih v izdajalskem nasprotju s prikazanim izrazom vsega obraza. [...] V Eisensteinovem filmu *Generalna linija* (1928) je izredno lep človek pop, ki poje pred kmeti. Čudovit glas še bolj poudarja plemenitost njegovih potez in njegov poduhovljeni pogled. Kot svetnik z ikone! Samo enkrat pa kamera posname od blizu njegovo oko. In kot glista izpod cveta spolzi izpod njegovih lepih trepalnic prebrisani, prežeči pogled. Nato lepi pop obrne glavo in posnetek v velikem planu pokaže njegovo uho in tilnik. Z njega odseva zlobna nasilnost grobega kmečkega oderuha. Izraz tega dela glave je tako značilen, tako neubranljivo prepričljivo nizkoten, da vzvišeno plemeniti obraz, ki se spet pokaže, vpliva kot kamuflaža, za katero se skriva najbolj nevarni sovražnik. Izraz celotnega obraza ne skriva izraza nadrobnosti, detajla, če detajli razkrivajo drugo, globljo resničnost. [...] Sposobnost branja z obraza pa je po zaslugi nemega filma začela postajati izredno koristna množična kultura.« (Balazs, 1966: 91-92)



## 8. NIETZSCHEJEV ZLOM KRŠČANSTVA

»Se vam zdi verjetno, da so Lennon in The Beatles res večje zvezde kot Jezus?«

(iz filma *Celebrity* - Woody Allen)

Kot Kierkegaard je tudi Nietzsche skozi zorenje svoje filozofije prešel od religioznega v nihilistično oziroma antireligiozno razpoloženje<sup>77</sup>.

Prepričanje o zatonu krščanstva je Nietzsche opredeljeval/opravičeval predvsem z ugotovitvijo, da krščanske vrednote izgubljajo svojo verodostojnost, iskrenost in 'avtentičnost'.

»To večno obtožbo krščanstva bom pisal na vse stene, ki jih bom našel – imam črke, ob katerih bodo spregledali tudi slepi ... Krščanstvo imam za veliko prekletstvo, za veliko notranjo pokvarjenost, za veliki instinkt maščevalnosti, kateremu ni nobeno sredstvo dovolj strupeno, pritajeno, podtalno, *nizkotno*. - Imam ga za nesmrtni sramotni madež človeštva ...« (Nietzsche, 1989: 353)

V svojem radikalizmu je zanikal celo možnost (dolgoročnega) obstoja vsakršne nove (dogmatične) 'vere', ki bi hotela krščanstvo nadomestiti. Pri tem je imel v mislih predvsem kult znanosti in napredka<sup>78</sup>. Napovedal je mračno obdobje pesimističnega nihilizma, v katerem bodo množice ljudi občutile vso grozoto praznine, ki se skriva za alternativnimi 'novimi vrednotami'.

'Vrednotno brezvladje', kakršno je Nietzsche slutil in se mu je zdelo nujno za razvoj družbe, pa ni dovolj stabilno, ni notranje uravnoteženo, tako da kot sistem ne zmore ohranjati ravnotežja, h kateremu družba v celoti teži. Četudi je mračno stanje<sup>79</sup> prepoznal kot naslednjo stopnjo družbenega razvoja, je vendarle dopuščal, da se bo človeška nprav temu uprla in poskušala najti izhod iz krize. Kljub relativni pomenski zabrisanosti in 'usodnosti' Nietzschejevih idej je namreč očitno, da njegova filozofija človeku pripisuje precejšnjo mero (samo)inicijative<sup>80</sup> in ga še vedno postavlja za strojevodjo civilizacijskega voza. V nasprotju s svojim 'učiteljem' Schopenhauerjem, ki je nekaj desetletij pred Nietzschejem svet popolnoma

---

<sup>77</sup> Že na univerzi je zavrgel krščanstvo. (Kos, 1967)

<sup>78</sup> Zahteval je t. im. 'veselo znanost', ki se bo zavedala svoje pristranskosti in svojih omejitev.

<sup>79</sup> Govori celo o propadu civilizacije. (Robinson, prav tam.)

<sup>80</sup> Kot bomo spoznali kasneje zlasti biološko-eksistencialno pogojene iniciative.

prepustil oblasti volje<sup>81</sup>, je Nietzsche kot rešitev vpeljal institut/nauk o 'volji do moči' in pesimizem spremenil v optimizem. (prav tam: 77)

Podobno kot Schopenhauer si je za izhodišče izbral iracionalni del človeške duševnosti. Za substanco sveta je priznal svetovno voljo, s čimer je kot Schopenhauer mislil na slepi nagon, instinkt, energijo. Toda medtem ko je Schopenhauer v svetovni volji videl predvsem voljo do življenja, jo je Nietzsche doživljal kot voljo do moči. Schopenhauerju je cilj, h kateremu svetovna volja sili bitja in stvari, kako ohraniti obstoj. Nietzscheju pa volja ni boj za goli obstoj, ampak težnja čimbolj stopnjevati intenzivnost, kvaliteto in moč obstoja.<sup>82</sup>

## 8.1. VOLJA DO MOČI

Nietzschejeva *volja do moči* prikazuje življenje kot borbo, pri čemer je tudi naša realnost zgolj izid boja med alternativnimi možnostmi, alternativnimi interpretacijami. V postkrščanskem svetu to pomeni, da je vsakršna resničnost in vsakršno spoznanje zgolj ena od možnosti, ki je zmagala v boju (Robinson, 2001: 73-74), kar nas pripelje do zaključka, da dejstev ni. Imamo le različne razlage. Takšno mistično okolje<sup>83</sup> je odličen poligon za '(ne)realno' (odvisno od interpretacije), 'naključno' in 'mistično' vzpenjanje posameznikov. (Kakršna je ponekod interpretacija zvezdniške manipulacije.)

Tudi sicer ima Nietzsche v odgovor na temeljna eksistencialistična vprašanja pripravljen argument posameznika: »Če univerzum nima pomena ali če predstavlja zgolj borbo za prevlado, tedaj to od slehernega posameznika zahteva, da si ustvari lastno prepričanje, vrednote in s tem lastno identiteto. To pa je težka naloga, ki zahteva od posameznika, da v vsakem trenutku prevzame odgovornost za svoja dejanja.« (Robinson, 2001: 64) Nietzsche je

---

<sup>81</sup> Schopenhauerjeva *volja do življenja*; ne ideja ali um (»um ni drugega, kot orodje, s katerim volja zaznava sama sebe...«) pa tudi ne materija; je nelogična in nerazumna, slepa in brez cilja; ni človeško hotenje v smislu svobodne volje, temveč nagon, instinkt ali energija; volja kot biološka potreba, ki ob zadostitvi vodi v naveličanost, ob nezadostitvi pa je trpljenje (glej Kos, Oris filozofije, 1967: 74-75).

<sup>82</sup> Nietzscheju je volja do moči pozitivna, češ da vodi k življenski radosti. Človek naj jo čimbolj goji in stopnjuje, razviti jo mora do najvišje mere. Šele tedaj se mu bosta trpljenje in bolečina spremenila v slast nad intenzivnostjo življenja. (Kos, 1967: 79)

<sup>83</sup> Filozof, ki je v političnem smislu povzel Nietzschejev radikalizem, je bil Michel Foucault (1926-1984). Moč, ki nam vlada, je v kontekstu *panoptikona* - zapora, v katerem smo nenehno nadzorovani in kaznovani - uporabljena za vzdrževanje tega, kar je v borbi argumentov zmagalo kot normalno. Foucaultova filozofija se zdi vse pomembnejša ravno v današnji informacijski dobi, v kateri sta znanje in moč pravzaprav identična (»Znanje ustvarja moč... Znanje in moč se vzajemno vključujeta.« Foucault v Robinson, 2001: 46) Foucault pri tem s pomočjo zgodovine dokazuje, da sta bila 'resnica' in 'znanje' vedno interpretaciji, ki sta vključevali redukcijo in pometanje pod preprogo. Znanje pač vedno zahteva '*kvalificirane*' tolmače in predstavnike, to pa je način, ki ustvarja močne elite. (povzeto po Robinson, 2001: 46); Georg Franck se v tem smislu osredotoči na moč interneta kot predvsem ekonomskega orodja za upravljanje razsrediščenih in defokusiranih množic: »Internet danes omogoča natančen nadzor zbrane pozornosti.« (Franck, 1998)

predvidel, da se večini ljudi s tem ne bo dalo ukvarjati. Redki posamezniki pa bodo vendarle izstopili in svoja dejanja javno izvedli ter jih tudi javno (u)opravičili. Pri teh redkih javnih posameznikih gre takorekoč za utelešenje eksistencialistične misli, utelešenje eksistencializma, eksistenco na sebi. Gre za napoved analogije javnega pranja 'grehov', ki je v esenci<sup>84</sup> enako tako pri Jezusovem križanju kot pri današnjih/včerajšnjih/jutrišnjih javnih zvezdniških izpadih in kesanjih. Obenem pa gre - v samem Nietzscheju - za negativno analogijo medijskega zgražanja nad temi izpadi.

V odnosu do posameznika je Nietzschejeva filozofija historično in genealogijsko nedosledna, vendar je zgolj s pomočjo težko razločljivega zgodovinsko-psihološkega uvida utemeljila pomembno spoznanje o človeški naravi. Nietzsche je verjel, da vsak posameznik v sebi nosi bistvene psihološke in celo fiziološke lastnosti, ki ga naredijo takšnega, kot je, in ki so podlaga za njegova prepričanja in vrednostne sodbe<sup>85</sup>. Seveda je pri tem izpostavil, da določenim 'nadmočnim' in estetsko razvitim posameznikom uspe na podlagi svojih lastnosti skovati tudi (celo!) lastno identiteto. (Robinson, 2001: 47)

Zdi se, da gre v tej novi nietzschejevi družbi<sup>86</sup> za (latentno) iskanje novih 'božanstev', novih (junaških) (poosebljenih) socioloških aksiomov, novih identitetnih oporišč; za vzajemno družbeno hlepenje po novi, bolj estetski in esencialno močnejši (točkasti)<sup>87</sup> realnosti, posredovani tudi skozi medije, generirajoči se skladno z zakonitostmi jezika - orodja mišljenja, o katerem Nietzsche skeptično pravi, da je »zgolj formulacija naše slovnične navade, da postuliramo<sup>88</sup> osebek kot nosilca povedka.«<sup>89</sup>. In skozi takšno dogmatično jezikovno/sintagmatično zakonitost mediju (filmu) ni težko izpostaviti posebej za izpostavljenost namenjene osebe, svojega - četudi fantazijskega<sup>90</sup> - radikalnega jezikovnega sredstva, kot osrednje identifikacijske oporne točke; še posebej zato, ker, po drugi, morda celo diametralno nasprotni strani, družba v stanju krize vrednot (po Nietzscheju) išče ravno to -

---

<sup>84</sup> po načelu 'eden za vse'

<sup>85</sup> Kar je pozneje Freud pozdravljal kot globoko in temeljno razkritje bistva ljudske naravi.

<sup>86</sup> Skladno z Nietzschejevim naukom se je razvijala tudi združena Bismarckova Nemčija, ki je po zmagi nad Francijo (1870 -71) postala svetovna imperialistična velesila.

<sup>87</sup> V smislu točk kot izpostavljenih posameznikov.

<sup>88</sup> (t.j. brez dokaza domnevamo)

<sup>89</sup> Po Nietzscheju gre za lažno opiranje na moč *identitete* (ki ji Nietzsche pravi 'vera v jaz'), kot da nad njo ne bi vladala volja do moči; s tem zavrže Descartesov *Cogito ergo sum*. - Nietzsche v Robinson, 2001: 25

<sup>90</sup> Kasnejša postmodernistična filozofija Jeana Baudrillarda o postmodernem svetu govori kot o svetu *simulakra*, v katerem ni več nikakršne razlike med resničnostjo in površnostjo; svetu v katerem je tudi Nadčlovek (glej v nadaljevanju) zgolj irelevanten konstrukt, podrejen zakonom medijske konzumpcije. (glej Robinson, 2001: 43) Baudrillard razlikuje tri stadije simulakra, med katerimi je za nas pomembnejši drugi, ki se pojavi v času »industrijske revolucije z možnostjo neskončne reproduktibilnosti, na način industrijskega simulakra ali serije.« Simulakrum druge stopnje se v umetnosti generira z vpeljavo fotografije in filma, s katerima se začenjata neskončna reproduktibilnost umetniškega originala in proces dezavratizacije umenosti. (po Gržinič, 1996: 118) Več o tem v poglavju Post-/Hollywoodski svet in estetika.

izpostavljenega močnega posameznika, kakršnega je Nietzsche vpeljal v delu *Tako je govoril Zaratustra (1884)*:

- rešitev iz kaosa in nihilističnega obupa, v katerega bo padel zahodni svet po zlomu krščanske in znanstvene misli, je v nauku o nadčloveku. Temu je Nietzsche našel podlago v Darwinovi teoriji o razvoju vrst z naravnim izborom. Da se bo iz človeka razvila višja vrsta, kot se je iz opice človek, Nietzsche ni dvomil. Nadčloveška vrsta bo višja in popolnejša glede razmerja do volje do moči. Ta volja se bo v njem stopnjevala do viška in se zavedela sama sebe. (po Kos, 1967: 80)

Metafora nadčloveka ni bila pri Nietzscheju nikoli popolnoma razjasnjena<sup>91</sup>; je volja do moči del njegovega notranjega sveta lastne osebnosti t.j. s kontrolo čustev in strasti, v spoznanju in ustvarjanju kot umetnik, moralist, filozof? Ali pa morda navzven z nasiljem in krutostjo, kot osvajalec, diktator, vojak? Čeprav pretirana, se zdi kot metafora za osvetljevanje zvezdniške podstati druga razlaga primernejša. Trenutek, ko nastane zvezda, je pač ravno tisti, ko se ta zave (ko so se ti zavedeli) svoje (socialne moči). Moč je po eni od interpretacij, tudi razlika med subjektivno percipirano lastno osebo in močjo (moje) osebe, ki je zunaj mene, za druge. Ko torej postanem (v eni od faz razvoja) nekdo drug, je moja (zdaj konkretno socialna) moč toliko večja, kolikor se oddaljujem od prvotnega sebe. Omogoča mi jo ravno ta kurentovanjski izlet<sup>92</sup>. In kaj lahko se zgodi, da jo ohranim in mi (po analogiji prenosa označevalec ↔ označevanec) pripada, tudi potem, ko se spet vrnem (k sebi).

Robinson je v postmodernistični interpretaciji nadčloveka prizanesljivejši:

»Njihova krepka kultura se bo osredotočila na umetniška dela, metafizično pa bo pustila ob strani. Rutinske in posvetne zadeve bo opravljalo suženjsko ljudstvo. Vendar pa nadljudje ne bodo okrutni fašistični nasilneži. Potem ko si bodo izvojevali in zgradili sebe (svojestvo) s tem da bodo presegli človeško naravo, bodo vljudni in prizanesljivi do nižjih vrst, ki jim bodo vladali.« (Robinson, 2001: 31-32)

---

<sup>91</sup> O nastanku nadčloveka sta možni po Nietzscheju dve razlagi: a) da so nadljudje močni posamezniki, cela plemena ali narodi, ki so se pojavljali v vseh časih in se dvignili nad povprečno množico (Julij Cezar, Cesare Borgia, Napoleon) ... b) da ne gre samo za posameznike, ampak za novo višjo vrsto ljudi, ki bi se v prihodnosti po zakonih Darwinove evolucije razvili iz sedanjega človeka, si ga podvrgli in presegli (po Kos, 1967: 80)

<sup>92</sup> Preprosta primerjava z maškarado išče voljo do moči med spontanimi ljudskimi rituali, ki (v boju z naravnim) temeljijo ravno na omenjeni razliki med menoj in menoj-drugim.

Robinson predvideva prelivajoči se, koeksistenčni razvoj družbenega bivanja, saj je očitno, da še tako napredne nove družbene oblike ne morejo obstajati samostojno. Vertikalna stratifikacija je pač ravno toliko biološko-antropološka kolikor se je (tudi v primeru zvezdnštva) izkazala za ekonomsko prednost<sup>93</sup>. In - če ne drugače - se vsak sprva enoten družbeni sloj slejkoprej elitistično razdeli in privzame načelo delitve dela.

Fascinacijo nad idejo o novem človeku najdemo tudi pri Balazsu, ki jo primerja s filmskim čaščenjem kulta telesa: »Družba, ki zelo poudarja geslo o 'novem človeku', išče tudi njegov idealni telesni tip. Tu ne razpravljam o duševnih lepotah, ki lahko oživljajo na obrazu, in še manj o tisti 'lepoti', s katero navadno netočno hvalimo izrazno silo umetnin. V našem primeru gre za preprosto in dobesedno za tisto naravno in telesno lepoto, ki igra v filmski umetnosti izredno vlogo.«

## 8.2. O RESNICI IN RESNIČNOSTI

Nietzschejeva filozofija se mestoma sicer ukvarja s konkretnimi razlagami, vendar je v svojem bistvu metafizična, saj ne priznava t.i. 'korespondenčne teorije resnice'. Že od 18. stoletja se je v filozofiji uveljavljal veliki epistemološki projekt: spoznanje sveta s pomočjo 'čiščenja' uma. Tega je večina sodobnih filozofov imenovala 'zrcalo sveta', njihova glavna naloga pa se je zdela loščenje tega zrcala in - plast za plastjo - brisanje prašne zavese, ki preprečuje, da bi uzrli 'pravo', resnično podobo. Ta proces, tako se zdi, analogno ustreza družbenim pojavom, ki strastno težijo k/hlepijo po umetniški afirmaciji. Zvezda, umetnik bivanja, v univerzalni želji po spoznanju resnice, resničnosti volontersko (za druge) - korak za korakom, plast za plastjo - izstopa iz vseh (motečih) kontekstov in postaja resničnost, svet na sebi/za sebe.

Nietzschejevo kritiko esence interpretacij, kakršno tukaj izvajamo (kot smo že omenili, je na primer od znanosti zahteval, da se zaveda svoje relativnosti), je kasneje, v devetdesetih letih 20. stoletja povzel ameriški postmodernistični filozof Richard Rorty (r. 1931): »*Odnos med resničnostjo nekega poročila in dogodkom, ki ga poročilo opisuje, ni analogno enak temu, kako stvar pridobi obliko kalupa, v katerem je bila vlita.*« (Rorty v Robinson, 2001: 49) Nietzsche in po njem Rorty dvomita v možnost objektivnega, čistega spoznanja. Za Rortyja je

---

<sup>93</sup> »Neenakost naj bi pač prisilila ljudi k boljšemu in učinkovitejšemu delu in s tem povečala gospodarsko rast.« (Hanžek, 2000)

namreč filozofija kot povzetek življenja zgolj še ena oblika 'konverzacije' o naših prepričanjih in velja zgolj znotraj določene družbene skupine.

Vendar lahko v prid naši tezi zapišemo, da v tem smislu zvezda ni sporočilo o dogodku, ni interpretacija, temveč je, četudi umetno ustvarjena, že dogodek sam in zato (tudi) je resnična. Pri tem ne gre za kakšno novo resničnost, saj je zvezdništvo že samo po sebi 'privzeto' in na nek način sekundarno pridobljeno dejstvo. Pomembno je, da je s pojavom, zrenjem zvezde zadoščena želja po čistem spoznanju, kakršnokoli naj to že bo.

Zaključek, ki se na tem mestu ponuja, bo morda nenavaden: zvezda se je v postkrščanski meščanski družbi napovedovala in je bila pričakovana celo stoletje; kot oporni pojem, eden temeljnih družbenih aksiomov, je bila sprejeta z olajšanjem. Postala je zbirališče izgubljenih razmišljanj. Privlačna-stična-resnična točka, h kateri se zateče vrednot oropani, nihilizmu prepuščeni posameznik. Postala je kulminacija družbenega, več kot samo seštevek posameznega. Dokaz, da je presežek možen. Njeno metafizično pa je tisto, ki odrešuje. Čeprav ne smemo pozabiti na Nietzschejev citat iz knjige *Somrak malikov* (1888), ki vse skupaj, kljub navideznemu optimizmu, vendarle zaokroži navzdol: »Svet ločevati na 'resnični' in 'navidezni ... je samo sugestija *décadence* – simptom pojemajočega življenja « (Nietzsche (v *Somrak malikov*), 1989: 27)

## 9. ESTETIKA TELESA IN OBRAZA

»Telo je že samo po sebi izrazno.« (Butina, 1997: 243) Uvodna teza Milana Butine se nanaša na raziskave Ruesha in Keesa, ki sta iskala različne oblike neverbalne komunikacije med ljudmi. Iz takšnih raziskav se je razvila nova veda, kinezika, ki proučuje govorico človeškega telesa. »Otrok dobesedno govori s svojim telesom ... Modalitete izražanja z akcijo se razlikujejo na različnih starostnih stopnjah ... tako ima vsakdo določeno identiteto, znano njemu in drugim, ki ostane stalna za vse praktične namene, ne glede na socialno situacijo, v kateri deluje. Ta identiteta se izraža v fizičnem videzu, gibih in govornih vzorcih ... ker so vsi znaki telesnega jezika le modifikacije jezika akcij, v resnici večina ljudi interpretira akcijo kot glavni nosilec informacije in uporabljajo dodatne fizične znake samo za razširitev in popravljanje vtisov, ki jih nosijo telesni gibi...« (Ruesh v Butina: prav tam) Ljudje smo si [v akciji] prej podobni kot različni zato se je kot temeljni razlikovalni moment uveljavil prav obraz, saj je na telesu najbolj izpostavljena in verjetno tudi najbolj razgibana, diferencirana struktura, kar vsekakor olajša razločevanje.

Bogdanović v knjigi *Uvod u vizuelnu kulturu* ob podobi jamske slikarije, ki prikazuje dvoumno alegorijo shematiziranega vprežnega voza - človeškega obraza, potrjuje našo tezo s pripisom, da je ta podoba »primer popolnega srečanja oblike s prostorom.« Bogdanović kot arhaični primer upodabljanja človeškega obraza navaja še antične kovance (Bogdanović, 1986: 52), ki so od nekdanj nosili podobo - portret vladarja, ali skladišča za hrano v afriških vaseh, na katerih so vklesani shematizirani človeški obrazi. »To je obenem nekakšna vrsta apotropeiona (znaka proti uroku na uporabnih predmetih starih ljudstev) z detajlom človeškega telesa, ki vedno znova opozarja na človekovo vseprisotnost - tudi tedaj, ko ljudi ni v bližini.« Shematizacija oziroma upodabljanje obraza po Bogdanoviću gledalcu predstavlja konstrukt resnično-neresnično, medtem ko podoba očesa kot odprtine sugerira podaljšek, vstopanje v prostor, ki je za podobo. (glej Bogdanović: 54) Torej gre obenem za konstrukt znano-neznano.

»V zgodovini umetnosti najdemo mnogo primerov upodabljanja človeškega telesa [...] v neki trajni obliki, gradivu. Kar nas navaja na misel, da človeku ni dovolj zgolj ovekovečevanje njemu razumljivih oblik, motivov in predstav, temveč gre obenem za demonstriranje dojetih principov spoznanja in zakonov narave.« (prav tam: 46)

Opazovanje žive in nežive realnosti je človeka navedlo k navideznemu povezovanju oblik v podobnostni sistem. Iskanje znanih oblik, kontinuiteta funkcionalno-oblikovnih svojstev žive in nežive narave oziroma umetno ustvarjenih predmetov ima za vizualno kulturo poseben značaj, saj se status opaženega vse bolj utemeljuje v antropološke konstante (vidike enotnega dojemanja pomena istih stvari, pojavov, stanj, oblik, dogodkov v prostoru in času, ki relativno na enak način veljajo za vse ljudi in skupine, ne glede na današnji status pomenov prostora in časa - takšni pojavi so na primer nebo, zemlja, mati, sonce, potres, rdeča barva in nenazadnje človeški obraz). Antropološke konstante gradijo univerzalen sistem prepoznavanja resničnosti in vzajemnega védenja, delujejo kot sredstva za komunikacijo, delovanje in razmišljanje v prostoru in času. »Usmerjenost, s kakršno se pomeni človeškega opažanja zbirajo, izpopolnjujejo, nasledujejo, izbirajo in prevajajo, je kot svojevrstna nit komaj zaznavnega spreminjanja, sorodnega pojmom, kot so *enako*, *neenako*, *podobno* - dejavnikom zakona verjetnosti; z vizualnim predstavljanjem teh znakov dobimo osnove vizualne kulture.« (prav tam: 7)

Od tod do teorije lepega korak ni širok: antična opredelitev lepega (grško *kalón*, latinsko *pulchrum*, v renesansi *bellum*) v estetskem pomenu (ena iz vrste grških interpretacij lepega je sicer vključevala tudi moralne vrline) je temeljila na lepem kot razmerju delov. Lepo temelji na izbiri razmerij in ustrezni razporeditvi delov ali, še natančneje, na velikosti, kakovosti, številu delov in na njihovem medsebojnem razmerju. (Tatarkiewitz, 2000: 98) Pitagorejci so to 'veliko teorijo' utemeljili v popolni strukturi, to pa v nečem, kar lahko določimo s števili. Tako je Vitruvij dokazoval, da je lepo stvar simetrije, kar velja tako za stavbarstvo, kot za kiparstvo, slikarstvo, vse skupaj pa se kaže kot pravilo tudi v naravi, ki »je človeško telo ustvarila tako, da lobanja od brade do zgornjega dela čela in korena las znaša eno desetino dolžine telesa.« (Vitruvij v Tatarkiewitz, 2000: 98-99) Kasnejša srednjeveška teorija je kot pogoj za lepo razmerju pritaknila še sijaj, ostal pa je antični poudarek na »skladnosti in vzajemnem ujemanju delov« (Alberti v Tatarkiewitz, 2000: 101). Tudi v renesansi in po njej je ostala bolj ali manj - vsaj na vsakodnevni, fizični, ravni, če pustimo razprave metafizikov ob strani -, nespremenjena vse do danes. Med različnimi modifikacijami teorije se zdi do danes še najbolj razumen drugi del Hutchesonove teze, ki zatrjuje, da (poleg objektivno lepega, t.j. lepega samega na sebi, kar pravzaprav ne more držati) obstaja relativno lepo, ali kot se je izražal Crousaz, obstaja (naravno in) dogovorno lepo. (po Tatarkiewitz, 2000: 111)

Na tem mestu bomo pojem naravnega lepega poskusili privzeti kot lastnost predmetov iz narave, izhajajoč iz antične teze, da je svet lep. Vendar se bomo sodbi o lepem izognili in



upoštevali, da je funkcionalen oziroma *ustrezen*. (Tatarkiewitz, 2000: 127) Ustreznost kot funkcionalnost po tej poti (z upoštevanjem darwinove teorije evolutivnega izločanja) pripada vsem živim bitjem, tako tudi človeku, oziroma njegovemu telesu. Oblikovna uporabnost določenega predmeta povzroča ugodje in s tem povezujemo občutek estetskega. Če ne drugače si človek določene predmete (fizično ali zgolj miselno) priliči (glej Bogdanovičevo razpravo), kar pa vedno poteka po načelu povezovanja, iskanja funkcijskih analogij<sup>94</sup>. Obenem ničesar ni moč napraviti bolj samo-podobnega in hkrati avtonomno-funcijskega, kot je človeško telo samo. Zatorej je tudi estetski užitek ob zrenju tega nekaj povsem običajnega, razumljivega, občutek je načeloma vzajemen in - kot sekundarna funkcija - splošno dogovorjen, celo arbitraren. »Telo je najprej narejeno za pogled, zato je estetizirano,« piše Rutar (2001: 66)

Bahovčeva o zgodnjem kulturnem pojmovanju (estetike) telesa piše, da je že Galenova [razprava] *De usu partium*, ki je vse do Vezalijeve *De humanis corporis fabrica* kot renesančnega novega začetka več kot tisočletje domala povsem obvladovala razprave o telesu, prežeta z idejo o tem, kako so »organi človeškega telesa oblikovani tako, da bi si težko zamislili kaj boljšega.« Resnica anatomske znanosti torej ni bila resnica čiste znanosti o telesu kot objektu, neposredno dosegljivem v zunanji realnosti, ampak resnica normativne reprezentacije, ki postane v novoveški znanosti figura lepega telesa, oblikovanega kot telo Venere ali Apolona iz ilustracij v anatomske učbenikih.<sup>95</sup> (Bahovec, 2002: 175)

Nicolai Hartmann se je v 19. stoletju v svojem delu *Estetika* lotil tudi tem *Živi človek kot lepi predmet* in *Naravno lepo*. Osnovne premise njegove estetiške teorije so: estetski odnos je odnos pojavljanja v smislu prosojnosti ospredja za nekaj, kar ospredje ni, in je torej (globinsko) ozadje. (Strehovec, 1995: 100) Kar lahko povežemo tako z Bogdanovičevim izvajanjem obraza, kot Muskovim in Balazsovim primerom Grete Garbo. »Človek zares ni samo moralno, temveč tudi - in to prav v prvi vrsti - organsko bitje.« (Hartmann v Strehovec, 1995: 101) To dejstvo je povezal s pojmom lepega človeka kot lepo oblikovanega telesa (ne samo obraza) in ugotavljal pri tem »vulgarni pojem lepote«, pogojen s seksualnimi občutki.

Vendar pa Hartmannu ni dovolj zgolj lepota telesa, temveč estetsko, kot že rečeno, išče v pojavljanju kot tistem svojevrstnem dogodku, ki človeka (ki se v siceršnjem vsakdanjem življenju orientira glede na subjektivne preference in strasti) sooči z višjo ravnjo dojemanja:

---

<sup>94</sup> Tatarkiewitz piše, da »kar je ljubko, subtilno *in funkcionalno*« lahko prištejemo k *lepemu*. (2000: 138)

<sup>95</sup> O antičnem idealu telesa, izvirajočem iz grške umetnosti in življenja, piše tudi Musek, ki ga omenjamo v poglavju Socialno zvezdnštvo.

»V estetskem doživljanju pušča [človek] vse to za sabo, se dviga nad njimi (nad subjektivnostjo in strastjo – op. avt.) in se izloča hkrati iz praktične zainteresiranosti in opredeljenosti.« Takšno gledanje estetskega implicira odmik, distanco. Ta pa ni mišljena kot siceršnja brezinteresnost, nezainteresiranost temveč kot tisto, kar nas loči. Loči nas tisto irealno ozadje, polna nedoločenost ozadja, ki preseva skozi lep naravni objekt (obraz). (prav tam: 102-103) Namesto praktične zraste na tem mestu duhovna zainteresiranost zanj. Obenem je ta zainteresiranost zainteresiranost za uživanje, ki pride z gledanjem, opazovanjem lastnih občutkov ob gledanju. Slednje se počasi že približuje freudovemu izvornemu nagonskemu voajerizmu, ki ga imamo vgrajenega v svojem nezavednem.

V naslednjih razdelkih bomo estetsko opredelili štiri značilne pojme, ki se povezujejo s pojavljanjem zvezdnikov in zvezdnic:

### Prikupnost

Že Ciceron je v teorijo lepega vgradil, v njem prepoznal podkategorijo prikupnosti (*venustas*), ki pa jo je priznaval za subjektivno: »Dve vrsti lepega sta, prvo je prikupnost, drugo dostojanstvo; prikupnost moramo imeti za žensko, dostojanstvo (*dignitas*) za moško lepoto.« (Tatarkiewitz, 2000: 133) V srednjem veku je to razlikovanje doživelo določene modifikacije. Kot žensko kategorijo so namesto *venustas* postavljali eleganco (*elegantia*) kot lastnost ženske privlačnosti, po drugi strani pa je bila prikupnost ali zunanja lepota postavljena kot nasprotje *notranji* ali duhovni lepoti. 'Lepota' je takrat dobila pomen zunanjega, zlasti vidnega lepega. Strogi dualizem telo-duhovno se je kasneje, v novem veku zlomil in obe sferi sta se v estetskem smislu začeli preplepati. *Dignitas*, *venustas* in *elegantia* so kasneje sicer izstopile iz učene estetike, vendar s tem niso prenehale biti kategorije 'estetike vsakdanjega življenja.' (prav tam: 133-134)

### Očarljivost

Očarljivost (grško *charis*, latinsko *gratia*) se je v antiki utelesila v mitologiji Harite, po latinsko imenovane Gracije, in je tudi v novoveško simboliko in umetnost prešla kot posebljenje lepega. Vendar so se kasneje pojavili kritiki (npr. Scaligeri), ki je lepo razumel kot popolnost, pravilnost in ujemanje s pravili, očarljivost pa v tako pojmovanem lepem ni imela mesta. Felibien je v svojem delu *Idee du peintre parfait* o očarljivosti zapisal: »Opredelimo jo lahko tako: je nekaj, kar nam ugaja in kar osvoji srce, ne da bi se dotaknilo

duha. [...] *lepo* nam ugaja samo *zaradi pravil*, *očarljivost* pa nam ugaja tudi *brez pravil*.« (Felibien, prav tam: 135) Nadaljna sklepanja so opredeljevala očarljivost kot izključno človeško lastnost, ki se izraža na njegovem obličju in v kretnjah, Scheling pa je očarljivosti pravil »najvišja blagost in soglasje vseh sil.« (prav tam)

V renesansi so jo videli v naravnem obnašanju in naravnem, svobodnem, neprisiljenem videzu, njeno nasprotje pa sta bili okorelost in izumetničenost. V rokokoju je očarljivost postala privilegij žensk in mladine.

### Subtilnost

Izraz, ki bi ga lahko primerjali tudi z izrazom 'prefinjenost', je postal priljubljen šele v manierizmu ob koncu XVI. stoletja in je do danes ohranil enak pomen. Razmerje med subtilnostjo (preciznost, pretanjenost, špansko *agudenza*) in lepim je jasno formuliral Cardano: »Veselijo nas preproste in jasne stvari, ker jih brez težav razumemo in opazimo njihovo harmonijo ter lepoto, vendar pa je užitek, ki nam ga dajejo stvari še toliko večji, če se znajdemo pred zapletenimi, težkimi, zamotanimi stvarmi in jih uspemo razplesti, razumeti in spoznati. Takšne stvari imenujemo subtilne, tako kot preproste in jasne imenujemo lepe.« (prav tam: 136) Dojetje težkih in skritih stvari, uvidenje harmonije v disharmoniji je bilo za mnoge višek umetnosti: poleg lepega, in do neke mere nad njim, je stala subtilnost.

### Vzvišenost

Vzvišen slog se je sprva pojavil v antični retoriki in je veljal za najvišjega od treh govorniških slogov. Boileau ga je kasneje interpretiral v okviru estetike in mu dodal motiv nenavadnosti (»Kar je nenavadno, je vedno vredno občudovanja.«) (prav tam: 137) veličine, neskončnosti in čudežnosti. Sem je štel vse, kar zbuja občudovanje, preseneča, močno pretrese in zbuja čudenje. Predvsem pa sta se vzvišenost in veličina združili z lepim. V pesništvu 18. stoletja so vzvišenosti pripisovali zmožnost razvnanja in spodbujanja duha, povezovali so jo z veličino misli in globino občutij. D. Hume je v njej videl vznesenost in oddaljenost, A. Gerard pa to, kar na duha deluje podobno kot velike razežnosti. Nekateri med tedanjimi pisci so razločevali med vzvišenim (*the sublime*) in njemu sorodno lastnostjo, ki so jo poimenovali s francoskim izrazom *grandeur* in je v primerjavi s prvo, ki je vsebovala ganljive reči, zajemala impozantne. Tudi v 19. stoletju se je vzvišenost ohranila kot podkategorija lepega in s tem

prezrla Kantovo kritiko, da se »vzvišenost in lepo medsebojno tako izključujeta, da nekaj, kar je vzvišeno, nikdar ne more biti lepo pa tudi lepo ne more biti vzvišeno.« (prav tam: 136-138)

Kot vidimo se vsi pojmi izhajajoči iz estetske teorije in povezani s pojmom lepega vrtijo okrog osrednje točke - človeka, njegove zunanosti in njegove duhovnosti. Obe ravni se v opredeljevanju lepega prepletata - kakor zrenje lepega, estetskega človeka nudi tako povsem fizična, biološka ugodja, kot tudi duhovno izpopolnitev. Filmska estetika in z njo povezani zvezdniški sistem sta slednje že v zgodnjem obdobju do popolnosti zaobjela in kult (estetskega) telesa natančno izpopolnila.

O estetskosti, lepoti kulturno pogojenega telesa in gledanju tega piše Freud v knjigi *Tri razprave o teoriji seksualnosti*: »Optični vtis ostaja pot, po kateri se libidinalno vzdraženje najpogosteje prebudi; na dostopnost te poti - če je ta teleološki način obravnave dopusten - selekcija računa, s tem ko spodbuja, da seksualni objekt razvije lepoto (poudaril U. Š.).« In v nadaljevanju: »Zakrivanje telesa, ki je s kulturo vse večje, obdrži budnost seksualne radovednosti, ki teži k temu, da bi si seksualni objekt dopolnila z razkritjem skritih delov, lahko pa se ta radovednost preusmeri (»sublimira«) v umetnost, če se njen interes z genitalij v celoti usmeri na oblikovanost telesa.« (Freud 1995: 37)

## 9.1. NADZORLJIVO TELO

**Telo** in njegove **reprezentacije** segajo prav v srce sodobnih kulturnih študij. Raziskovalci kulture intenzivno proučujejo različne načine, kako je kulturno telo konstituirano, kakšne so pglavitne podobe telesa v kulturi današnjega časa in kako je telo vpeto v procese družbenega nadzora. (Bahovec, 2002: 175) Kot smo večkrat zapisali, je zvezdniški sistem telo zvezdnika, njegov obraz in postavo, vzel za osnovno sredstvo in orodje delovanja, zato si bomo v naslednjem poglavju ogledali, kako se je (zvezdniško) telo umeščalo v širši kulturni kontekst.

Bahovčeva opisuje že zgodnjo znanost o telesu kot primerljivo s filmsko-zvezdniškim spektaklom, ki glorificira telo: »Anatomska reprezentacija človeškega telesa se je izoblikovala v procesu prikazovanja, demonstriranja in dokazovanja, ki je potekal v okvirih vse natančneje kodificiranega postopka. Anatomska ura kot osrednja praksa nove znanosti o človeku je postajala bolj in bolj ritualizirana seansa, pravi obred razkazovanja, obogaten z vsemi potrebnimi detajli: ob svečah, glasbi, v amfiteatrsko oblikovanem prostoru, v središče katerega je bilo postavljeno devitalizirano in razkosano človeško telo.«

Vmesni prostor med razkosanim telesom, na ogled v anatomskem amfiteatru, in njegovim nasledkom, vizualiziranim filmskim (in siceršnjim popularnokulturnim) telesom, v katerega se ujame pogled gledalca v razvejanih praksah sodobne popularne kulture, zapolnjuje območje, ki mu Bahovčeva pravi **genealogija**<sup>96</sup> vizualne kulture današnjega časa<sup>97</sup>.

Preden se lotimo obdelave teksta, pogledimo, kako je vlogo telesa obdelal Dušan Rutar. V njegovem sestavku najdemo temeljne psihološko-sociološke značilnosti kontinuuma oseba-telo-družba, ki jih je zajel tudi zvezdniški koncept. Telo »predstavlja mesto subjektive reprezentacije, ki jo je mogoče reproducirati (tudi s pomočjo filmske tehnologije – op. avt.), obenem pa predstavlja imaginarno mejo med zunaj (vse, kar je izven telesa) in znotraj (vse, kar sodi v težko oprijemljivi koncept, ki govori o globinah osebnosti, notranjem bistvu, skritih čustvih in občutkih, nevidnih mislih itd.; glej primer Grete Garbo ki ga opisuje Musek – op. avt.) Telo je meja in mesto fascinacije, kraj, kjer se reproducira imaginarij estetike, politike in odnosov moči (kar najdemo kasneje tudi pri Bahovčevi – op. avt.). Telo je privilegirano mesto kontrole in discipliniranja, treninga, fascinacije in pogleda. Telo je mesto, kjer pride estetika narcizma do svoje veljave in se realizira v polni meri. [...] Vseeno je, ali vidimo telo kot ječo duše ali obratno, pomembnejše je videti ga kot osnovo socialnemu življenju ljudi.« (Rutar, 1995: 11)

Bahovčeva piše, da reprezentacije telesa vključujejo razsežnost norme, kriterija in modela. V tem smislu je opredeljeno tudi negativno: njemu nasproti, kot negativna potrditev, je postavljen *monstrum*. (Bahovec, 2002: 177) (Zanimivo je opazovati, kako so zvezdniške vloge počasi začele osvajati tudi žanr grozljivk, v katerih je metamorfoza čudoviti zvezdnik – monstrum celo neposredna; naprimer Tom Cruise – vampir, Jack Nicholson – volkodlak, ali pa cela serija filmov s tematiko *Dr. Jekyll in Mr. Hyde*.)

Reprezentacija telesa se je oprla tudi na razliko med spoloma in skozi interpretacijo telesa kot stroja razdelila pojavljajoča se telesa »v klasičnem hollywoodskem filmu [na] moška telesa, reprezentirana kot analogon stroja, ženske pa postanejo stroj, ki uteleša reprodukcijo, obnavljanje in rojevanje.« (Bahovec, 2002: 178) Zvezdniki kot temeljni nosilci tovrstne reprezentacije so svoja telesa podvrgli različnim posegom (fitnes, shujševalne kure, lepotne operacije), ki so zagotovili ustrezno metamorfozo. V skrajnem primeru (v

---

<sup>96</sup> Genealogijo, po Foucaultu «zgodovino sedanjosti», zanima predvsem materialna, telesna cena zgodovinskih dogodkov. (Bahovec, 2002: 181)

<sup>97</sup> Neposredna alegorija anatomskega gledališča so današnji telesno-medicinski performansi, ki jih izvajajo nekateri, zdaj že celo zelo popularni body-artisti (Bahovčeva navaja primer multimedijske umetnice Orlan). V vsekakor v to polje spadajo tudi nešteti posegi plastičnih kirurgov na zvezdniških obrazih in telesih, intervencije, ki so sčasoma postale kar konstitutivni člen zvezdnštva samega.

znanstvenofantastičnem filmu) pa je postal zvezda in nosilec vseh pripadajočih funkcij kar stroj sam (naprimer zvezdna ladja Nostromo iz filma *Alien*, ki ji potniki pravijo kar »mati«<sup>98</sup>, in predstavlja »reprezentacijo presežne reprodukcije v mediju tehnološkega.«) (Bahovec, 2002: 178)

Princip *binarnih opozicij* (Bahovec, 2002: 80) (monstruoznega in estetskega, tehnološkega in organskega, moškega in ženskega telesa) je torej tisti, ki z negativnim postavljanjem abjektnega, izvržnega, hibridnega in umazanega potrjuje (zvezdniško) telo, tisto telo, ki je 'dobro' in 'pravilno', kot čisto, simbolno in urejeno.

### 9.1.1. Telo in oblast

Telesa pa Bahovčeva ne prepušča zgolj polju uživanja, estetike, zabave, stimulacije temveč ga vplete tudi v teorijo o družbenem nadzoru in oblasti, pri čemer izhaja iz Foucaultove opredelitve: »Oblast za Foucaulta nima središča, temveč jo moramo misliti lokalno, regionalno, disperzno, kot polje sil, dispozitiv itn.; ne moremo je zapopasti na ravni zavesti ali sprevrnjene zavesti, temveč na ravni investicije v telo (pri čemer lahko gre za molarno telo populacije ali mikrotesa individuov).« (prav tam: 181)

Temeljno obeležje oblasti je povezano z *razsežnostjo vizualnega*. To je načelo »očesa oblasti« oziroma panoptičnega dispozitiva, ki »ne tiči toliko v osebi, kolikor v določeni usklajeni razvrstitvi teles, površin, svetlobe, pogledov.« Odtod izhaja Foucaultovo videnje družbene ureditve kot »panoptikona« [zapora, takšnega arhitekturno urejenega prostora, ki je na vseh točkah nadzorovan tako, da »povzroči pri zaporniku zavestno in nenehno stanje vidnosti, ki zagotavlja samodejno delovanje oblasti« (Bahovec, 2002: 182] in pozneje razširitev te teze v *panoptizem*, ki je širši, splošno razširjen družbeni pojav. »Panoptizem ni uporaben le zaboljšanje zapornikov in omejen na institucionalne prakse, temveč je namenjen temu, da se kot 'načrt subtilnih prisil za prihodnjo družbo', ki ga moramo 'ločiti od sleherne posebne porabe', razširi po družbenem telesu.« (prav tam)

Panoptizem naj bi se udejanjal v procesih, kot so modne zapovedi, modna lepota, v katere sodijo specifične »oblike utelešanja« - diete oziroma shujševalne kure, telovadne vaje, fitness, ekspertne razprave o tem, kako je treba hoditi, govoriti, se oblačiti, urejati pričesko, skrbeti za

---

<sup>98</sup> Rutar piše, da v imaginariju telesnega telo matere igra najbolj pomembno vlogo, saj je »tisto mesto, kjer se rodi subjekt (v fizičnem in simbolnem pomenu besede). Materino telo je stroj za proizvodnjo subjektov, zato je izmed vseh teles najbolj podvrženo kontroli in nadzoru, saj lahko predstavlja resno grožnjo nekemu drugemu telesu (nacionalnemu) in nekemu stroju (trgu).« (Rutar, 1995: 11)

kožo in ličenje itn. Povezane so s spolno privlačnostjo kot osrednjo komponento norme in kriterija o tem, kakšno mora biti lepo telo, nenehno izpostavljeno pogledu in namenjeno spektakelski funkciji. (glej prav tam) Seveda bi lahko zvezdniški sistem z njegovo glorifikacijo obdelave telesa opredelili kot ključni dejavnik takšnega nadzora. Neposredne, vsakodnevne izvajalce nadzora, »nevidno oblast, ki je povsod in nikjer«, Bahovčeva vidi v neposrednih konzumentih popularne (tudi zvezdniške) produkcije, njenih častilcih, »anonimnih drugih«, naključnih ali nenaključnih znancih, »ki nagovarjajo ženske k dieti.«<sup>99</sup>

Sicer je bilo lahko slednje nekoč, v 'dvajsetih' letih, torej v samem razmahu, zlati dobi filmskega zvezdnštva, s tedaj izredno poudarjanimi lepotnimi ideali, tudi funkcionalno-osvobajajoče, če te ideale postavimo kot antipod idealu družinske, reproduktivne ženskosti oziroma materinstvu. Kadar pa je bilo vitko in krhko žensko telo postavljeno ob bok mišičastemu, zagorelemu, krepkemu moškemu telesu, se pojavijo popolnoma drugi, veliko manj osvobajajoči oziroma bolj opresivni pomeni – ki silijo telo »k urjenju in podrejanju.« (Bahovec, 2002: 183-184)

Rutar v obravnavi dietnih zapovedi poudarja ključni moment biološkega preživetja telesa: »Preživetje terja kulturo, to pa pomeni, da potrebujemo zakon, ki prepoveduje vračanje k neurejeni in nekultivirani naravi. Očitno je, da je narava lahko samo umetna. [...] To kajpak še ne pomeni, da se ljudje ne bodo nenehno vračali k naravi. Sodobno vitko telo je zato dokaz, da je vračanje k naravi povezano z demonsko naravo telesa: demonsko skušamo vgraditi vase (debelo telo) ali pa se mu popolnoma odreči (shujšano telo). V obeh primerih telo učinkuje kot kraj fascinacije in groze zaradi razpada identitete. Toda telo se upira tako biološki naravi kot duhu. Vsako telo, in ne samo žensko. Zares, s telesom ne moremo biti nikoli zadovoljni.« (Rutar 1997: 32)

#### **9.1.1.1. 'Vidni vladar'**

'Gledano telo' je bilo od osemnajstega stoletja naprej, ko se je »odprlo novo epistemološko polje, v katerem je prvotni model enega spola zamenjal model dveh spolov« vedno v večji meri žensko telo, piše Bahovčeva. V takšno spolno diferenciacijo se je dejavno vključil filmsko-zvezdniški sistem, ki je z izrazito tipologizacijo vlog poudarjal (manipuliral) - morda

---

<sup>99</sup> Nagovarjajo na način: »Ljudje mi vedno pravijo, da imam lep obraz in če bi shujšala, bi bila zares lepa.« (Bahovec, 2002: 182); Bahovčeva na tem mestu povzema Susan Bordo, ki je prepričana, da je postala vizualizacija vitkega telesa, v kateri je vitkost povezana z manjšo močjo in skrčenim socialnim prostorom, »ena najmočnejših strategij 'normaliziranja'... ki zagotavlja produkcijo samonadzorovanih in samodiscipliniranih 'krotkih teles', dovtetnih za vsak odklon od socialnih norm.« (prav tam: 183)

tudi zaradi narativnih potreb: da bi like napravil bolj razumljive - 'ključne' razlikovalne momente. S tem se je ponovno (re)vitalizirala »spektakelska funkcija« reprezentacije, ki je že v 'anatomskem gledališču' težila k temu, da bi »naravo prilagajala kulturnim idealom moškosti in ženskosti in razširjenim praksam vsakdanjega življenja.« (Bahovec, 2002: 185)

Filmsko telo Bahovčeva ohrani v kontekstu oblasti, a o njem piše – čeprav ironično – nekoliko bolj prizanesljivo: »V nasprotju s panoptizmom sodobne vizualne kulture, v katerem je razsežnost vizualnega ujeta v golo nadzorovanje (in torej normo v zgolj negativnem pomenu besede), je v filmski reprezentaciji vizualizacija telesa hkrati tudi postavljanje na ogled in razkazovanje, ki je поблиže pozitiviteti ideala – poziciji oblasti kot sijajni, bleščeči, bogato oblečeni in skrbno vizualizirani figuri vladarja.« Gre za telo v spektakelski funkciji, ki vlada prav s tem, da se izpostavi pogledu: telo (žensko telo) ki kot, Sharon Stone v (kulturnem!) prizoru policijskega zasliševanja (film *Basic instinct*) s preprostim gibom noge uroči vse prisotne in njihov pogled priklene na mesto. (Bahovec, 2002: 188)

Podobno piše Rutar, ki za ponazoritev moči vidnega vladarja uporabi Andersenovo zgodbo o cesarjevih novih oblačilih: »Bestialnost je druga stran zgodbe o cesarjevih novih oblačilih. Cesar je sicer nag, ampak vsi, ki to vedo, morajo molčati. Podoba golega telesa je tudi prizorišče užitka.« Vendar morajo biti o tem vsi tiho. Razgali, »pokaže [se] lahko le cesar, oblastnik. Ne obstaja ničesar, kar bi še bilo skrito, zato je proces spoznavanja resnice neposredno povezan z užitkom oblastnikov<sup>100</sup>, pred katerim je javnost nemočna.« (Rutar 1997: 35)

S tem je sklenjen zadnji krog genealogije vizualne kulture, ki vodi od anatomskega spektakla do spola oziroma ženske identitete kot spektakla, maškarade, preoblačenja, performansa: do čistega videza, ki je že »stvar sama« in onkraj katerega ni dobesedno nobenega pozitivnega atributa in (spolne) identitete. (po Bahovec, 2002: 190) Slednje pa lahko prepoznamo tudi kot temeljno in zato največkrat težko prepoznavno - obilno založeno z motečimi plastmi tehnokracije, ekonomije, elitizma, družbenega nadzora in upravljanja – kot esenco psihoanalize zvedništva: kot čisto estetiko, lepoto telesa, ki se postavlja na ogled.

---

<sup>100</sup> Mills med oblastno elito seveda šteje tudi zvezdnike. (Mills, 1965: 71-93)



## 10. POST-/ HOLLYWOODSKI SVET IN ESTETIKA

»Lepi so tisti pojavi in situacije, se pravi kvalitete na njih, ki prijetno učinkujejo na čute in s tem stimulirajo estetsko ugodje. Kvalitete lepega stimulirajo (dražijo) z visoko frekvenco učinkovanj, preko njih prihaja do intenzivnega »magovora« čutov.« (Janez Strehovec, *Demonško estetsko*)

Jean Baudrillard, kontroverzni kritični filozof, avtor teorije o *simulakru*, je postindustrijsko in postmoderno dobo (torej tudi dobo poznega Hollywooda) opredelil kot sistem kodov in modelov, ki strukturirajo družbeno realnost in hkrati brišejo razlike med realnim in njegovim modelom (torej so meje med označevalcem in ozačevancem izginile). Trdi, da je v sedanji družbi prišlo do implozije med reprezentacijo in realnostjo, kar je rezultiralo v izginotju resnične izkušnje »realnega«. Vsa razlikovanja med videzom in realnostjo, površino in globino (podobo in tistim, kar predstavlja, zvezdnikom in njegovim kontekstom - op. avt.) subjektom in objektom so vsrkana, vključena v samoreproducirajoč (zvezdniški sistem vzdržuje samega sebe! - op. avt.) univerzum simulakra, nadzorovanega s simulacijskimi modeli in kodi. (po Gržinić, 1996: 117)

Baudrillard začetno fazo simulakra išče v začetnem kapitalizmu, ki sledi fevdnemu sistemu. V tem stadiju se skuša znak, osvobojen svojega fevdalnega trdnega in božanskega pomena (vrednosti) in trdne srednjeveške hierarhije, utemeljiti v naravi, v naravnem. Tedaj simulakrum predstavlja naravo ali naravne pravice zakona (v družbenih odnosih in pri predstavljanju oblasti).

Druga oblika simulakra se je pojavila v času industrijske revolucije z možnostjo neskončne reproduktibilnosti, na način industrijskega simulakra ali serije. (glej prav tam: 118) Serija *replikantov* pa je tista univerzalna veriga, za katero je pravzaprav vseeno, katere modifikacije enakih členov jo bodo sestavljale. (glej tudi spodaj pri Bahovec) Načela te faze po vsebini ustrezajo fazi zgodnjega filma in s tem zgodnje zvezdniške reprezentacije. Razliko med prvim in drugim stadijem simulakra oriše Baudrillard z razliko med avtomatom (mehanično imitacijo) in robotom (mehanično imitacijo človeka). »Simulakrum druge stopnje se v umetnosti generira z vpeljavo fotografije in filma, s katerima se, kot je poudaril [tudi] Walter

Benjamin, začenjata neskončna reproduktibilnost umetniškega originala in proces dezavratizacije umetnosti.« (prav tam)

► Teoretik kritične teorije družbe Walter Benjamin je namreč z uvedbo reprodukcijskih tehnik povezoval zdrobitev ali krnjenje avre umetniškega dela kot tistega »več« velike umetnosti. Benjamin o krnitvi avre z reprodukcijo piše, da »reprodukcijska tehnika ločuje reproducirano od tradicije.« (Benjamin, 1998: 151) S tem, da se reprodukcija množi, se enkratnost umetniškega dela zamenjuje z množičnim. (glej tudi pojem *avra* v poglavju Opredelitev pojmov.)

Kasneje se je izkazalo, da je dvajseto stoletje vendarle dalo dela (zlasti zgodnja filmska z močnimi zvezdami, danes pa filme alternativne, vzporedne produkcije - op. avt.) ki so sevala močno avro, tako da Benjaminov strah ni bil povsem upravičen. Strehovec piše, da avro [...] še sevajo sodobna dela, in to predvsem tista, ki kontrastno in normativno izstopajo iz svojega macdonaldiziranega<sup>101</sup> in kseroksnega okolja. Izenada naletimo na dela, ki se izsvetlijo iz poznaneja poprečja in iznenadijo<sup>102</sup> opazovalčevo oziroma [...] poslušalčevo obzorje pričakovanj. Vendar pa avra dela stopa vedno bolj v izrazito kompleksen odnos z bliščem (glamourjem) samega umetnika. Pogosto, pri številnih umetnikih-imenih medijske (predvsem filmske in video) paradigme je videti, da se je težišče od avre celo preneslo na glamour in da mora prav umetnik sam s svojim glamourjem in stalnim performansem (nenehno prisotnostjo, medijskim vsiljevanjem svoje podobe - op. avt) vzdrževati avro svojih del. Macdonaldizirana in kserokсна kultura je namreč izrazito komercializirana, spektakelska in jetsetovska in je zato tudi vplivala na status, obnašanje in naloge sedanjega umetnika (torej tudi zvezdniškega filmskega igralca oziroma glasbenika<sup>103</sup>, tudi režiserja itd. - op. avt.), ki je prisiljen v nenehno promotorsko vlogo, kar pomeni da se kaže skupaj s svojimi deli, govori in celo navija zanje. Avra vrste sodobnih del tako rekoč profitira, če k njenemu sevanju prispeva tudi avtor sam s svojim glamourjem, obstajajo pa tudi primeri, ko glamour spretnega, medijsko in tržno

---

<sup>101</sup> Macdonaldizacijo Strehovec razume kot »vrsto ideoloških implikacij homogenizacije, globalizacije in trivializacije okusa in abstrahiranja od etnokulturnih ozemljenj in prizemljenj. [...] Izrazito globalna, nadnacionalna in stereotipna...« (Strehovec, 1995: 7)

<sup>102</sup> Primerjaj z opredelitvijo estetskega po Hartmannu v poglavju Estetika telesa in obraza.

<sup>103</sup> O primeru zvezdniških 'treh tenorjev' (Pavarotti, Domingo, Carreras), ki jih omenja tudi Strehovec, filozof Georg Franck pravi: »Podjetniško gledano so dogodki oblika produkcije, ki se v panogi *zbujanja pozornosti* (poudaril U. Š.) najbolj spleča. Gre za to, da se sredstva osredotočijo, kajti dogodek se ne more vendar sam prodajati. Javno gre vendar še komaj kaj brez reklame.« (Franck, 1998); obenem je dodatna moč za 'boj' tudi v samem združevanju moči (v Sloveniji poznamo primer glasbeniškega konglomerata Kreslin-Predin-Lovšin): »Prvič, konkurenca je ostra kot britev. Tu se pleve ločuje od zrnja. Predvsem pa z zakulisnimi igrami in preprostim blefiranjem sa da delati izvrstne posle, če si le dovolj dobro organiziran, ustvarjaš kartele in se dogovarjaš. Na določeni točki se potem vprašanje o kakovosti obrne: če vsi odpirajo oči, mora vendar nekaj biti na tem...« (prav tam)

vzdrževanega avtorja daleč presega avro njegovega dela, tako da je videti, kot da umetnikovo 'podjetje' v celoti profitira prav od umetnikovega glamourja. (povzeto po Strehovec, 1995: 7-8) Slednje vsekakor skoraj po pravilu in od vsega začetka velja za zvezdnike in zvezdniški sistem.

Nazaj k simulakru: v drugem stadiju simulakra ne gre več za obvladovanje narave, narava se zdaj spremeni v objekt dominacije, reproduktibilnost pa postane dominanten družbeni princip na zakonih tržišča. 'Tržni zakoni vrednosti' zamenjajo 'naravne zakone'. (Gržinić, 1996: 118)

Danes smo v tretjem stadiju simulakra, ki ne predstavlja več zmage nad originalom kot v prvem stadiju ali čiste serialnosti kot v drugem stadiju. Tretji stadij simulakra, kot ga razglasha Baudrillard, je stadij popolne simulacije in sklepni trenutek dolgega zgodovinskega procesa. »Simulacija bo odslej zamenjala reprezentacijo.« (Baudrillard, prav tam) Pri tem Baudrillard uvede pojem hiperrealnega, bolj realnega od realnega samega.<sup>104</sup> »Realnost je danes hiperrealna.... Vsakdanja realnost, kakor tudi politična, družbena, zgodovinska in ekonomska, danes v celoti vključuje simulacijsko razsežnost hiperrealnosti. Vsepovsod že živimo v 'estetski' halucinaciji realnosti.« (Baudrillard v Gržinić, 1996: 120)

V tem kontekstu se zdi prezentnejša tudi vloga nenehne nenehno izpopolnjujoče se reprodukcije (podob, teles, obrazov), o kateri Bahovec piše: »Ko so kopije izpopolnjene do skrajne meje, jih je, tako kot v enem izmed najslavnejših znanstveno-fantastičnih filmov današnjega časa, v kultnem filmu *The Blade Runner*, nemogoče ločiti od originala [...] Tako postanejo replikanti ničelna stopnja in hkrati dovršena reprezentacija človeškega bitja, ki je istočasno njegov drugi: čisti dvojniki, čisti posnetki človeka, čisti dozdevek, videz, *simulacrum*, ki pa jih prav nič na njihovem videzu, prav nič na njihovem telesu, ne izdaja za umetnega, nepravlega, ponarejenega.« (Bahovec, 2002: 181) V okviru zvezdnštva lahko takšne primere iščemo v nenehnem iskanju določenega *tipa* (čutna lepotica, hladni junak, krhka mladenka, nežni mladenič, zapeljivec, zapeljivka), nič, ki jih zapolnjujejo vedno novi obrazi, pri čemer pa je *pravzaprav vseeno* za kateri obraz gre, in za katerega je šlo poprej.

Kot smo zapisali v uvodu, živimo v okoljih, ki jih »iz strahu ali nelagodja pred tujim, neznanim in daljnim« (Strehovec, 1995: 5) počlovečujemo, s tem pa jih delamo umetna,

---

<sup>104</sup> Primer takšne produkcije so razni zvezdniški filmski spektakli, katerih fantazijski snemalni seti in kasneje (tudi računalniško generirani) posebni efekti predstavljajo nerealni svet (z nekako nerealno metodo) realističen in oster kot noževa konica; Woody Allen je na pojav spomnil v filmu *Celebrity* z dialogom, v katerem oseba A hvali osebo B - strokovnjaka za posebne efekte, češ kako dobro jih je pripravil. Ta odvrne: «Res je: kot resničnost. Ne... naredili smo še boljše kot resničnost!«

konstruirana, narejena. Kar se zdi Strehovcu novejši pojav, je prastar proces (človek povsod pušča spomin na svojo podobo, prisotnost, s tem da upodablja samega sebe - glej Bogdanovićeve primere zgoraj -, in tudi sicer pri obravnavi, interpretaciji okolja jemlje sebe za merilo), res pa je, da je pojav v zadnjem stoletju - ravno s tehnologijo reprodukcije - hipertrofiral. Človeški obraz, njegova podoba (s tem seveda najbolj mislimo na znane, torej zvezdniške obraze) je dejansko vseprisotna. »Konstruirani svet kot umetno in vedno bolj poudarjeno okolje postaja v sedanosti izrazito oblikovan po meri pojavov, ki prijetno učinkujejo na čute, torej so lepi in privlačni.« (prav tam)

Z visokofrekvenčnim stimuliranjem čutov smo naše telo in um naučili zaznavati tudi več. »Po Poeju in Hitchkoku vidimo več groze, po Beethovnu in Mozartu slišimo več veselja in zanosa...« (prav tam: 11) torej - analogno - po tem, da živimo tukaj, v tem in prejšnjem stoletju, - vidimo tudi več zvezdniške lepote. Tako Benjamin filma ni razumel kot medija realistične reprezentacije, temveč kot podlago za urjenje zaznave, da bo sposobna parirati z industrializacijo preoblikovanemu okolju.<sup>105</sup> (po Strehovec, 1995: 11) Preoblikovanemu tudi v smeri avre in glamourja. Tako deluje onanija zvezdniškega sistema in človek je pri tem zgolj njegovo sredstvo. »Posameznik v družbi doživetij (in spektakla - op. avt.) si že stoletje [...] mojstri zaznavo, ki postaja vedno bolj transparentna in 'naučena' za programirane dogodke in za uživanje na njih.« (Strehovec, 1995: 17)

Strehovec z interpretacijo dela *Doživetje, umetniško delo in vrednost* Romana Ingardna ponuja ob pojmu *homo ludens*, človeški 'bog iger', neposredni poligon za aplikacijo filma in njegove (zvezdniške) estetike: »Estetsko doživljanje se začne v trenutku, ko se na predmetu (pa tudi dogodku, situaciji ali ambientu) pojavi posebna kvaliteta (v Ingardnovi terminologiji 'estetska prvobitna emocija'), ki tistega, ki doživlja, ne pušča hladnega, temveč ga vzburi, priklene, očara in mu zbudi željo, da bi posedoval kvaliteto, ki ga je 'zapeljala'«. (Strehovec, 1995: 17-18) Srečanje s takšno kvaliteto pomeni začetek intenzivnega estetskega doživljanja, ki pomeni prekinitvev z vsakdanjim tokom stvari, se pravi dogodkov,<sup>106</sup> težnjo po novem iskanju dodatnih kvalitetev in željo po njihovem posedovanju. V okviru takšnega doživljanja imajo posebno mesto prav tisti momenti, ki omogočajo 'estetsko prvobitno emocijo', »zapeljivo izhodišče estetskega doživljanja, se pravi mesto, ki priklene pogled, sluh, otip, okus...« (prav tam) Teoretični opredelitvi poligona za pojav zvezdnosti, ki je načelno

---

<sup>105</sup> O tem piše tudi Harrawayeva, ki gledanje opredeli kot gledanje neskončnosti 'kopij': »Način, kako gledati, je vgrajen v spektakel, ko se nasilje in tesnoba spreminjata v zlato popolne podobe, simulacijo ali kopijo, ki presega original ... Vizualni pogled [...] kaže le odsev, kopijo, nadomestek, fetiš v neskončni verigi podob-označevalcev.« (Harraway v Bahovec, 2002: 180)

<sup>106</sup> Primerjaj z opredelitvijo estetskega pri Hartmannu (zgoraj).

obstajal že pred zvezdnštvom oziroma se je razkrival vzporedno z njegovim razvojem, sledi ekonomsko-logična izpeljava: naloga aranžerjev industrije zabave je, da znajo 'zgoščitvena' mesta 'pritegnitve' narediti in nastaviti. Oblikujejo estetske atmosfere, v katere se bomo ujeli. Smo ljudje estetike in igre, pa tudi voajerji, turisti in zvedavi kupci, ki na svojih tavanjih in ogledovanjih iščemo prav mesta z zgoščeni estetskimi dražljaji. (Povzeto po Strehovec, 1995: 18)

## 11. SKLEP

Obširni zvezdniški teoriji, ki jo v zadnjih desetletjih producira predvsem ameriško družboslovje, smo dodali kanček evropske nečimrnosti. Zvezd ne želimo obravnavati kot samoumevnega dejstva. Iskali smo temeljne 'predzvezdniške' vzroke, ki so zvezdnštvo povzročili oziroma omogočili.

(Opomba: Obravnave rezultatov preverjanja predvidevanj iz uvoda nismo izpostavili, temveč smo jo vpletli v sklepni tekst. Ključna razmišljanja, ki se na predvidevanja, navezujejo, smo poudarili in označili s puščico (→); namesto potrditve ali ovržbe smo uporabili izraz 'približati se', saj se zavedamo, da se ukvarjamo z 'veselo znanostjo', ki se - kot je zahteval Nietzsche - zaveda svojih pristranskosti in omejitev. V matematičnem jeziku: znanost lahko vedno samo *limitira*.)

Človekova biološka narava v boju za preživetje stremi k funkcionalnemu telesu. V odnosu z naravo je razvila mehanizme, ki takšno funkcionalnost omogočajo, med drugim to, čemur danes pravimo estetske preference. Kot smo spoznali pri Nietzscheju, gre pri tem za fizično in (s fizičnim povezano) duhovno dviganje nad druge in nad vse staro. Iskanje novih vrednot preraste malodane v družbeno zapoved ali nujnost. S poudarjanjem novega človeka pa se vedno povezuje tudi družbeno iskanje njegovega idealnega telesnega tipa. Tako se biološka funkcija povezuje z estetsko in se nadaljuje tudi v kulturno-artikuliranem svetu.

→ Z obravnavo biološke in estetske teorije smo se približali naši **prvi hipotezi**, ki predvideva, da zvezdnštvo v osnovi ni ekonomski temveč sociopsihološki produkt, ki temelji tudi v darwinističnih bioloških zakonih.

Zvezdnštvo se je utemeljilo v reproduciranju. Tehnična inovacija je omogočila neskončno multipliciranje podob. Takšno ponavljanje, *ponovitev*, pa je, kot smo spoznali, analogija siceršnjemu prepoznavanju ponavljanja (idealno-nujnih)<sup>+</sup> vzorcev, ki – po Kierkegaardu in Spinozi – človeka vodi nazaj k sebi. (Podobnost lahko iščemo celo v povsem biološko pogojenem odnosu filiacije; v idealpodobi prepoznamo lastno bistvo, ki se reproducira zunaj nas in nam vendar hkrati pripada.)

Osebna raven iskanja se razširi na družbeno tedaj, ko ponavljana podoba povzame notranje družbeno stanje in ga prične zrcaliti. Takšno vlogo zvezdnštva, podobo 'univerzalnega trpečega obličja', smo našli v liku in delu Grete Garbo.

---

<sup>+</sup> Spinoza v Kierkegaard, 1987

Kot gledalci, poslušalci, bralci smo se z mehanizmom, ki je vgrajen v sistem, naučili prepoznati reprodukcije obraza, telesa in njunih kontekstov in jih brati kot tekst. Ne vidimo jih kot neposredne pojave, temveč (čtetudi nezavedno) kot sistem pomenov. Da ju (jih) sploh vidimo, pa je poskrbela estetika.

→ Z obravnavo filmske semiotike smo se povsem približali **četrti hipotezi**, ki je zvezdnštvo predvidela kot sistem nevidnih pomenov, ki se podrejajo jezikovnemu kodu.

Teorija mitologije prehoda zatrjuje, da se družba v prelomnih trenutkih (t.j. tako v ekonomsko prelomnih kot kulturno-duhovno težkih časih: meddrugim ob vedno znova ponavljajočem se [dekadentnem] pojavu *fin de siecle*) opre na fantastične predstave. Ob zlomu krščanstva je svet pričakoval nova božanstva. Vesela božanstva. Prišla so '*ex machina*' in z neposredno bližino (v jeziku semiotike: bližino označevalca in označenca) uročila sakralnih spon osvobojeno, v hedonizem verujočo, a vendar izgubljeno (malo)meščansko družbo.<sup>++</sup> Intelektualno aristokracijo pa je uročila, fascinirala slednja s svojo brezkompromisno predanostjo novi dogmi. Kajti tudi ti drugi so potrebovali *nekaj*, kar jih bo zaposlilo in omejilo, uobličilo njihovo miselno percepcijo. Nekaj, kar bo ponovno vzpostavilo **red**. Če že hočete – potrebovali so znanost ali védo.

Tako so tudi drugi, čeprav posredno in navidez vzvišeni, skozi fenomenološko radovednost podlegli novemu mediju. Kdor ne gre gledat filma, temveč »*tisto, kar gleda 'ljudstvo'*«, še toliko bolj vidi, prepozna zvezdo, ki je v filmu. Navsezadnje: kdo je večji zvezdniški 'fan' kot tisti, ki hoče o njej celó (!) znanstveno objektivno razpravljati? → Z obravnavo Kierkegaardovih in Nietzschejevih tekstov smo se približali **tretji hipotezi**, ki pravi, da se je zvezdnštvo v družbeno realnost umestilo kot nadomestek za propadle krščanske vrednote. Obenem smo videli, da se je utemeljilo v splošnih zakonih urejenosti sveta, ki težijo k objektivno opredeljivemu redu.

Medtem pa je zvezda rasla in razkrivala svoj pravi obraz. Orjaške dimenzije<sup>+++</sup> platen in neskončno bogatečih kinematografskih dvoran so, kot nekoč v cerkvenih objektih, sugerirale človeško majhnost in nepomembnost v primerjavi z 'velikimi'. Odprlo se je (novo!) polje

---

<sup>++</sup> »Malomeščanstvo je omejen vidik nedružbenega in nepolitičnega gledanja na življenje.« - Bela Balazs, 1966: 378

<sup>+++</sup> Zagotovljene tudi z uporabo close-upa; In na ekonomistični ravni - »Kot veste, je imela dvorana Roxy's 6.400 sedežev. Naši filmi so jo vedno napolnili.« Iz intervjuja z igralko Lillian Gish.)

manipulacije, možnosti za nadzor. Pojavila se je zahteva po podrejanju misli in dejanj, ki hkrati ustreza tako političnim kot ekonomskim elitam.

→ Našo **drugo hipotezo** bi lahko pripeli slednjemu. Predvideli smo, da je zvezdnštvo sociogenerativni pojem - z novo ideologijo ustvarja nove družbene pogoje. V tridesetih gre predvsem za ideologijo povečane potrošnje in konzumpcije, ki naj bi odpravila gospodarsko recesijo. Hipotezo bi pravzaprav lahko povezali s hipotezo št. 6: (Estetsko v zvezdnštvu se podreja družbenim procesom – je pod nadzorom ekonomije trga.), in ju, čeprav sta si genealogijsko nasprotni, združili v komplement. Družbeni in zvezdniški procesi so pravzaprav nenehno prehajajoča meta-substanca, ki se ne more povsem utemeljiti ne v ekonomskem, ne v ideološkem ne v psihosocialnem, pravzaprav nikjer. Gre namreč za preplet vseh dejavnikov. Zgodi se kvečjemu, da kateri kdaj vidneje izstopi.

Zvezdnštvo je tudi režirano. Je žanrovsko. Gre za potrebo po vzpostavljanju reda in hierarhije, ki ju je treba včasih tudi *nastaviti*. Zvezdniški svet je nastavljen navzven, s propagando, in navznoter. Prisposoda panoptikona drži tudi za Hollywood. Zvezdniški sistem se drži pravil, ki si jih sam zastavlja. Nadzor prihaja od njih samih<sup>++++</sup>; moč pogleda, ki (nam) jo milostno posodijo, je hkrati egocentrična. Najprej igralec opazuje igralko. Nato igralka opazuje igralko. Potem se vloge spolov zamenjajo in nazadnje vsi preverjajo sami sebe. Obvladuje jih narcisoiden kompleks – obsedenost s samim sabo. Kot prisposoda boga, ki je popoln in sam sebi dovolj, povzemajo univerzalni vzorec - akt prvotnega, infantilnega Jaza.

Obenem pa se ponujajo v preverbo tudi nam. Preplet javnega in zasebnega ni nič drugega kot potrjevanje statusa. In četudi se v sistemu pokažejo razpoke, so te le potrditev celega. Elite se ne bojijo sprememb, ker s posedovanjem moči vedno ohranijo svojo položaj. Zato tudi spremembe izkoristijo sebi v prid. Včasih jih celo vzpodbudijo. Tako uvedba zvočnega filma ni škodovala, pokopala zvezdnštva, kot je napovedovala *javna kritika*. Resda so šibkejši odpadli, a to je v (parcialni, razredno omejeni) evoluciji povsem normalno. Zvezdniki so svojo podobo preoblikovali v zvok in jo reproducirali še toliko glasneje. Še bolj so osredotočili, okupirali čute svojih ciljev. Hkrati so se, kot smo videli, kot označevalci

---

<sup>++++</sup> Da bi ostali preverjani za svojimi egocentričnimi zidovi, se poročajo kar med seboj. (Tudi incest je bil nekoč izključna pravica božanstev, akt, ki služi stratifikaciji, ki ljudi loči na 'višje' in 'nižje'. Navsezadnje se je prav Woody Allen, kritik hollywoodske industrije, lotil svoje posvojenke in s tem simbolično (jesusoidno-zvezdniško) prevzel nase greh, ki naj bi ga v negativu določal.)



približali svojim 'označencem' (publiki) in s tem abstraktno interferenco zgostili do točke, ko publika ne more več ločevati med resničnim in simuliranim. Ko tudi publika začne s(t)imulirati samo sebe. → **Peta hipoteza** se giblje v podobnem polju disfunkcionalnosti. Trdi, da sodobno zvezdništvo meji na sociopatologijo in družbo zavaja tudi v nesmotna ravnanja. Vendar moramo zapisati, da naša naloga slednjega ni dovolj dobro raziskala. Tudi zato, ker je disfunkcionalnost družbe težko opredeliti. Kar se nekomu morda zdi nesmotno, je za drugega lahko znak avantgarde, futurističnega uvida. Neodgovorno ravnanje je lahko po drugi strani poskus prevlade. Obenem se zdi, da družba v odnosu z zvezdniško ekonomijo nima dovolj moči, da bi lahko njene reakcije na zvezdništvo opredeljevali kot smotrne ali nesmotrne. Reakcije so usmerjane od zunaj in zato s stališča družbe kvečjemu spontane.

Industrija. Kar je bilo v zvezdah kdaj simpatičnega (ali splošno – specifičnega), je industrija prodala. Vsako individualno lastnost je napihnila, preoblekla v bleščavo, jo razmnožila in poslala v svet. Celo usmiljenje, karitativno delo, ki v moralnem svetu šteje za eno najvišjih vrlin. Razen pri radikalnejših kot sta Kant in Nietzsche. Vendar v nalogi opisanih dobrih del ne moremo interpretirati kot posmeh, burlesko usmiljenja, kakor bi morda napravila oba nemška filozofa (ki sta v svojih konstruktih predvidela *možnost* usmiljene nad-moči in jo hkrati že zavrnili). Razumemo jih lahko kot burlesko, ki se je – z namenom razvedriti – izrodila. V njenem bistvu je namreč tičala preračunljivost, misel na dobiček. Zato je vsakršna simpatična akcija hipertrofirala in izgubila prvotno avro. Žal pa nekritični, konzumersko naddoločeni posameznik tega ni mogel ne prepoznati ne predvideti. Večino poskusov je v mitološki zaslepljenosti z 'junakom-odrešiteljem', zlasti v kriznih časih, vzela za suho zlato.

→ **Šesto hipotezo**, ki pravi, da se estetsko v zvezdništvu podreja družbenim procesom in je pod nadzorom ekonomije trga, bomo smiselno razdelili na dva dela. Prvega smo obravnavali v poglavju o trpljenju Grete Garbo, ki povzema in 'odseva svetovno gorje'. (Estetiko) ravnanj, ki so pod nadzorom ekonomije trga, pa bi lahko povezali z zgoraj omenjenimi javnimi manifestacijami, kakršna je dobrodela akcija. Kot smo opazovali v poglavju Usmiljena zvezda na obisku, so se na takšne manifestacije (in tudi drugovrstne, naprimer filmsko scenografijo, ki jo obravnavamo v poglavju Ustvarimo zvezdo) že od začetkov navezovali različni produkti. Gre za povezavo različnih proizvajalcev s Hollywoodom, ki rezultira v t. im. 'product placementu.'

Kot smo omenili v tekstu, je tudi zvezdniški svet prepuščen silam stratifikacije. Notranje se je razdelil na močnejše in šibkejše. Na bolj in manj vplivne. Zvezda naenkrat ni bila več režirana, ni igrala svoje zasebno-profesionalne vloge, ampak je začela sama režirati in producirati samostojne pomene. Kar sicer zvezdi kot nad-močnemu posamezniku povsem pripada. Vendar zgolj kot posamezniku. V trenutku, ko se posameznik dvigne nad druge, pa negira sistem. Zato se je sistem v prvotni obliki počasi razslojil in razkrojil.

Obenem je zvezdništvo po drugi svetovni vojni privzelo veliko različnih novih podob (npr. glabeniško zvezdništvo, temelječe na reprodukciji plošč in videospotov), ki so ustvarile svoje podsisteme in nove samostojne enote, ki se sicer prepletajo, a delujejo enakovredno.

Z novo pluralnostjo, kako fonijo pomenov in kontekstov, pa ne moremo več govoriti o sistemu, temveč o spletu. O zvezdniških spletnih straneh, pri katerih je pravzaprav vseeno katera podoba, kateri *replikant* bo naslednji.

V sklepu citirana literatura (podrobne podatke glej v virih):

- Bela Balazs, **Filmska kultura**
- Sören A. Kierkegaard, **Filozofske drobtinice ali drobci filozofije**
- Raymond Daum, **Then You're A Star: Lillian Gish's Road To Fame** (intervju z igralko Lillian Gish)



1. SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE

- Balasz, Bela (1924): **Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films**. Deutsch-Oesterreichischer Verlag, Wien/Leipzig.
- Balasz, Bela (1966): **Filmska kultura**. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Barthes, Roland (1993): **Mithologies**. Vintage, London.
- Benjamin, Walter (1998): **Izbrani spisi**. Studia Humanitatis, Ljubljana.
- Bogdanović, Kosta (1986): **Uvod u vizuelni kulturu**. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.
- Boglić, Mira in drugi (1961): **Zvijezde bez maske**. Epoha, Zagreb.
- Butina, Milan (1997): **Prvine likovne prakse**. Debora, Ljubljana.
- Freud, Sigmund (1986): **Budućnost jedne iluzije**. ITRO "Naprijed", Zagreb.
- Freud, Sigmund (1995, 1905): **Tri razprave o teoriji seksualnosti**. ŠKUC Filozofska fakulteta, Ljubljana.
- Gržinić, Marina (1996): **V vrsti za virtualni kruh**. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
- Kavčič, Bojan, Vrdlovec, Zdenko (1999): **Filmski leksikon**, Modrijan, Ljubljana.
- Kawin, Bruce F. (1992): **How Movies Work**, University of California Press, Berkely, Los Angeles, London.
- Kierkegaard, Sören A. (1987): **Ponovitev, filozofske drobtinice ali drobec filozofije**. Slovenska matica, Ljubljana.
- Kos, Janko (1967): **Oris filozofije**. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Mills, C. Wright (1965): **Elita oblasti**. DZS, Ljubljana.
- Musek, Vitko (neznana letnica): **Zvezdništvo in zvezde**. Zbirka Umetnost in kultura, (neznani kraj izdaje).
- Nietzsche, Friedrich (1989, 1888): **Somrak malikov, Primer Wagner, Ecce Homo, Antikrist**. Slovenska matica, Ljubljana.
- Nimmo, Dan, Combs, James E. (1990): **Mediated Political Realities**. Longman, New York, London.
- Platon (1960): **Simposion in gorgias**. Slovenska matica, Ljubljana.
- Robinson, Dave (2001): **Nietzsche i postmodernizam**. Zbirka Znanost u džepu, Zagreb.
- Rutar, Dušan (1995): **Freudovi duhovi – filozof proti kapitalizmu**. Vitrum, Ljubljana.
- Rutar, Dušan (1997): **Freudovi duhovi 2 – filozof proti kapitalizmu**. Vitrum, Ljubljana.
- Rutar, Dušan (2000): **Freudovi duhovi 4 – filozof proti kapitalizmu**, Samozaložba – D. Rutar, Ljubljana.
- Rutar, Dušan (2001): **Freudovi duhovi 5 – filozof proti kapitalizmu**. Samozaložba – D. Rutar, Ljubljana.
- Strehovec, Janez (1995): **Demonsko estetsko**. Slovenska matica v Ljubljani, Ljubljana.
- Tatarkiewicz, Wladyslav (2000): **Zgodovina šestih pojmov**. Labirint, Ljubljana.
- Walker, Alexander (1974): **Stardom, the Hollywood Phenomenon**. Penguin, Harmondsworth.

## 2. ČLANKI

- Bahovec, Eva D. (2002): **With your brain and my looks – Telo v kulturnih študijah**. V: Debeljak, Aleš, Stankovič, Peter, Tomc Gregor, Velikonja, Mitja (ur.): **Cooltura – Uvod v kulturne študije**. Študentska založba, Ljubljana, str. 175-194.
- Botnick, Vicky (2001): **The Hollywood Star System**. American Film Institute, Fathom Sites, 2002Fathom Knowledge Network, [www.fathom.com](http://www.fathom.com).  
(Spletne strani:  
-<http://seminars.fathom.com/link.cfm>,  
-[http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story\\_id=3277](http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story_id=3277),  
-[http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story\\_id=3424](http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story_id=3424),  
-[http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story\\_id=3503](http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story_id=3503),  
-[http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story\\_id=89858](http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story_id=89858).)
- Daum, Raymond (1978): **Then You're A Star: Lillian Gish's Road To Fame** (intervju z igralko Lillian Gish z dne 12. decembra 1978). V: **The Reminiscence Of Lillian Gish**, Columbia University's Oral History Research Office, spletna stran: [http://www.fathom.com/fks/catalog/feature.jhtml?story\\_id=121581&featurePage...Number=1](http://www.fathom.com/fks/catalog/feature.jhtml?story_id=121581&featurePage...Number=1) (oz. 2, oz. 3).
- DeCordova, Richard (1991): **The emergence of the star system in America**. V: Gledhill, Christine (ur.): **Stardom – industry of desire**, Routledge, London, New York, str. 17-29.
- Dyer, Richard (1991a): **A star is born and The construction of authenticity**. V: Gledhill, Christine (ur.): **Stardom – industry of desire**. Routledge, London, New York, str. 132-140.
- Dyer, Richard (1991b): **Charisma**. V: Gledhill, Christine (ur.): **Stardom – industry of desire**, Routledge, London, New York, str. 57-59.
- Eckert, Charles (1991a): **The Carole Lombard in Macy's Window**. V: Gledhill, Christine (ur.): **Stardom – industry of desire**, Routledge, London, New York, str. 30-39.
- Eckert, Charles (1991b): **Shirley Temple and the house of Rockefeller**. V: Gledhill, Christine (ur.): **Stardom – industry of desire**, Routledge, London, New York, str. 60-73.
- Franck, Georg (1998): **Čaščenje je denar**. Delo (po Der Spiegel, Hamburg), 30.5.1998.
- Hanžek, Matjaž (2000): **Neoliberalizem prinese počasnejšo rast**. Gospodarski vestnik, št. 9, marec 2000, str. 11.
- Harris, Thomas (1991): **The building of popular images**. V: Gledhill, Christine (ur.): **Stardom – industry of desire**, Routledge, London, New York, 40-44.
- Lemley, Brad (2000): **Isn't She Lovely?** Discover, Vol. 21, No. 2, februar 2000, [http://www.discover.com/feb\\_00/featbeauty.html](http://www.discover.com/feb_00/featbeauty.html).
- Mercer, Kobena (1991): **Monster metaphores**. V: Gledhill, Christine (ur.): **Stardom – industry of desire**, Routledge, London, New York, str. 300-316.
- Staiger, Janet (1991): **Seeing stars**. V: Gledhill, Christine (ur.): **Stardom – industry of desire**, Routledge, London, New York, str. 3-16.

- Štefančič, Marcel ml. (1989): **Na zvezdama je svet, u zvezdama je bogatstvo žanrovskog**. V: Gavrić, Tomislav (ur.): **Moć imaginacije – Eseji o filmskom žanru**. Rad, Beograd, str. 171-184.
- Ugrešić, Dubravka (2000): **Uglednež**, Večer, 2.9.2000.

### 3. SPLETNE STRANI

- <http://seminars.fathom.com/link.cfm>
  - [http://www.discover.com/feb\\_00/featbeauty.html](http://www.discover.com/feb_00/featbeauty.html).
  - [http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story\\_id=3277](http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story_id=3277)
  - [http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story\\_id=3424](http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story_id=3424)
  - [http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story\\_id=3503](http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story_id=3503)
  - [http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story\\_id=89858](http://www.fathom.com/story/story.jhtml?story_id=89858)
  - [http://www.fathom.com/fks/catalog/feature.jhtml?story\\_id=121581&featurePage...](http://www.fathom.com/fks/catalog/feature.jhtml?story_id=121581&featurePage...)  
...Number=1 (oz. 2, oz. 3)
-