

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Kaja Bohorč

Ita Rina – prva in edina "prava"
slovenska filmska zvezda
ali
le ime za v križanke

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Kaja Bohorč

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

Ita Rina – prva in edina "prava"
slovenska filmska zvezda
ali
le ime za v križanke

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

*»For my part, I know nothing with any certainty,
but the sight of the **stars** makes me dream.«**
Vincent van Gogh

Zahvala

Kar nekaj ljudi je »sokrivih«, da je ta diplomatska naloga končno dobila platnice ...

Najprej gre velika zahvala izr. prof. dr. Petru Stankoviču in vodji muzejskega oddelka Slovenske kinoteke Lilijani Nedič za strokovno pomoč in podporo.

Nato moji družini, ki je verjela vame, mi je nudila pomoč in oporo pri študiju, bila potrpežljiva, ter predvsem moji mami, ki mi je svetovala ter požrtvovalno in nesebično podarila svoj trud in čas za lekturo.

Posebna zahvala gre Matjažu Mačku iz Printam.si za sponzoriranje tiska diplome. Matjaž – neizmerna hvala, naredil si mi velikansko uslugo!

Sledi zahvala mojim prijateljem, ki so me spodbujali in verjeli vame:

Petra – hvala, bila si moja najboljša sotrpinka!

Vita, Lucija, Matevž, Bojana in Mitja – hvala vam za vašo moralno podporo in nasvete. Še posebej tebi, Lucija – hvala za posluš in za vse ure presedete v najinem kotičku.

Največja in najtoplejša zahvala pa gre Iztoku.

Iztok – hvala za vse spodbude. Takšne in drugačne. Za ničkolikokrat izrečeno vprašanje: »Čuj, kaj pa tvoja diploma?« ter motivacijski stavek: »Pa daj no, še čisto malo imaš!«. Hvala za zaupanje vame, da si žrtvoval svoj čas in bil najboljši sogovornik v delovno neprespanih nočeh. Hvala, ker si me razumel in me prigibal, da vztrajam do konca. Brez tebe bi bilo veliko težje.

Hvala vsem, ki ste mi stali ob strani!

* Zase vem, da ničesar ne vem z gotovostjo, le to, da me pogled na **zvezde** zmeraj napelje k sanjarjenju.

Ita Rina – prva in edina "prava" slovenska filmska zvezda ali le ime za v križanke

Diplomska naloga je študija primera Ite Rine – prve slovenske filmske zvezde. Zgodba filmske dive, kateri je skok med zvezde uspel v času, ko se je slovenski film rojeval, je kakor scenarij o dekletu, čigar otroške sanje se uresničijo. Ita Rina je edina Slovenka, ki se ji je uspelo prebiti v evropski filmski vrh in za kratek čas zasloveti. Proglašena je bila za eno največjih evropskih umetnic, bila je idol najstnicam in modernim emancipiranim ženskam. Ker pa njen življenjski scenarij ni hollywoodski, le ta nima srečnega konca. Ko se je Ita Rina z veliko patriotistično željo pomagati jugoslovanski kinematografiji, po odmoru za družinsko življenje, vrnila k filmu, v jugoslovanskem filmu ni bilo prostora za njo. Študija primera ponuja predstavitev Ite Rine kot resnične osebe, igralko vlog, persone, simbolnih elementov njene podobe, kjer ugotovim, da Ita Rina filmska ikona ni postala, ter filmske zvezde v najbolj cenjeni kategoriji filmskih igralcev po Cristine Geraghty, v katero sklepam, da sodi. Ker pa je za razumevanje fenomena filmska zvezda najprej potrebno razumeti teoretsko podlago, je v diplomskem delu najprej orisan prostor zvezdnitva: njegov zgodovinski pregled, opredelitev temeljnih pojmov, definicij in teorij filmskega zvezdnitva, sledi pa predstavitev filmske zvezde kot osebnosti, igralko vlog, persone in ikone.

Ključne besede: Ita Rina, filmski igralec, filmska zvezda, zvezdnitvo, filmska ikona.

Ita Rina – the first and only "true" Slovenian film star or just a name in the crossword

My thesis is a study case of Ita Rina – the first Slovenian film star. The story of film diva, who was able to jump between film stars at a time when Slovene film has not even been born yet. Her story is like a film script about a girl, whose childhood dreams come true. Ita Rina is the only Slovene, that mounted on the top of European film, at least for a short time fame. She was proclaimed as one of the greatest European artists and she was also a teenager's and modern emancipated women's idol. However, because her life script is not a Hollywood one, it hasn't got a happy ending. When Ita Rina was coming back to film with her patriotic desire to help Yugoslav cinematography, after a break for family life, there was no room for her. This study case offers a presentation of Ita Rina as a real person, as an actress of roles, as persona, as film star within the most valuable category of actors by Cristine Geraghty – to which I assume she belongs – and the symbolic elements of her image, where I find that Ita Rina didn't become a film icon. However, before the understanding of the phenomenon of film star, it is first necessary to understand the theoretical basis, that is why the thesis also outlined the area of stardom: a historical overview, definitions of basic concepts, definitions and theories of film stardom, followed by the presentation of film star as a personality, as actor of roles, as persona and as an icon.

Key words: Ita Rina, film actor, film star, stardom, film icon.

KAZALO

UVOD	7
1 ZGRADBA DIPLOMSKEGA DELA IN METODOLOGIJA	9
1.2 RAZISKOVALNA VPRAŠANJA	10
2 KRATEK PREGLED ZGODOVINE NASTANKA FILMSKEGA ZVEZDIŠTVA	11
2.1 ZVEZDNIŠKI SISTEM PO FAZAH.....	16
3 TEORIJE IN DEFINICIJE FILMSKEGA ZVEZDNIŠTVA	18
4 FILMSKA ZVEZDA	22
4.1 FILMSKA ZVEZDA KOT OSEBNOST	25
4.1.1 <i>Karizmatičnost zvezde</i>	29
4.2 ZVEZDA KOT IGRALKA VLOG	32
4.2.1 <i>Filmska vloga, lik, karakter</i>	32
4.3 ZVEZDA KOT PERSONA.....	36
4.4 ZVEZDA KOT IKONA	42
4.4.1 <i>Zvezdina navezava na njeno primarno dejavnost</i>	45
4.4.2 <i>Zvezda kot sistem vrednot</i>	46
5 ŠTUDIJA PRIMERA – ITA RINA	48
5.1 ITA RINA KOT RESNIČNA OSEBA – BIOGRAFIJA.....	48
5.2 ANALIZA ITE RINE KOT IGRALKE VLOG, PERSONE IN IKONE.....	51
5.2.1 <i>Ita Rina kot igralka vlog</i>	51
5.2.1.1 Bistvo koncepta: zvezda kot igralec vlog.....	51
5.2.1.2 Analiza Ite Rine kot igralka vlog	52
5.2.2 <i>Ita Rina kot persona</i>	61
5.2.2.1 Bistvo koncepta: zvezda kot persona	61
5.2.2.2 Analiza Ite Rine kot persone	62
5.2.3 <i>Ita Rina kot ikona</i>	74
5.2.3.1 Bistvo koncepta: zvezda kot ikona.....	74
5.2.3.2 Analiza Ite Rine kot ikone.....	76
5.3 ITA RINA V MODELU FILMSKEGA ZVEZDNIŠTVA PO CHRISTINE GERAGHTY	82
5.3.1 <i>Kategorije filmskega zvezdništva po modelu Christine Geraghty</i>	82
5.3.1.1 Filmska zvezda kot celebrity (znana oseba).....	83
5.3.1.2 Filmska zvezda kot profesionalc (professional)	84
5.3.1.3 Filmska zvezda kot nastopajoči (performer).....	88
5.3.2 <i>Analiza Ite Rine v modelu filmskega zvezdništva po Christine Geraghty</i>	93
6 UGOTOVITVE	96
7 ZAKLJUČEK	104
8 LITERATURA	107

KAZALO SLIK:

<i>Slika 5.1: Poročna fotografija Ite Rine in Miodraga Đorđevića</i>	50
<i>Slika 5.2: Ita Rina med erotičnim prizorom v filmu Erotikon</i>	55
<i>Slika 5.3: Ita Rina: fotografija iz snemanja filma Fantom Dumitorja</i>	58
<i>Slika 5.4: Ita Rina na naslovnici revije Cinémonde, Pariz, 1930</i>	63
<i>Slika 5.5: Karikatura Mirka Bambiča v reviji Skovir, 1929: "Ita Rina v Ljubljani"</i>	65
<i>Slika 5.6: Ita Rina – fotografija iz filma Valovi strasti</i>	67
<i>Slika 5.7: Fotografija Ite Rine, ki jo je podpisala z vzdevkom Tonka</i>	68
<i>Slika 5.8: Fotogenična Ita Rina – fotografija iz filma Princesa koral</i>	77
<i>Slika 5.9: Fotografija Ite Rine, foto: Waroline, Pariz</i>	81
<i>Slika 5.10: Ita Rina – fotografija iz filma Obešenjakova Tončka</i>	94

UVOD

*»Večina Slovencev jo pozna samo iz križank.
6 navpično: igralka Ita. Ali pa 15 vodoravno: umetniško ime Ide Kravanja.
Nikjer in nikdar nisem zasledila: najbolj znana Kraševka,
ali svetovno znana filmska lepotica iz Divače.«¹*

Ito Rino žal dandanes res najpogosteje srečamo kot geslo v križankah. Nekaterim uspeva njeno ime celo povezati s črno-belo podobo, ki kaže erotičen obraz z igrivimi očmi in srčastimi, ostro zarisanimi ustnicami. Vendar je bila Ita Rina, ne samo svetovno znana lepotica iz filmskih platen, bila je odlična mednarodno znana filmska igralka ter prva slovenska filmska zvezda in tudi edina slovenska igralka, ki ji je uspel tak svetovno znan filmski domet. To in še veliko več je še vedno Ita Rina.

V pričujočem diplomskem delu se ukvarjam s tematiko, kaj pomeni biti zvezda v sedmi umetnosti ali drugače na filmskem področju in zakaj lahko Iti Rini upravičeno pripišemo naziv filmska zvezda. V nalogi ovrednotim njene filmske dosežke kot igralko vlog, prečešem njeno persono ter se sprašujem, ali jo lahko tudi nagradimo z najbolj laskavim nazivom v filmskem svetu, torej s pojmom filmska ikona. Diplomsko nalogo sem si zastavila kot **študijo primera** prve in po mojem mnenju edine "prave" slovenske filmske zvezde **Ita Rine**. Za temo diplomske naloge sem se odločila, saj menim, da se Iti Rini dela velika krivica s skorajšnjo pozabo njenih filmskih dosežkov. V pričujočem delu sem želela podrobneje raziskati njeno življenjsko pot in tako pomagati pri razširjanju njene prepoznavnosti v Sloveniji. Mnenja sem, da sta ji tako jugoslovanska kot slovenska kinematografija posvetili premalo pozornosti, o čemer so priča obstoječi dokumenti, ki dokazujejo, da so jugoslovanska filmska zgodovina in filmski ustvarjalci povojnega jugoslovanskega filma Ito Rino prezrli, ter dejstvo, da še vedno vemo zelo malo o njenem ustvarjalnem prispevku in predvsem njenem življenju. Nanjo smo se spomnili Slovenci ob 90. in 100. letnici njenega rojstva: Silvan Furlan je posnel krajši,

¹ (Ravter 2003, 16)

javnosti skorajda nepoznan, dokumentarni film o njenem življenju – Deklica s frnikulami in leta 2007 je Slovenska kinoteka izdala obširnejšo publikacijo o njej ter ji poklonila retrospektivo njenih filmov. Čeprav je edina slovenska igralka, ki ima svoj muzej, si upam trditi, da sta njen umetniški dosežek in življenje še vedno neznanka za večino Slovencev. Ita Rina je namreč bila prva Slovenka, ki ji je uspelo, da se je prebila v evropski filmski vrh in ne samo evropski, osvojila je tudi ameriški trg, čeprav tja nikoli ni odšla, ter žal le za kratek čas zablestela v zvezdniškem siju. Neverjetno popularna je bila za časa svoje kariere tudi v Jugoslaviji, dandanes pa se zdi, da je skorajda pozabljena. Mar se je kdo sramuje? Je pol ducata glavnih vlog in štiri leta vrhunskega evropskega zvezdnitva premalo? Menim, da je po več kot sto letih njenega rojstva res že čas, da jo izmerimo, presodimo in ovrednotimo njeno vlogo v slovenski kinematografiji v upanju, da spomin na njo ne bo popolnoma zbledel. Ita Rina je neuresničena slovenska filmska ambicija, ki se nikoli ni uveljavila do nebeških višav, vendar menim, da je izredno pomembna za slovensko filmografijo, čeprav je večino svojih filmov posnela zunaj naše države, predvsem zato, ker je kot Slovenka dala velik prispevek k evropski kinematografiji tistega časa, še posebej češki.

Ita Rina ima življenjsko zgodbo, s katero bi se dandanes želela identificirati marsikatera najstnica. Če idealiziram, je njena zgodba pravljica. In v tej pravljici je princ filmski režiser, Ita Rina princesa, njena dota je bila lepota, adut pa nadarjenost. Le beli konj bi moral zdržati pot čez slovenske meje.

1 ZGRADBA DIPLOMSKEGA DELA IN METODOLOGIJA

V diplomski nalogi sem se osredotočila na proučevanje zvezdniške poti naše prve in edine "prave" filmske zvezde Ite Rine, torej na značilnosti, posebnosti, danosti in izjemnosti Ite Rine, kot resnične osebe in igralka ter njene persone. Nato pa sem se natančneje poglobila in ovrednotila njene igralske sposobnosti in umetniški dosežek, ki ga je doprinesla kot filmska igralka. Naloga sloni na dveh raziskovalnih vprašanjih, ki sledita v nadaljevanju.

Delo je strukturirano v dva osrednja sklopa, katerima sledijo ugotovitve in zaključek, sicer pa začnem z uvodom in predstavitev zgradbe diplomske naloge. **Prvi** osrednji **sklop** je teoretičen, ki zajema drugo, tretje in četrto poglavje. V njem želim teoretično orisati prostor zvezdnštva: najprej njegov zgodovinski pregled nastanka, sledi pregled in opredelitev temeljnih pojmov, definicij in teorij preučevanja filmskega zvezdnštva. Nato pride na vrsto še teoretična predstavitev filmske zvezde kot osebnosti, kot igralka vlog, kot persone ter kot ikone, saj je le-ta pomembna podlaga za izbrana raziskovalna vprašanja diplomske naloge. V četrtem poglavju se ukvarjam tudi s karizmatičnostjo filmske zvezde in opredelitvijo filmske zvezde kot poseben sistem norm, vrednot in simbolov, s katerim (svojemu) občinstvu ponuja specifično zgodbo ipd. V splošnem sem v prvem osrednjem sklopu skušala na kratko opredeliti vlogo filmske zvezde v prostoru, v katerem biva. V **drugi** osrednji **sklop** diplomske naloge sodi peto poglavje, ki predstavlja študijo primera – Ita Rina. V njem namenim pozornost raziskovalnima vprašanjema. Analiza Ite Rine zajema pregled njene biografije kot tudi filmografije ter iskanje elementov zvezdnštva v njenem življenju. Prvemu *raziskovalnemu vprašanju* oziroma analizi življenja Ite Rine kot resnične osebe, kot igralka vlog, kot persone ter kot ikone na filmskem področju, se posvetim v drugem podpoglavju omenjenega sklopa, nato pa v tretjem podpoglavju poskušam odgovoriti na *drugo* zastavljeno *raziskovalno vprašanje*, oziroma se poglobim v nekoliko podrobnejši pogled Ite Rine kot igralka vlog. Najprej s teorijo predstavim tri kategorije filmskega zvezdnštva po modelu Christine Geraghty, nato pa v omenjeni model poskušam umestiti Ito Rino.

Preko celotnega pregleda razvoja igralkinega filmskega opusa in opredelitve njenega zvezdniškega življenja nato zaključujem in povzemam misli v **ugotovitvah**.

Gradivo, ki sem ga uporabila pri študiji primera, so predvsem kulturološki in komunikološki teksti ter analize le-teh, razprave o postmoderni oz. popularni kulturi, analize zvezd in zvezdniškega sistema. Kot glavni pristop sem v diplomskem delu uporabila metodo analize tekstov. Uporabila sem metodo kvalitativne analize primarnih in sekundarnih virov ter arhivov izvirnih podatkov. Informacije sem pridobivala tudi iz dveh dokumentarnih filmov: Deklica s frnikulami (Silvan Furlan, 1997) in Se spominjate Ite Rine? (Sjećate li se Ite Rine?, Ilja Slani, 2007) ter skozi neformalne pogovore z Lilijano Nedić – vodjo muzejskega oddelka Slovenske kinoteke in po mojem mnenju eno najboljših poznavalk življenja Ite Rine v Sloveniji.

1.2 RAZISKOVALNA VPRAŠANJA

- Kako lahko Ito Rino opredelimo kot resnično osebo, kot igralko vlog, kot persono ter ali ji lahko pripišemo tudi naziv filmska ikona?
- V katero kategorijo filmskega zvezdnštva po modelu Christine Geraghty lahko uvrstimo Ito Rino?

2 KRATEK PREGLED ZGODOVINE NASTANKA FILMSKEGA ZVEZDIŠTVA

*»Igralec se mora neprestano zavedati, da je na odru zgolj zaradi občinstva.«
J. W. Goethe²*

Vse do konca leta 1909 so se v studiih izogibali navedbam imen igralcev, da igralci ne bi bili izpostavljeni pred imenom studia in morda prav zato, da bi se izognili izplačevanju višjih plač. V začetku leta 1910 so začeli imenovati najprej glavne in nato tudi druge igralce, ki so se pojavljali v filmih. Viri znotraj filmske industrije so jih poimenovali "filmske osebnosti". (DeCordova 1990, 54) Slednje se je kmalu pokazalo kot obrestonosna poteza, zato so kmalu zatem studii v polni meri začeli izkoriščati igralce za diferenciranje svojega proizvoda, na način izkoriščanja igralcev kot osebnosti in kot mojstrov svojega poklica. Leta 1914 pa je postalo zasebno življenje igralcev s filmskega platna prav tako zanimivo kakor njihove filmske vloge. S hitro razvijajočo se organizacijo se je po tiskanih medijih in promocijah filmov razcvetel diskurzivni sistem, v katerem je bilo poleg vlog igralcev v ospredju tudi njihovo življenje. Ta diskurz zvezdnitva je ameriški filmski industriji omogočil, da je poskrbela za maksimalno cirkulacijo podobe zvezdnika, čeprav je Hollywood poskušal skrbno nadzirati pogoje te cirkulacije. Ob koncu leta 1920 so že vse večje ameriške filmske družbe objavljale imena svojih glavnih igralcev v filmski špici, pa tudi v množici besedilnih oglasov in vizualnih marketinških gradiv. Tako je ob koncu drugega desetletja iz tega sistema izšel pojem **zvezdnik**, ki je premestil poudarek s filmske osebnosti na konstrukcijo identitete filmskega igralca, čigar osebnost se je razlikovala od njegovih filmskih vlog. Diskurz ni razkrival, kako zvezdnik dejansko živi, temveč je ponujal dražljive utrinke iz njegovega življenja, ki naj bi razkrivali "resnico" o njem, tako da je pretresal zvezdnikova mnenja o taki ali drugačni pereči tematiki. Zvezdniški sistem je začel cveteti, saj se je izkazal za izredno koristnega pri vzdrževanju potrošnje hollywoodske filmske proizvodnje. (Studlar 2007, 121)

² (Goethe v Agrft 2010)

V začetku 20. let pa je skrbno zrežiran način izgradnje zvezdniške identitete, ki je obenem prekrival skrivnosti zasebnega življenja zvezdnika in namigoval nanje, začel kazati pomanjkljivosti. Po zvezdniški poroki super zvezdnika Douglasa Fairbanksa in Mary Pickford ter njunem nekonvencionalnem vedenju v resničnem življenju je tako nastal nelagoden kontrast z njunima filmskima podobama. Odziv javnosti je nato naznanil spremembo v zvezdniškem diskurzu, saj so moralne pregrehe zvezdnikov po tem začele redno polniti stolpce časopisov. Motion Picture Producer in Distributors Association (MPPDA³), ki je poskušala zaježiti škandalozne kršitve meščanske morale s strani hollywoodskih zvezdnikov, je prosila studie, naj v igralske pogodbe vnesejo **moralno klavzulo**. Tako so zvezdniški škandali 20. let spodbudili studie, da so svoje zvezdnike ščitili pred pojavljanjem, ki bi škodilo njihovi vrednosti, in obenem ohranjali distanco med igralčevo identiteto v resničnem življenju in na filmskem platnu. Ta distanca, ki je pomenila precejšnjo spremembo, je zmogla preprečiti moteča protislovja, ki so nastajala med zvezdnikom in njegovim likom na platnu. Ob koncu 20. let se je posledično izoblikoval izbrušen sistem, ki je določal, kako so igralci kot zvezdniki predstavljeni na platnu in onkraj njega. Tako so zvezdniki znotraj Hollywooda postali primarno orodje za doseganje zvestobe gledalcev in prodajo filmov ter s tem dosegli institucionalno premoč. (Studlar 2007, 120–121)

V obdobju od 1926 do začetka 30. let, ko se je zvočni film vzpostavil kot hollywoodska industrijska norma, so bili studii pred veliko preizkušnjo, a ne samo zaradi nove tehnologije in financ. Inovacije prvih let zvočnega obdobja so namreč imele pomembne posledice tudi za zvezdnike kot izdelek filmske industrije, ki so hkrati izvajalci, ljubljenci občinstva ter tisto, kar je vleklo ljudi v kino. (Carter 2007, 122) V 30-ih in 40-ih letih preteklega stoletja je sledila tako imenovana zlata doba zvezdniškega sistema, ki se je ujemala s prevlado hollywoodskega studijskega sistema. Večina zvezd tistega časa je imela podpisano ekskluzivno pogodbo z enim izmed petih največjih

³ Poslovno združenje ameriške filmske industrije, ki so ga šefi vodilnih hollywoodskih studiev (Fox, Goldwyn, Laemmle, Selznick in Zukor) ustanovili leta 1922 z namenom, da bi le to reguliralo odnose med distributerji in prikazovalci ter vzpostavili moralne in umetniške standarde filmske industrije. Med glavnimi razlogi za nastanek je bila prav bojazen pred državnimi posegi v filmsko industrijo, kot je npr. cenzura. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 398)

produkcijskih hiš, ki so bile v javnosti znane kot "Velikih pet" ali "Veliki". To so bili: MGM, Warner Brothers, Paramount, 20th Century Fox in RKO⁴. Po revoluciji zvočnega filma so začeli Veliki iskati nove zvezde. V prvih letih njihove zaposlitve v studiih so jih nadvse izpostavljali. Zvezde so po posebno priljubljeni igri v kakšni vlogi navadno ostale priklenjene na tipsko vlogo, čeprav so se pogosto upirale. Ker je bilo povpraševanje po zvezdah najbolj predvidljiva ekonomska spremenljivka v filmskem poslu, so jih studii uporabljali kot jamstvo prodajnega uspeha. Skratka, zvezde so zagotavljale nekoliko trdnosti v tradicionalno nestanovitni industriji in še danes veljajo za unovčljivo blago oziroma kot jamstvo velikih dobičkov. (Giannetti 2008, 284) Nove zvezde so dobile novo ime, učili so jih veščin in največkrat, kar iz študijskega oglaševalskega oddelka, določali tudi družabne urnike, da bi jim zagotovili čim pogostejšo pojavnost. Izmišljali so si primerne romance, da so polnili kolumne časopisov, nekaj zelo zagretil duš pa je celo privolilo v poroke po izbiri studia, če jim je takšna zveza pomagala pri karieri. (Giannetti 2008, 288)

Nato je sledil dekret o Paramountu⁵ iz leta 1948, ki je imel pomembne posledice za zvezdnitvo kot institucijo, utemeljeno v filmski industriji. Studii so namreč brez ekonomske spodbude, da bi proizvedli štirideset in več filmov letno, zmanjšali obseg produkcije. Zato so postopoma tudi prenehali z nekdanjo prakso podpisovanja obnovljivih sedemletnih ekskluzivnih pogodb z igralci, s katerimi so izstopajoče talente želeli vzgojiti za zvezdnike. (Cohan 2007, 126) Transformacija hollywoodskega zvezdnitva v fenomen javne slave je v retrospektivi bolj razvidna, kakor je bila tedaj v

⁴ Radio-Keith-Orpheum je ameriška družba, ki je nastala z združitvijo podjetja Film Booking Office of America, produkcijske hiše American Pathé in kinematografske verige Keith-Albee-Orpheum ter od leta 1928 še koncerna Radio Corporation of America s svojo podružnico za zvočno tehniko Photophone. Čeprav so spadali med Velike, pa je bilo njihovo delovanje razmeroma kratko le do 50-ih let, pa vendar si lastijo imena kulturnih filmov kot so Državljan Kane, Hitchcockov Sum ipd. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 523)

⁵ Kot konec velike nadvlade velikih studiev pogosto navajajo prav datum 3. maj 1938, ko so Veliki in pridružene večje kinematografske mreže izgubili protimonopolno tožbo, vloženo že leta 1938. Sodišče je prepovedalo prodajo filmov v paketu in kupovanje »na slepo«. Oligopol Velikih je že kmalu po letu 1940 močno načela vse bolj cvetoča neodvisna produkcija, ki so ji pomagali povojni zakoni o davku na dobiček. Zaradi njih so igralški, producentki in režiserski zvezdniki vse pogosteje odhajali »na svobodo«. Studii so se skoraj dve leti borili proti razsodbi, nato pa se je Paramount 31. decembra 1949, kot prvi med njimi, odpovedal verigi svojih kinodvoran. (Kuhn in Schatz 2007b, 19)

50-ih letih. Studii so zvezdnikom ustvarili formate ikon. Število zvezdnikov, ki so se pojavili v 50-ih letih, priča o nezmanjšani komercialni vrednosti zvezdniških filmov. Obenem se je spričo nekaterih novih razvojnih smernic začel rahljati nadzor studiev nad zvezdništvom. Ko jih ni več zavezovala pogodba, so zvezdniki, denimo Burt Lancaster, ustanovili lastne produkcijske hiše, ki so jim omogočale, da so presegli stereotipizacijo svojih nekdanjih vlog. Tudi v 60. letih se je pojavila vrsta novih nadarjenih zvezdnikov, ki so, kakor Marlon Brando, sloveli po tem, da se niso podrejali bolj standardizirani podobi hollywoodskega zvezdnitva, pa tudi po neodvisnosti od sistema studiev in njegovih protokolov. Skupaj z vse večjo navzočnostjo tujih filmov v ZDA, po koncu druge svetovne vojne, je ponovno odprtje evropskih tržišč za studie še bolj spremenilo filmsko zvezdnitvo, ki je postalo bolj globalno in manj povezano s Hollywoodom. Številne države so zato, da bi zavarovale domačo filmsko industrijo, vpeljale nacionalne kvote in za ameriške proizvode omejile dostop dobička na svojih tleh. To je pripeljalo do tako imenovanih ubežnih produkcij, ki so jih snemali zunaj Severne Amerike, do koprodukcij z britanskimi ali evropskimi filmskimi družbami in privlačnosti do mednarodne igralske zasedbe za trženje na drugih trgih. Ob izteku 60. let se je zvezdnitvo jasno oblikovalo v fenomen popularne kulture, ki se je izvil iz trdnega prijema filmske industrije. (Cohan 2007, 126–127)

V 70. letih je kombinacija naraščajočih stroškov izdelave filmskih kopij, oglaševalskih in studijskih režiserskih stroškov, vse večje medsebojne odvisnosti filma in televizije ter sprememb v lastništvu velikih studiev okrepila pozicijo zvezdnikov in njihovih agentov. Agencije so studiem začele ponujati pakete talentov in so skupaj pakirale zvezdnike, režiserje, scenariste in različne pravice. Studii, ki jih je skrbelo tveganje in so se zavedali, da nujno potrebujejo velike zvezde, da bi si zagotovili tuja tržišča, so popustili, čeprav je včasih to pomenilo, da največje blagajniške uspešnice niso prinesle nobenega dobička. Zato od 70. let naprej plače skokovito naraščajo in imajo zvezdniki več moči kakor studii. Nekateri zvezdniki, ki so sicer imeli kariero prvič v svojih rokah, pa so se bali prevelike izpostavljenosti in se raje odločili za neredno pojavljanje. (Holmlund 2007, 131) Nato pa so se v 80. letih zvezdniške plače spet vrtoglavo dvignile, ker so agencije še naprej navijale cene talentov v paketih. In prav taki filmi, ki

najamejo zveznika za marketinško vabo in ga izkoristijo, pravzaprav omejujejo njegov nastop. Kakor trdi Justin Wyatt: »Včasih zveznikova edinstvenost še vseeno funkcionira kot "presežek", ločen od zgodbe ali razvoja lika.« (Wyatt v Holmlund 2007, 131) Nato je sledil pojav videa, ki je povzročil revolucijo vzorcev gledanja in industriji odprl nova tržišča za specializirane in za visoko proračunske filme z izdelanim marketinškim konceptom. V 90. letih so sledili veliki premiki v dostopnosti nosilcev, kar je imelo izjemne posledice za zvezdnitvo. Prišla je doba DVD-jev in izposoja le-teh, ki je začela izpodrivati video, vse bolj pa se je razširila tudi dostopnost svetovnega spleta in porast hišnih računalnikov.

In kje stoji zvezdnitvo na začetku novega tisočletja? Dandanes sodobna produkcija zvezdnitva vključuje vse bolj zapletene procese. Marketing, poročanje medijev, domači in tuji kino prihodki, DVD/video in prodaja drugih proizvodov povezanih s filmi, pojavljanje na televiziji in medmrežju, občinstvo in debate oboževalcev – vse omenjeno ima vpliv na ustvarjanje identitet zvezd. V sodobnem času so filmske zvezde, ki jih pakirajo in varujejo agenti in odvetniki zabavne industrije, postale, kot pravi Barry King: »Delničarji v podjetju, ki vodijo njihovo kariero«. (King v Holmlund 2007, 131) Super zvezdniki zdaj zaslužijo po več kakor 20 milijonov dolarjev za posamezni film in dobijo tudi odstotke od nastopa. Preživijo lahko vrsto neuspehov in uživajo razmeroma dolgo kariero, veliko igralcev pa se tudi odloči za preizkušnjo v režiserskih vodah, saj je dejstvo, da imajo režiserji še daljšo kariero od večine zvezdnikov.

2.1 ZVEZDNIŠKI SISTEM PO FAZAH

»Edini razlog, da se nahajam v Hollywoodu je, da nimam dovolj moralne korajže, da bi zavrnil denar.«
Marlon Brando⁶

Zvezdniški sistem filmski leksikon opredeljuje kot: »Način izkoriščanja popularnega igralca ali igralke, za večjo prodajo filma.« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 668)

Po Vrdlovcu (Kavčič in Vrdlovec 1999, 668–670) lahko ločimo 6 razvojnih faz zvezdniškega sistema:

1. faza – obdobje pred 1. svetovno vojno: ameriške producentske hiše so imena igralcev ohranjale v anonimnosti (poimenovali so jih po studiih, za katere so snemali), medtem ko so v tem času v Evropi nekateri igralci že mednarodno zasloveli (npr. Max Linder in Asta Nielsen). Ameriški filmski producenti (takrat združeni v Motion Picture Patents Company) pa imen igralcev niso objavljali prav z namenom, da le ti ne bi utegnili zahtevati višjih honorarjev, če bi zasloveli. (Bordwell in Thompson 2001, 30)

2. faza – do leta 1919: obdobje, v katerem se je tudi v Ameriki sistem že na polno razvil. »Z objavo imen igralk Mary Pickford in Florence Lawrence (prej znana kot Biograph Girl), so tudi njuni honorarji silovito narasli.« (Studlar 2007, 121) Okoli leta 1917 so v Hollywoodu izdelali sistem oblikovnih načel, ki je predstavljal standard ameriškega filmskega ustvarjanja, znan kot *klasični hollywoodski film*. (Bordwell in Thompson 2001, 31) Do konca tega obdobja je vsaka večja filmska hiša že imela svoje zvezde.

3. faza – obdobje poznega nemega filma: to je hkrati zlata doba zvezdniškega sistema in kraljevska doba samih zvezd, katere so uživale skoraj božanski status. Med leti 1917–1927 se je nemi film globaliziral in se estetsko izpopolnil. To je čas svetovne prevlade hollywoodskega filma, v Evropi pa nastanek nacionalnih kinematografij. Premoženje in vpliv zvezdnikov sta v obdobju nemega filma dosegala nebesne višave.

⁶ (Brando v Agrft 2010)

Od razkošja hollywoodskih zvezdnikov je javnost hotela o svojih ljubljencih izvedeti čim več. Rojevale so se nove fanovske⁷ (fan je okrajšava za fanatik) revije, cvetoči studii pa so bruhali poplavo večinoma neumnih sporočil, s katerimi so hranili nenasitno radovednost občinstva. Tako imenovana zlata doba zvezdniškega sistema se je ujemala s prevlado hollywoodskega studijskega sistema "Velikih petih" ali Veliki. (Giannetti 2008, 284)

4. faza – 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 ponujajo bolj realistične oporne točke.« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 669) To je obdobje, ko so studii zvezde nadvse izpostavljali, saj so bile najbolj predvidljiva ekonomska spremenljivka v filmskem poslu, t.i. jamstvo prodajnega uspeha.

5. faza – trideseta in poznejša leta: za ta čas je značilna tipološka diverzifikacija zvezd. Za vsak žanr oziroma filmsko zvrst so se pojavili različni tipi junakov. 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. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 669)

6. faza – v petdesetih letih: pojavijo se erotične zvezde oziroma 'seks simboli', ki pa so že pomenile "labodji spev" zvezdniškega sistema, ki se je dovršil z Jamesom Deanom, ki je poslednjič odigral vlogo kulturnega modela za mladino, saj je le-ta začela idole odkrivati drugod, zlasti v rock glasbi. Zlom zvezdniškega sistema pa Vrdlovec povezuje tudi s propadom studijskega sistema.⁸ (Kavčič in Vrdlovec 1999, 670)

⁷ Fan: (angl. fanatik) je naziv za različne oboževalce, zlasti filmskih zvezd; pojavil se je v 20. letih, ko se je razvil zvezdniški sistem. Fani ustanavljajo svoje klub (fan clubs) in časopise (fan magazines), običajno obožujejo eno samo zvezdo. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 176)

⁸ Studijski sistem: je model filmske industrije, obstoječ iz 8 družb v Hollywoodu, ki so v obdobju 1920-1950 obvladovale produkcijo, distribucijo in prikazovanje filmov. Hollywoodski monopol je leta 1928 zlomilo vrhovno sodišče in kriza je trajala do 70-ih let, nato pa se pojavi t.i. novi Hollywood. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 590-594)

3 TEORIJE IN DEFINICIJE FILMSKEGA ZVEZDNIŠTVA

Od začetka 20. stoletja, ko so se pojavile prve medijske zvezde, so nastale številne teorije in definicije o medijskih zvezdah, vendar neke splošne definicije, ki bi obravnavala vse njihove razsežnosti, danes še vedno ne poznamo. Študije se običajno osredotočijo na definiranje filmskih zvezd t.i. *stars* (Dyer, Gledhill, itd.), ali pa na slavne osebnosti t.i. *celebrities*. Prav razlika med sodobnim in klasičnim zvezdništvom je odločilno vplivala na smernice teoretičnih pristopov. Ena smer raziskav preučuje gospodarske pogoje, na katerih zdaj sloni zvezdništvo, v katero spadata Wyatt in Cook. Drugi pa se lotevajo zvezdništva skozi prizmo žanra, na primer Britton, spet tretji skozi oči gledalcev ali oboževalcev. Precej zanimanja v tej smeri je tudi za lezbične/gejevske oboževalce, kot na primer teoretičarka De Angelis. Vse večji opus raziskav pa se ukvarja z igro kot na primer teoretik King. Da se teoretiki pogosto osredotočijo na filmske zvezde, je razumljivo, saj je navsezadnje razvoj sodobnega koncepta zvezde pripomogel k razvoju filma in filmskih junakov.

V splošnem smislu pa lahko, pri proučevanju industrijske proizvodnje zvezd, zvezde opredelimo zlasti z dveh vidikov. Prvi je **kulturni vidik** zvezdništva, ki zvezdo opredeljuje kot kulturni proizvod popularne industrije. Pri nastanku zvezde je pomembno, da se občinstvo z zvezdo identificira⁹ oz. da postane zvezda njegov kulturni vzorec. Zvezde namreč utelešajo tipične načine obnašanja, občutenja in mišljenja sodobne družbe, načine, ki so bili družbeno, kulturno in zgodovinsko oblikovani. »Zvezde so posebljene družbene kategorije, v katerih se prepoznajo ljudje

⁹ Identifikacija: pojem so na veliko in ohlapno uporabljali v psiho-sociološkem smislu zlasti moralistične kritike učinkov filma na mladostnike. Šele filmologija se je strokovno lotila vprašanja gledalčeve identifikacije oziroma afektivne udeležbe. Pojem je razvil Edgar Morin leta 1956 trdeč, »da film spodbuja polirnorfno identifikacijo, saj se gledalec v filmih lahko identificira z najbolj sramotnimi in prezira vrednimi osebami, s katerimi se v realnosti nikoli ne bi, kajti tako kot sanje in fantazija tudi film odkriva skrivne in sramotne identifikacije« (Morin v Kavčič in Vrdlovec 1999, 261) Jean Mity pa pravi, da se z junakom identificiramo preko našega idealnega jaza, ki se v njem prepozna. To je proces, kot pravi: »utelešenje našega intencionalnega jaza, ki ga nismo uspeli uresničiti.« (Mity v Kavčič in Vrdlovec 1999, 261)

in skozi katere si osmislijo življenje ter skozi katere dejansko živijo – razredne, spolne, etnične, religiozne, spolne kategorije itd.« (Dyer v Marshall 1997, 17)

»Ko k meni pristopi igralec in se poskuša pogovarjati o svoji vlogi, mu rečem: "Vse je v scenariju." Če me vpraša: "Kaj je moja motivacija," mu odgovorim: "Tvoja plača."« Alfred Hitchcock¹⁰

Ker pa zvezda ni le kulturni proizvod, temveč tudi blago, ki ga opredeljuje **ekonomski vidik** zvezdnitstva, je to torej drugi vidik zvezdnitstva. Zvezdnitstvo ni neločljivo povezano z nastankom filma, prav tako ne z industrializacijo filma in z njo povezano konkurenco med filmskimi producenti¹¹ oz. s kapitalizmom. »Izumljanje zvezd je v filmski industriji bistvenega pomena,« je trdil že "izumitelj zvezd", lastnik Independent Motion Picture Company Carl Laemmle (Laemmle v Dyer 1998, 13), ki je poskrbel za nastanek prve ameriške filmske zvezde Florence Lawrence. V zvezdniskem sistemu namreč produkta, pri katerem sodeluje zvezda, ne prodajajo njegovi producenti, ampak njegove zvezde, ki so prav zato postale last in zaščitna znamka producentov. Prav zato je bil fenomen zvezdnitstva že od samega začetka ekonomsko naddoločen oz. povezan z industrializacijo filma. V zvezdniskem sistemu so bile zvezde tiste, ki so prodajale filme, prav zato pa so tudi postale last in zaščitna znamka velikih studiev. »Z zvezdami so sanje postale rentabilne«, zvezde same pa subjekt in objekt oglasov. »Vsak centimeter njenega telesa, vsako vlakno njene duše, vsak njen spomin je merkantibilen.« (Kavčič in Vrdlovec 1999, 668) Prav zato Kavčič in Vrdlovec, kot že omenjeno, zvezdniški sistem razumeta kot način izkoriščanja igralca ali zvezde za večjo prodajo filma in menita, da se zvezda v množični potrošnji ne izrabi, saj množitev njenih podob le poveča njeno tržno vrednost. Ko le-ta usahne, z njo vred običajno usahne tudi zvezda sama. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 667–668)

¹⁰ (Hitchcock v Agrft 2010)

¹¹ Producent: je oseba ali organizacija, ki vodi proizvodnjo filma, pogosto je pobudnik filmskega projekta, za katerega skrbi od začetne zamisli, sestave snemalne ekipe in celo izbire igralcev, do končne realizacije in eksploatacije filma, predvsem pa zagotavlja sredstva in ustrezne pogoje za izvedbo projekta. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 494)

Ali kot Thomas Harris podobno nakaže v svojem eseju: »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 značilnih lastnosti, asociacij in potez.« (Harris 1991, 40)

V kontekstu filmske produkcije zvezdnštvo podobno opiše tudi Kawin:

Tako 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 neznance. 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 ter ekonomskem smislu – kot element, ki bo privabil publiko k 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. (Kawin 1992, 373)

Omenjeni pristopi k proučevanju zvezdnštva so vplivali na filmske študije v poznih 70. letih. In kot meni Geraghtyjeva (Geraghty v Nelmes 2004, 171), so se definicije zvezdnštva, ki so se razvile iz teh pristopov usmerile v serijo dvojnosti: med zvezdino prisotnost v nastopanju in njeno eksistenco izven filmskega platna, med igralcem in karakterjem, med glamurjem in običajnostjo ter med privatno in javno sfero. Zato je mnenja, da je pri tem modelu proučevanja zvezdnštva potrebno proučiti zvezdo in njeno občinstvo, ki sta konstruirana tako intertekstualno (med različnimi filmi) kot tudi ekstratekstualno (med različnimi tipi medijskega materiala). Podobno kot je Dyer že leta 1979 v delu *Stars*, ki velja za eno najbolj pomembnih del na področju filmskega zvezdnštva, opredelil zgodovinski, ideološki in estetski pomen filmskih zvezd, ter poudaril, da so podobe zvezd ustvarjene skozi kombinacijo filmskih in zunaj filmskih tekstov. Moč je torej zaznati, da so sodobne definicije filmskega zvezdnštva od Dyerja naprej vse bolj kompleksnejše. Kot na primer klasificiranje definicij zvezd po Haywardovi, ki razlaga, da obstaja pet možnih definicij zvezd. Kot prvo navaja definicijo filmske zvezde kot kapitalne vrednosti oz. koristi; sledi definicija filmske zvezde kot konstrukt filmske industrije (vendar kot pravi imajo zvezde ob tem še svojo

lastno konstrukcijo, da lahko sodelujejo v svojem lastnem ustvarjanju mita); kot tretja je definicija zvezd kot devianti; četrta je definicija, ki izpostavlja zvezde kot znak in fetiš; v peta definicija pa favorizira definiranje filmske zvezde v kontekstu zvezdnštva in oboževanja – strategij nastopa. (Hayward 2006, 375–384)

Vsak zvezdnik je torej nosilec številnih pomenov, ki jih občinstvo reinterpreterira in sprejme na način, ki mu je najbližje. Če definicijo filmske zvezde strnemo z Marshallom (1997), je zvezda srce kulturne industrije, oblika gledalčevega užitka in identifikacije ter sociološki fenomen, ki živi filmske vloge in igra aktivno simbolično vlogo v življenjih občinstva. Pojmovanje lahko še razširimo in zvezdo definiramo kot rezultat sprememb, ki so se dogajale na sociološkem, družbeno-zgodovinskem in tudi psihološkem področju, ter tudi kot znak, ki obstaja v ekonomskem in ideološkem kontekstu.

4 FILMSKA ZVEZDA

*»Pri filmu mora igralec misliti in izražati misli z obrazom.
Za vse drugo poskrbi objektivna narava medija.
Gledališka predstava zahteva pretiravanje, filmska pa notranje življenje.«
Charles Dullin, gledališki in filmski igralec¹²*

Giannetti meni, da so filmske zvezde slavni igralci, ki jih pozna širša javnost. Sposobnost, da pritegnejo, je ena izmed glavnih atrakcij filmske igre. Po njegovem mnenju razlika med poklicnim igralcem in zvezdo ne temelji na tehničnem znanju, temveč na množični priljubljenosti. Zvezda mora imeti po njegovem mnenju neznanski osebni magnetizem, močno lastnost, ki privlači našo pozornost. Malo javnih osebnosti vzbudi tako globoko in razširjeno privrženost kakor velike filmske zvezde. (Giannetti 2008, 295) Giannetti deli igralce na statiste, nepoklicne igralce (to so ljubiteljski igralci, ki jih ne izberejo zaradi njihovih igralških sposobnosti, saj so te zanemarljive, ampak zaradi njihovega pristnega videza oz. videti so pravi za neko vlogo) ter na izučene poklicne igralce, za katere pravi, da so to gledališki in filmski igralci, ki so sposobni igrati različne vloge v različnih slogih, ter da v to kategorijo sodi večina mednarodno znanih igralcev. (Giannetti 2008, 266)

Podobno ugotovimo, če pogledamo v filmski leksikon pod geselski članek zvezda, kot ga je leta 1972 opredelil Edgar Morin v delu *Les Stars*:

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 in Vrdlovec 1999, 667)

Morin trdi, da dejstvo, da so prvi igralci filmskih junakov, ki so bili sprva anonimni, postali priljubljeni, ne da bi gledalci poznali njihova imena, dokazuje, da je njihova

¹² (Dullin v Giannetti 2008, 265)

popularnost povezana z junaškimi figurami, ki so jih interpretirali. (Morin v Kavčič in Vrdlovec 1999, 667) Zato svoji definiciji zvezde dodaja: »Zvezda se napaja pri *heroični substanci*, tj. divinizirani in mitični substanci, in obenem obogati to substanco s svojo osebnostjo.« (prav tam)

Zakaj se torej le nekateri filmski igralci povzpnejo med zvezde? Lutharjeva trdi, da obstajajo trije ključni miti tradicionalnega zvezdnitva, ki so običajna diskurzivna podlaga slave. Ti so: mit o pravici, ki na koncu vedno zmaga, mit o sreči, ki se vedno pripeti pravemu človeku, in mit trdega dela. Prvi mit pravi, da je družba v osnovi pravična, saj je talent na koncu vedno nagrajen. Drugi mit pravi, da se preboj lahko zgodi vsakemu poklicanemu, ki je ob pravem času na pravem mestu in tretji mit pa pravi, da sta trdo delo in profesionalnost ključna za zvezdniški vzpon. V nasprotju s filmsko slavo, ki je utemeljena v napetosti med tipičnostjo zvezde na eni strani in njeno posebnostjo ter izrednostjo ali individualnostjo na drugi, tukaj paradoksa, zaradi hkratne navadnosti in izjemnosti, ni. (Luthar 2006, 63) Kapitalizem namreč temelji na t.i. abstraktni želji, torej abstraktnem hrepenenju in želenju stvari. Zadovoljitev konkretne želje ne zadovolji želje kot abstraktne kategorije, ki ostaja nezadovoljena, tako da se ta vedno znova usmerja na drug objekt in veže na novo. Zvezde imajo tu enako vlogo kot materialno blago, saj so ljudje preoblikovani v blago in predstavljajo zgolj humanizacijo abstraktne želje. (Luthar 2006, 17) V tem kontekstu pomeni zvezdnitvo in proučevanje življenja pomembnih oz. slavnih, na nek način premeščanje lastnih idealov v prostor. Svoje kulturne ideale prenašamo v čas ali prostor, zunaj svojega lastnega življenja. Blago ali ljudje igrajo vlogo mostu za premeščanje pomena in pomagajo posamezniku, da si zamišlja neko stanje skozi konkretizacijo v stvareh ali zvezdah. Proizvodi so opremljeni s pomenom ali semiotizirani, s tem pa dobijo za potrošnike dodatno vrednost, ki presega uporabno vrednost proizvoda. Simbolna vrednost proizvoda je tako ključni element njegove uporabne vrednosti. (Luthar 2006, 77) Samo kultiviranje osebe v zvezdo je proizvodnji proces, katerega rezultat je "zvezda blago" z zalogo simbolnega in promocijskega kapitala, ki ga lahko unovči na različnih področjih. Daje dodatni pomen blagu, ga personalizira, dodaja blagu kulturno in identitetno uporabnost za potrošnika ter s tem pospešuje in stabilizira potrošnjo

produkta ali storitve. (Luthar 2006, 78) Ko zvezdnik enkrat doseže slavo, je mogoče ta simbolni kapital unovčiti v različnih industrijah. Ravno to, da se zvezdin promocijski kapital prenaša na področja, ki nimajo nobene zveze s kulturno industrijo, ki je zvezdo proizvedla, je ključna značilnost sodobnega zvezdnštva, torej tudi filmskega. Podobno meni Nelmesova, ki pravi, da zvezde dobijo še dodatno vrednost s tem, kar je njihova značilnost, da se pojavljajo tudi v drugih medijih oz. v svetu izven svojega primarnega področja. S tem postane zvezda intertekstualen fenomen. Posledično jo "vsi poznamo", javnost se začne zanimati tudi za stvari, ki z njeno primarno dejavnostjo nimajo nobene zveze. Privlačnost zvezde pa je deloma tudi v tem, pravi Nelmesova, da zvezda sploh obstaja, in v tem, da bo po spletu okoliščin lahko vstopila v naše življenje. (Nelmes 1999, 181)

Nelmesova posameznega igralca oziroma zvezdo deli na proučevanje iz štirih aspektov in prav ta koncept sem tudi sama izbrala za analizo v pričujočem delu. Nelmesova pravi, da je **zvezda** najprej **resnična oseba** (posameznik/individuum). Vse skozi 20. stoletje je kult zvezde bil odvisen od hkratnega občutka zvezdinih izjemnih lastnosti ter občutka običajnosti, da na neki stopnji zvezde doživljajo vsakdanje življenje na enak način kot mi, ter da lahko z njimi komuniciramo kot s prijatelji, ki jih poznamo. Privlačnost zvezde nastane delno tudi zato, ker obstaja in lahko z domišljijo usode vstopi v naše življenje. (Nelmes 1999, 181) Brez dvoma, ko zvezda umre, je izguba, ki jo ljudje čutimo, enaka izgubi resnične osebe. Kot drugo je **zvezda**, po Nelmesovi, **javna oseba, ki igra vloge**. Primarno srečanje, ki ga imamo s filmsko zvezdo je v vlogah, ki jih le ta igra. Zvezde spoznamo skozi vloge, ki so jim dodeljene, kar nas privede blizu njihovega fizičnega telesa, karakternih značilnosti njihovega glasu, zgleda in gestur. Preko njihovih vlog jih lahko pričnemo asociirati z določenim vedenjem in ideološkimi položaji. Kot **tretje**, ki izhaja iz zgoraj omenjenega, je **zvezda** tudi **persona**. Ta pojem zajema zlitje resnične osebe in vlog, ki jih le ta igra, še posebej v primerih, ko zvezda ponavljajoče igra podobne vloge. To je tudi podoba, ki jo konstruirajo fani ali javnost ali mediji, ali celo vsi trije naštetih v kombinaciji. Kot **četrt**a dimenzija pa je **zvezda** kot **podoba**. Zvezda postane znak – kulturni označevalec določene koncentracije kvalitete. Najbolj pogosto je ta vezan na spol in seksualnost.

Zvezdnik lahko predstavlja določeno podobo moškega, zvezdnica pa določeno podobo ženske. Oba pa sta pogosto objekta poželenja. Zvezde utelešajo paleto vrednot, katere zaobjemajo duh nekega časa. Podoba je hkrati najbolj nestabilna komponenta zvezd od naštetih štirih. Lahko se spremeni čez čas, lahko pa celo pomeni popolnoma nekaj drugega za druge skupine znotraj neke družbe v enakem času v prostoru. (Nelmes 1999, 181)

Če pogledamo primer Marilyn Monroe: kot resnično osebo jo poznamo tudi pod imenom Norma Jean Baker. V vlogah je bila znana kot naivna plavalaska, igralka komedij in pevka. Njena persona se prav v tej vlogi staplja z resnično osebo. Tako si jo lahko lažje predstavljamo kot resnično osebo na platnu. Njena podoba pa lebdi nad vsemi tremi. To je podoba, ki označuje zvezdnštvo kot tako – nekaj povsem drugega in zunaj našega izkustva. Kakorkoli, pomembno dejstvo je, da podoba ni stabilna znotraj neke kulture, temveč ta preide na preizkušnjo. Podoba Monroejeve v 50-ih letih je bila zelo drugačna od njene podobe v 90-ih, kar je lep prikaz, kako se zvezdina podoba lahko spremeni s časom. Hkrati pa ima podoba Monroejeve lahko povsem drugačen pomen za različne skupine v družbi nekega časa.

4.1 FILMSKA ZVEZDA KOT OSEBNOST

*»Disney ima najboljšo igralsko zasedbo.
Če mu igralec ni všeč, ga preprosto raztrga.«
Alfred Hitchcock¹³*

Lahko bi rekli, da je bistven element filmske zvezde njena konstruirana osebnost, saj je pravzaprav izvor sklopa simbolov in vrednot, ki naj bi jih zvezda posebljala in reprezentirala v javnosti ali v popularnem tekstu. Osebnost zvezde je v ospredju zanimanja publike in od nje je odvisna struktura oboževalcev. Je stična točka z občinstvom, saj se zaradi nje (in njenih učinkov) občinstvo identificira z zvezdo ali pa ne.

¹³ (Hitchcock v Agrft 2010)

Najbolj zanimiva značilnost zvezdniške osebnosti je njeno utelešenje. Osebnost se namreč izraža na telesu njenega nosilca, kar se kaže v telesnih značilnostih zvezdnika, v načinu gibanja in v kostumografiji. Njihova osebnost je središče vsega – od tod tolikšno zanimanje za misli, vedenje, dejanja zvezd. Tako Gledhillova konstrukcijo zvezd veže na konstrukcijo melodramatičnega karakterja: »Melodramska karakterizacija se izvaja v procesu personifikacije, kjer igralci in fiktivni karakterji utelešajo etične sile ... Zvezde svoje občinstvo dosega predvsem s svojimi telesi. Fotografija, predvsem bližina posnetka, občinstvu omogoča bližnje ogledovanje zvezdnikovega telesa, kakršno ni omogočeno v večini realnih, vsakdanjih srečanj.« (Gledhill 1991, 210) Tudi Walker je razmišljal o pomenu posnetka od blizu t.i. "close-up", za nastanek zvezde oz. zvezdništva. Prepričan je bil: »Dokler se kamera ni tako približala igralcu, da je posnela njegovo osebnost, tako dolgo se zvezda ni mogla povzpeti izven celotne igralske skupine.« (Walker v Dyer 1998, 15) Z bližjim posnetkom naj bi se namreč vzpostavila neka intimnost z igralcem, posvetila naj bi se mu vsa pozornost, s čimer naj bi bil ta ločen od okolice (prav tam), napravljen za nekaj posebnega, napravljen za zvezdo. Bližnji posnetek je zatorej pomembno estetsko orodje za razvoj institucije zvezdništva, saj šele ta omogoči odkritje človeškega obraza v filmu in ustvarja iluzijo, da imamo dostop do subjektivitete igralca. Le na tej podlagi se je lahko nadalje začela načrtna konstrukcija igralčeve javne persone skozi javno promocijo in oblikovanje zvezde kot blagovne znamke v filmski industriji. Pogosto celo slišimo, da je prav zaradi uporabe bližnjega posnetka filmskemu mediju lastno, da ustvarja zvezde. (Luthar 2006, 35)

Na osebnost se navezuje tudi Dyer, ki kot bistven element poudarja avtentičnost oz. osebnostne značilnosti, ki se navezujejo nanjo: »Iskren, neposreden, spontan, resničen, direkten, izviren« in tako naprej. (Dyer 1998, 21) Vsi ti izrazi se lahko navezujejo na splošen pojem avtentičnosti. Prav te značilnosti zahtevamo od zvezde, če naj ga/jo sprejmemo v duhu, v katerem se ponuja. Avtentičnost je tako kvaliteta, ki jo fenomen zvezde potrebuje za svoje delovanje, kot tudi kvaliteta, ki zagotavlja verodostojnost drugim posebnim vrednotam, ki jih zvezda uteleša.« (prav tam) Osebnost je torej skupek nekih vrednot, vrednostnih elementov, za katere sklepamo, da izvirajo iz

dejanskega, realnega življenja. Vprašanje zvezdine avtentičnosti lahko navežemo na njen obstoj v realnem svetu, pravi Dyer. (Dyer 1991, 135) O realnem obstoju zvezde pričajo predvsem njene fotografije, intervjuji, citati in poročila o njenem življenju v različnih medijih. Vsi ti različni načini poročanja o zvezdi so lahko konstruirani tako, da utrjujejo že oblikovano javno podobo, lahko pa delujejo tudi v nasprotni smeri, pri čemer zvezdi prav tako koristijo, saj gostijo meglico skrivnosti in tudi krepijo avtentičnost njene osebnosti, saj je občinstvo spoznalo, kakšna je v resnici. Ena podoba avtentičnosti nadomešča drugo, ki ji sledi, tretja, pravi Dyer, vse podobe skupaj pa celoto zvezdinega imidža utrjujejo kot eno samo avtentičnost, ki jo občinstvo zre v nastopih, vlogah, slikah. (Dyer 1991, 136)

Zanimiva je dvojnost/dialektičnost medijskih osebnosti, ki so lastna tudi zvezdam. Gre za hkratno domačnost in vzvišenost nad navadno množico. Kot filmska ikona in individualna oseba, zvezda deluje oboje, nenavadno in običajno. Gledalec je tako predan paradoksu zvezdnštva: zvezda se mu zdi poznana, dostopna, običajna, a v istem trenutku nenavadna in nedosegljiva. Zaradi poželenja in fantazij v gledalčevem vsakdanjem življenju, je zvezda hkrati oboje: nedosegljiv objekt poželenja ter resnična oseba, torej nekaj nevsakdanjega in nekaj običajnega. Običajnost je osmišljena, da jo gledalci razumejo v okvirju, da je takšna kot mi, torej se lahko identificirajo z zvezdo in s tega vidika je zvezda dosegljiv objekt poželenja. Medtem pa si zvezdnike marsikdo predstavlja v specifičnem, zvezdniškem okolju, da živijo življenje na zvezdniški način, ki je bistveno drugačen od navadnega, vsakdanjega. »Na področju načina življenja so večji od življenja, glamurozni in oddaljeni. Kot resnične osebnosti pa so sposobni jeze, razočaranja in morda občasne osebne sreče.« (Tolson 1996, 28) Dyer dotično dvojnost razloži s tem, da: »Podoba zvezdnštva združuje spektakularno z vsakdanjim, posebno z navadnim, razume pa se kot artikulacija osnovnih ameriških ali zahodnih vrednot.« (Dyer 1998, 38–39) Ta binarni efekt deluje tako, da fetišira zvezdo, tako da v nobenem od omenjenih pojavov zvezda ni subjekt, ampak zmeraj objekt. (Hayward 2006, 381) Ellis na tem mestu poda odlično razlago tega pojava in ga razloži s pojmom *odsotnost* in *prisotnost*. Ker vidimo zvezdo na platnu – je torej odsotna, a ker jo gledalec vidi in sliši, le ta deluje kot subjekt, ki postane prisoten. Ta efekt se kaže kot ogledalo, kjer se

gledalec lahko za trenutek identificira s podobo (zvezda je takšna kot mi). Vendar kasneje gledalec zazna svojo drugačnost od zvezde, ki se kaže kot zvezdina odsotnost oziroma kot ločitev zvezde od običajnih ljudi. Gledalec sam sebe spozna kot dojemljiv subjekt in prav ta pozicija mu sproži občutek poželenja. (Ellis v Hayward 2006, 382)

Kot pravi Dyer, je predvsem potrošništvo, ki ga je postavil okvir ameriških ali zahodnih vrednot, tudi tisto polje, ki zvezde dela navadne. Potrošništvo je tisti prostor, kjer so zvezdniki taki kot mi, je tista praksa, ki jih dela nam enakovredne in vsakdanje. Kar zvezde spet povzdiguje nad običajno, je stopnja ali oblika potrošnje. »Seznam elementov, ki se stalno ponavljajo v njihovih življenjih in življenjskih stilih, vsebuje bazene, ogromne hiše, dražljive obleke, limuzine, zabave itd.« (Dyer 1998, 38–39) Zvezde torej v osnovi počnejo iste stvari, le da jih počnejo drugače ali pa več. Kaj je tisto drugače, razlaga Violette Morin: »Zvezde naj bi bili ljudje drugačne vrste, naj bi bili ljudje presežnikov. Zvezde so vedno "najbolj" karkoli že. Najlepše, najdražje, najbolj seksi.« (Morin v Dyer 1998, 43) V okviru teh presežnikov prihaja do paradoksa, ko pomislimo na njihov življenjski stil oz. zvezdniški uspeh. Zato Dyer predlaga, da lahko zvezde vidimo kot navadne ljudi, ki trošijo več denarja za dražje stvari, poleg tega pa naj bi njihovo premoženje tudi nek način izpostavljalo določene lastnosti kot vrednote ali simbole, ki jih nek zvezdnik reprezentira (tako si npr. "zapeljivka" lahko kupuje drage zapeljive obleke in nakit, "upornik" si lahko kupi hišo v divjini itd.) in prav slednje zvezde enači z navadnimi ljudmi. S tem bi lahko dokazovali, da pojav ali izraz določenih osebnostnih lastnosti ni odvisen od materialnih ali drugih okoliščin. (Dyer 1998, 42) Vendar je pomembno dejstvo, da zvezdnike od navadnih ljudi približuje in jih od njih hkrati oddaljuje tudi pojem uspeha. Tako naj bi neka zvezda sprva bila povsem običajna oseba, ki pa je izjemna zaradi svojega (skritega) talenta ali druge posebnosti. Ta talent ali telesna značilnost je povod za uspeh zvezde, prav tako pa naj bi zvezda za svoj uspeh trdo delala, kar jo spet postavlja nazaj med običajne ljudi. (Dyer 1998, 42) Ko opazujemo zvezde, si lahko mislimo, morda imam tudi jaz skriti talent, ki ga bo kdo odkril, takrat se nam zvezde zdijo bližje. Po drugi strani pa, ker zvezde bajno živijo v svojem zvezdnem svetu, se nam zdi, kako popolnoma drugačne so od nas. Tako se okrog zvezde ustvari bleščeča avra enigmatičnosti,

kontraverznosti in predvsem privlačnosti, ki vabi k oboževanju zvezde ali vsaj k nenehnim mislim nanjo.

4.1.1 Karizmatičnost zvezde

Zvezde moramo utemeljiti še z enim pojmom, ki je sicer povezan s političnimi in religioznim udejstvovanjem, obenem pa nam bo pomagal razumeti, zakaj nastane kult medijskih zvezd. Tako kot političnim voditeljem tudi zvezdam pripisujemo, da s svojo pojavo izžarevajo nekakšen magnetizem oz. magičnost, božansko obdarjenost, sveti navdih, posebno moč ipd. Gre za karizmo¹⁴, ki jo je Weber definiral kot: »Vrlino individualne osebe, ki vpliva na to, da je oseba videna kot izredna in razumljena kot obdarjena z nadnaravnimi, nadčloveškimi ali vsaj s specifično izjemnimi lastnostmi ali močjo.« (Weber 1978, 241) Pojav karizmatičnega vodje je rezultat, kot meni Weber: »Nenavadnih, posebno političnih ali ekonomskih položajev ali nenavadnih duševnih, še posebno religioznih sanj, ali obeh skupaj.« (Weber 1978, 1121) Zato je čista karizmatična avtoriteta nestabilna, saj obstaja le v izvornem vzorcu in v skupini, ki ji sledi. Šele s procesom rutinizacije karizmatična avtoriteta ustvari stabilno stanje in postane institucija. Poudariti moramo, da karizma ne obstaja sama po sebi, ampak je odraz nekih kolektivno zaželenih, prefinjenih lastnosti. (Velikonja v Štrajher 2002, 28) Je konstrukt, posledica delovanja propagande in izrabe danih okoliščin. »Nekdo je lahko bolj ali manj simpatičen, boljši ali slabši govornik ipd., ampak to je precej manj pomembno od dejstva, kako se predstavi svoji skupini kot celota: s svojo vizijo, politično in družbeno perspektivo, kako so predstavljene njegove vrednote, kakšne so njegove dosedanje zasluge ... « (Velikonja v Štrajher 2002, 28) Karizmatična oblast torej nastane na osnovi čustvene vdanosti osebi oblastnika. Če želimo pojem karizme prenesti s političnega področja na področje zvezdnštva, si moramo odgovoriti na vprašanje, kako si posameznik pridobi karizmo. Glede izvora karizmatične kakovosti posameznika, Shil meni: »Karizmo zaznajo drugi ali on sam. Leži v domnevni

¹⁴ Karizma: je nadnaravna sposobnost, dana posamezniku zlasti v korist drugih: imeti, prejeti karizmo. (Slovar slovenskega knjižnega jezika 2000)

povezavi z nekim zelo osrednjim aspektom človekovega obstoja in kozmosa, v katerem človek živi. Če središčnost povežemo z intenzivnostjo, dobimo izjemnost.« (Shil v Dyer 1998, 35) Iz Shilsove trditve izhaja, da se s kulturnega in zgodovinskega stališča odnos med karizmatično osebo in njeno družbo kaže kot več en univerzalen odnos.

V enem prvih poskusov analize pojma zvezda je bilo delo *The Making of a Screen Character*, ki ga je leta 1940 spisal Alistar Cook, ki je med pisanjem o slavnem igralcu Douglasu Fairbanksu, izpostavil prav igralčevo karizmo: »V težkih časih, ko so ZDA ohranjale začasno nevtralnost v evropski vojni, se je zazdelo, da Fairbanks pozna vse odgovore in to ne da bi se pretvarjal, da je več kot le običajen Američan. Privlačnost tega laskavega prenosa identitete na občinstvo ni bila vedno očitna, tako da je bilo v njej mogoče uživati.« Kot omenja Cook, je neki francoski kritik takrat zapisal: »Douglas Fairbanks je kot poživilo. On se smeje, ti pa začutiš olajšanje.« (Cook v Dyer 1998, 35) Podobno kot je ugotovil Cook, je tudi Eisenstadt v svojem uvidu k Webrovemu delu *Karizma in izgradnja institucij* zapisal, da je vpliv karizme močnejši takrat, ko je družbeni red nestabilen, nedoločen in ko karizmatična oseba ali skupina oseb v zameno za to vrednoto ponudita red in stabilnost. (Eisenstadt v Dyer 1998, 35) Gre torej za družbeno-zgodovinske okoliščine. Zvezdine karizme sicer ne moremo aplicirati na celotno družbo, v kateri živi, temveč moramo njen vpliv presojudati skozi specifično nestabilnost, nedoločnost in nasprotovanja na področju kulture.

Karizmatičnost zvezde je lahko do neke mere povezana z zunanjim izgledom, z lepoto, spolno privlačnostjo, samozavestjo, zabavnostjo, kakovostjo glasu ali s kombinacijo teh lastnosti. Kot trdita Evans in Wilson: »Idealna karizmatična kombinacija je skupek fizičnega izgleda, pozitivnih osebnostnih značilnosti in družbenega položaja. Ob posedovanju takih atributov je medijska pozornost skoraj neizbežna.« (Evans in Wilson 1999, 49) Lastnost zvezde, da privlači oboževalce s svojimi življenjskimi navadami in njeno splošno podobo, še bolj pa seveda s poklicnimi vlogami, pravimo tudi **glamur**.¹⁵

¹⁵ Glamour – *angl. čar, privlačnost, sijaj, magičnost*. Je lastnost filmske zvezde, da privlači svoje oboževalce; povezana je z načinom oblačenja, ličenja, obnašanja, z odnosom do okolja, življenjskimi

Glamur pravzaprav zabriše razliko med filmsko zvezdo in realno podobo igralka ali igralca, premosti prepad med fikcijo in življenjem ter ustoliči filmsko zvezdo kot transcendenten fenomen. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 238)

Za kult medijskih zvezd je značilen mit o uspehu, ki pa nam zvezdo v splošnem predstavlja iz dveh precej protislovnih vidikov. Na eni strani imamo mit o medijski zvezdi, ki poudarja zvezdine dosežke, do katerih je prišla s pomočjo lastnega napora in tekmovanja in ta stran torej služi interesom kapitala. Po drugi strani pa nas mit o medijski zvezdi prepričuje, da je medijska zvezda uspela s pomočjo narave oziroma usode in ne zaradi truda, torej zaradi položaja ali družbeno-zgodovinskih okoliščin. Prva plat v ospredje torej postavlja delo, druga pa le-tega zanika ter favorizira nekakšno genialnost in usodo zvezde. Kot pa pravi Velikonja, vrhunski sodobni mit je gotovo tisti o "self-made man-u", o tem da je vse dosegljivo z neomajno voljo, trdim delom, pravim znanjem in trdno vero. (Velikonja 2003, 11) Prav zato se občinstvo lažje identificira z zvezdo.

Mit o medijski zvezdi zato zvezdo predstavlja, kot že omenjeno, protislovno – kot notranje razcepljeno osebo, ki je enaka vsem drugim, vendar je hkrati tudi dvignjena visoko nad druge. Zvezdino dvojnost bi tako lahko pojasnili s tem, da zvezda mora biti dovolj tipična, da je prepoznavna med občinstvom, hkrati pa mora biti dovolj izjemna, da jo lahko občinstvo prepozna kot enkratno in nekaj več. Zvezdniki se torej od drugih igralcev razlikujejo po tem, da ne dajejo od sebe le svojega dela, to je svoje igre, temveč imajo še dodatno vrednost zaradi svoje podobe. In prav ta podoba je po mnenju Donalda pomembna iz dveh razlogov. Kot prvo navaja pomembnost in izkoriščanje podobe za finančni vložek v film, kot drugo pa, da je podoba lahko signal za gledalce in prikazovalce, za kakšno vrsto filma gre. Obe pa sta močno povezani. In prav to je naloga Hollywooda, da ustvari visokokakovostni proizvod, ki je dovolj predvidljiv, obenem pa dovolj svež, da bo privabil in zadovoljil gledalce. (Donald 2007, 111)

navadami in splošno podobo igralske osebnosti v javnosti, še bolj pa seveda z njenimi filmskimi vlogami. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 238)

4.2 ZVEZDA KOT IGRALKA VLOG

»Igralec naj na vajah ne izvaja gibov, ki ne sodijo k njegovi vlogi.
J. W. Goethe«¹⁶

Da bi razumeli, kako so zvezde postavljene v film, moramo najprej pogledati, kako delujejo karakterji in liki v filmu in kako se jih doseže. Dyer uporablja termin karakter, da bi z njim označil konstruirano vlogo v filmu, medtem ko z besedo lik želi označiti serijo značilnosti in karakteristik, s katerimi igralec opremi določen karakter. (Dyer 1998, 89–90)

4.2.1 Filmska vloga, lik, karakter

Filmski lik je delo in konstrukt avtorja, eksistenco pa dobi prek procesa reprezentacije. Kot pri običajnem odzivu na film, tudi v tem primeru, obstaja možnost nasprotujočega in kombiniranega odziva. Vendar pa nas kategorija lika sooči s specifičnim izzivom, saj prek njega poteka naš vstop in sodelovanje v filmu. Kot navaja Nelmesova se zdi, da gre pri našem odzivu na lik za posebno dopolnjevanje kognitivnih in psihičnih procesov. (Nelmes 2004, 112) Prvi proces, ki ga predstavi Nelmesova, je ta, s katerim vstopimo v akt *prepoznanja* lika. To preprosto pomeni, da moramo najprej prepoznati *karakter* – torej, da moramo najprej prevesti fiktivni konstrukt (za katerega se na določeni ravni zavedamo, da je produkt scenarista, igralca, režiserja in ostalih) v prepričljivo osebo. (prav tam) To je nekaj, kar običajno naredimo avtomatično. Na drugi ravni bo naša sposobnost prepoznanja lika deloma odvisna od našega zavedanja in izkušenj s svetom okoli nas. Spet na naslednji ravni bo odvisna od našega znanja in izkušenj s filmskim tekstom. Kadar se zavedamo, da je nek karakter kreacija znanega igralca/zvezde, to pomeni, da bomo lik spoznavali na drugačen način, kar pa ima lahko več posledic: lahko nam priskrbi dodatne uvide in spremeni naša pričakovanja glede lika. Vodi lahko v prekomerno prepoznavnost, kadar se zelo močno zavedamo

¹⁶ (Goethe v Agrft 2010)

prisotnosti zvezdnika in nas to ovira pri tem, da bi lik prepoznali kot samostojno entiteto v fikcijskem svetu filma.

Kot drugo, pravi Nelmesova se *povežemo* z določenim likom. Dele zgodbe vidimo in čutimo skozi to zamišljeno osebo. Klasična filmska teorija bi trdila, da ta povezava nastopi neprostovoljno. Kadar imamo večji dostop do stališč in subjektivitete lika, lahko pri doživljanju filma kot celote postanemo bolj odvisni od njega in se med procesom navežemo nanj, se z njim identificiramo (kar pa ni mišljeno kot dejanska identifikacija v smislu, da podpiramo dejanja in obnašanje likov). Povsem mogoče je namreč, pravi Nelmesova, da: »Film ustvari strukture poravnave, s katerimi postavi gledalca v gledališče¹⁷ oziroma subjektivno zavest, na primer morilskega manijaka ali robota.« (Nelmes 2004, 112)

V tretjem koraku pokažemo *vdanost* liku. Ta proces pomeni, da ocenjujemo, v kolikšni meri se nam določen lik zdi privlačen. Pri tem gre navadno za moralno/ideološko vdanost. Včasih pa lahko ta proces vsebuje tudi pozitivno oceno divje anti-socialnega, anarhičnega in moralnega obnašanja, kot na primer v primeru, da gledalec izrazi močno vdanost do likov Mickeya in Mallory v filmu *Natural Born Killers*. Klasične filmske teorije bi tudi v tem primeru tovrstno vdanost pojasnjevale kot nekaj, kar se zgodi izven naše kontrole, celo kot rezultat manipulacije, ki nas sili v vdanost do likov. Tovrstno vdanost, ki je posledica manipulacije, bi lahko opisali kot primer napačne prepoznave¹⁸. Gledalec je v procesu povezovanja z različnimi liki v fiktivnem svetu filma sposoben preizkusiti različne identitete, kot tudi izvajati lastne sodbe v izražanju vdanosti le tem. Pojem vdanosti Nelmesova predstavi kot določen izziv našim razmislekom o "zavedajočem se" in "nezavedajočem se" gledalcu. (Nelmes 2004, 113) Možno bi bilo trditi, da pri tvorjenju vdanosti do lika pridemo do točke, kjer zavedne procese začno prevzemati procesi, ki jih tvorijo nezavedne sile, naši spomini in fantazije.

¹⁷ "point-of-view"

¹⁸ "misrecognition"

Če se sedaj vrnemo k filmskim zvezdam, katere so po Morinu nastale z novimi filmskimi junaki, ki so jih igrali anonimni igralci oz. igralke. Če ponovimo, Morin je mnenja, da so anonimneži lahko postali priljubljeni, ne da bi gledalci poznali njihova imena, samo zato, ker je bila njihova popularnost povezana z junaškimi figurami, ki so jih interpretirali. (glej str. 22–23) Vsaj v nemem filmu pojav zvezd ni bil učinek igralskih kvalitiet, kajti medtem ko so filmske družbe ponujale občinstvu znane gledališke igralce, so si gledalci – tako v Evropi kot v ZDA – izbirali neznanke: tako italijanske dive, kot prve ameriške zvezde, so bile nepoklicne igralke.

Kritične pristope o igranju lahko razdelimo v grobem v dve skupini. *Prva skupina* teoretikov ima skupni imenovalac, da ločuje umetniški objekt od njegovega kreatorja. Predstavnik le te je Walter Benjamin, ki meni, da za razliko od gledališkega igranja, igranje v filmu zgubi prisotnost igralca ter trdi, da mora igralec v filmu opustiti svojo auro, karizmo in svojo individualnost. (Benjamin v McDonald 2000, 29) Prav tako John Ellis trdi podobno, saj meni, da filmska reprodukcija temelji na tem, da dela iluzijo prisotnosti v odsotnosti. Ali z drugimi besedami, film gradi na iluziji, da je nekaj ali nekdo prisoten samo, ko se spektakel snema. Prav zato smatra ločitev igralca od podobe kot del in posledico tega efekta. (Ellis v McDonald 2000, 30) Oba teoretika torej poudarjata film kot tak, kot bolj pomemben od dela igralca. Kar je lahko povezano s teorijo Richarda DeCordove, ki trdi, da je do leta 1907 bila vsa pozornost usmerjena na tehnične dosežke prikazovanja podob in zgodb na platnu. Sčasoma so začele filmske družbe, v nasprotju z dotodanjim dominantnim poudarkom na akciji, izpostavljati tudi glavne junake v filmski zgodbi, ki je postala kompleksnejša. (DeCordova v Marshall 1977, 79) Ker menim, da je Benjaminova teorija o izgubi aure prisotnosti iz filmskega igranja diskutibilna, ne samo ker filmska podoba še vedno naredi, da je igralec prisoten, ampak tudi ker lahko igranje kot tako v neki točki popolnoma pritegne pozornost, ter ker prav tako menim, da je igranje prav toliko, če ne morda še bolj, pomembno kot kamera, osvetlitev in montaža. Zato mi je osebno veliko bližje *druga skupina* teoretikov. Naremore meni, da ima vsak igralec nekakšen *okvir za nastop*. Razlika med filmskim igranjem in vsakdanjim življenjem je ločeno prav v tem okvirju. Kakorkoli se pojavi v okvirju, je lahko bolj ali manj podobno vsakdanjemu življenju, ampak kakor se

igralec pojavi na zaslonu, je takoj uokvirjen in ločen od vsakdanjega življenja. Okvir po Naremoreu gradi kontekst za pomen neke podobe. (Naremore 1988, 9) Kakorkoli pa dodaja, da okvir nastopa prinese le kontekst za pomen filmskega igranja in ne zagotavlja, kako bo zvok in telo igralca zgradil pomen. Barry King pa meni, da filmski igralec ohrani svojo auro, ker vsak glas in dejanje telesa, tudi nekontrolirano, znotraj okvirja naredi določen pomen. (King v McDonald 2000, 29) Podobno Stephen Heath, ki je prav tako predstavnik druge skupine, predpostavlja, da je vloga, ki jo igra igralec, razdeljena med agentom in karakterjem, oblikovana iz setov individualnih lastnosti. (Heath 1981, 179–182) Igralec sam je že lahko vir pomenov iz prejšnjih nastopov, kar bom v nadaljevanju še podrobneje opisala pri drugi kategoriji filmskih zvezde po Geraghtyjevi. Ločitev igralca in vloge naredi glas in telo igralca še posebno pomembna, prav zato je tako pomembna združitev agenta, karakterja in podobe v verjetno konfiguracijo.

Dyer razlog za nujnost medsebojnega prežemanja med igralcem in vlogami, ki jih igra, najde v avtentičnosti. Ker se zvezde pojavljajo v številnih medijskih besedilih, bi bilo zavajajoče, če bi trdili, da zvezde živijo tudi v realnem svetu, izven medijskih besedil. »Vendar se zvezda udejanja prek ljudi, ki živijo tudi izven medijev. Ko je John Wayne prišel domov je morda lahko postal Marion Morrison, vendar pa je ves čas obstajala tudi oseba, ki je bila John Wayne.« (Dyer 1991, 134) Zvezdina avtentičnost se torej nanaša na njen obstoj v resničnem svetu. Filmski zvezdniki so igralci, pa tudi ikonične, zunaj filmske osebnosti. Njihova imena krožijo po vseh medijih in njihovi manirizmi nam postanejo tako domači, kakor so nam domači ljudje, ki jih poznamo intimno. Scenariji za njihove filme so pogosto napisani tako, da se ujemajo z osebnostno podobo, ki so si jo ustvarili. Njihova pojava na platnu vedno ustvarja dvojni vtis: karakter in igralec. Zaradi tega učinka lahko zvezdnik pokaže svoje igralske sposobnosti tako, da kdaj pa kdaj zaigra malce drugačen lik. Veliko najboljših zvezdniških igralcev ustvari en sam tip lika, kot denimo Marilyn Monroe, ki ga izvrstno in prepoznavno igrajo vedno znova in včasih postanejo ujetniki svoje stvaritve. Druga skrajnost pa je na primer Johnny Depp, postmoderni igralec, ki se mu je posrečilo, da je obenem kameleon in zvezdnik. Ni videti, da bi poleg neke mere karizmatičnosti za

zvezdnike obstajal kakšen poseben recept. V večini primerov mora igralec imeti neko mero glamurja in privlačnosti, da lahko igra glavne vloge. Pogosto trdijo, da je specifično filmska oblika igre večinoma v govoru in gestah manj bahava od odrske igre. (Naremore 2007, 115)

4.3 ZVEZDA KOT PERSONA

*»Moja težava je, da se ženem ... skušam postati umetnica in resnična in včasih se počutim na robu norosti, ko se trudim le, da bi iz sebe izvabila moj najpristnejši del. A to ni lahko. Vedno imam občutek, da sem resnično zlagana.«
Marilyn Monroe¹⁹*

Osrednja vloga bližnjega posnetka in dejstvo, da je vloga manj pomembna kot sam igralec, je povezano z verovanjem, da film, podobno kot fotografija, zrcali, ne pa reprezentira realnost. Kar naj bi videli, namreč ni vloga, temveč persona igralca. (Luthar 2006, 35) Pojem persona je latinskega izvora in pomeni masko, ki jo nosi igralec v gledališču, v literarnih vedah pa karakter. V študijah zvezdnitva in popularne kulture pojem označuje medijsko oblikovano podobo zvezde oz. znane osebnosti. Pojem poudarja fiksijsko, torej medijsko konstruirano naravo javne podobe. Javna podoba zvezde je namreč vedno medijsko posredovana in je le konstrukcija, simulacija oz. uprizarjanje avtentičnosti. Persona neke zvezde je torej po definiciji odvisna od posredništva medijev, karizmatični učinek slavnega pa je predvsem rezultat odsotnosti neposrednih odnosov med zvezdo in občinstvom ter učinek medijsko ustvarjene imaginarne intimnosti. (Luthar 2006, 33)

Poimenovanje igralca, ki prej ni imel imena, je bilo ključnega pomena za intertekstualnost igralca kot imidža filmske osebnosti. Predstavljalo je filmsko identiteto igralca in povezovalo pojavljanje igralca v različnih filmih. Vedenje o njegovi ali njeni resnični osebnosti je postalo tudi del filmskega življenja igralca, torej

¹⁹ (Monroe v RTV SLO 2007b)

njegove profesionalne identitete. Razlike med igralcem in karakterjem so bile tako v veliki meri izbrisane, saj se je karakterjeva identiteta mešala z identiteto igralca. Vse, kar se je pisalo o igralčevi pravi osebnosti, je podpiralo, poudarjalo in oglaševalo reprezentacije, ki so jih prodajali njegovi/njeni filmi. Zunaj filmski diskurz je tako tematiziral igralsko osebnost izven okvirja filmov, toda le zato, da bi povedal, da je leta ista kot njegova filmska osebnost. Celotni članki, ki so obljubljali razkritje o pravi osebnosti, so v resnici le reproducirali reprezentacijo osebnosti, ki so jo proizvajali filmi. Ta stadij v razvoju zvezdnitva je bil pomembna stopnja v nastajanju zvezdniškega sistema. (Luthar 2006, 37)

Pri sodobnih filmskih zvezdah, kot je na primer Julia Roberts, je moč zaznati, da je gledalčevo razumevanje pogosto fokusirano na idejo verodostojnosti, spodbujanje povezanosti med resnično osebnostjo in karakterno vlogo. Zgodbice, ki jih lahko beremo v medijih o Juliji Roberts, o njenih razmerjih z moškimi igralci v filmih, prenese idejo, da Julija igra sama sebe – *being herself*. Liki, ki jih igra pa v tem trenutku kažejo silno zmes moči in ranljivosti, ki spodbujajo zelo direktno utelešenje teh vlog kot Roberts – resnična oseba. (Nelmes 1999, 183)

V filmih zvezde igrajo vloge, ki so konstruirane reprezentacije persone. Javnost je od vsega začetka pojava zvezd pogosto zljila umetniško persono zvezde z njeno realno osebnostjo, kar je imelo včasih katastrofalne posledice. Kot na primer ljubezensko razmerje Ingrid Bergman z italijanskim režiserjem Robertom Rosselliniem ob koncu 40-ih let. Razmerje ji je povzročilo škandal in ogorčenje, domala ji je uničilo kariero in duševnost. Bila je žrtev lastne podobe v javnosti, ki jo je skrbno varoval njen šef, producent Selznick. V očeh javnosti je bila Bergmanova krepostna, skoraj svetniška ženska – skromna in preprosta, srečna žena in mati. To podobo so krepile njene najbolj priljubljene vloge. V resnici pa je bila ambiciozna umetnica, ki si je nadvse želela igrati različne vloge. Ko je javnost zvedela za njeno nosečnost, so imeli novinarji praznik. Napadali so jo, da je izdala svoje občinstvo. Zmerjale so jo tudi verske skupine, obtožili so jo celo v ameriškem senatu, kjer so jo opisali kot "hollywoodsko zagovornico sprijenosti" in "pripadnico kulta svobodne ljubezni." (Giannetti 2008, 280–281)

Omenjeni primer lepo oriše, da ko govorimo o zvezdah, ne moremo mimo medijev, ki so pomemben člen pri prezentaciji zvezd širši javnosti. Brez medijev zvezdniški sij ne bi zasvetil v polnem sijaju. Zato mora biti potencialna zvezda privlačna za medije in hkrati primerna za identifikacijo občinstva, saj bo le to zvezdo na koncu sprejelo ali zavrnilo.

Ravno zaradi moralnega soglasja med filmsko podobo in konstruirano zasebno podobo je zvezdniški sistem podpiral ideološki projekt. Biografija zvezdniške osebnosti (torej skonstruirane fikcijske osebnosti) potuje skozi naslednje faze: *igralec telo*, ko ne vemo ničesar o zasebnem življenju igralca zunaj filma, ne poznamo niti njegovega imena. Igralca definirajo njegove ali njene fizične lastnosti, tako da po navadi zastopa nek arhetip in različne podtipe (npr. negativec, slabič, mater, ...). V tej fazi je podoba igralca samo reartikulacija obstoječih predstav o moškosti, ženskosti, materinstvo ipd. V drugi fazi se tip anonimnega igralca razvije v *filmsko osebnost*, ki obstaja tudi zunaj filma, torej metatekstualno. Metatekstualni obstoj utrjuje osebnost na platnu tako, da je igralec še vedno le personifikacija nekega arhetipa. V naslednji fazi pride do preseganja filmskega karakterja, ločevanja igralca od filmske podobe in doseganja statusa blagovne znamke. Tako se oblikuje javna persona zvezde, ki je neodvisna od zvezdniških filmskih karakterjev, morebitni razkorak med filmsko podobo in njeno domnevno resnično osebo pa ni več problematičen. Medtem ko je bil razkorak med stereotipnim filmskim karakterjem in s tem skladno zunaj filmsko persono v klasičnem Hollywoodu nedopusten, pa danes ta transgresija šele omogoča zvezdino avtonomno subjektiviteto. *Zvezda znak* se torej osamosvoji od filma in njene filmske vloge ne reproducirajo več samoumevno specifičnega stereotipnega filmskega karakterja. (Luthar 2006, 42) Je pa hkrati res, da zvezdniška persona, ki ima določene fizične značilnosti, vedenje in držo, dodatno prispeva k tipiziranju karakterjev, tako da postavlja meje, znotraj katerih je karakter sploh lahko definiran.

Ker so zvezde tako ali drugače prisotne v različnih medijskih tekstih, je to zelo koristno za njihovo publiciteto v času, ko ne ustvarijo nič novega. Zvezde morajo biti hkrati dovolj tipične, da so prepoznavne, ter dovolj posebne, da so specifične in enkratne.

Svojevrsten paradoks je, da je prava, resnična osebnost zvezd, prikazana v sekundarnih medijih, ravno tako medijski konstrukt. (Ellis v Tolston 1996, 126–127) Zvezda je torej lahko nekdo, ki preko javnega nastopanja postane simbol znotraj neke kulturne skupine. Zvezdniška identiteta preko dodatnih oblik kroženja postane intertekstualni fenomen. To pomeni, da se oseba, ki je zvezda, pojavlja (tudi) izven svojega področja zvezdnštva. Javnost začnejo zanimati podatki, ki niso povezani z njeno primarno dejavnostjo. »Zvezde zapovedujejo, kdo in kaj naj bi bil človek v sodobni družbi, in hkrati legitimizirajo množične medije kot popularno kulturno institucijo.« (Dyer v Tolson 1996, 124)

Po Marshallu mora medijska zvezda, če želi doseči status avtonomne subjektivitete, preseči reprezenatacijo osebnosti, ki jo je ustvarila v sferi svojega profesionalnega delovanja. (Marshall, 1997) To lahko stori s povečano izpostavljenostjo svojega delovanja na zasebnem področju ter na drugih področjih, kakršni sta denimo politika ali humanitarnost. Za vzdrževanje kulta medijskih zvezd je védenje občinstva o zvezdinem zasebnem življenju tako velikega pomena, kot védenje o njenem delu v filmski, glasbeni ali drugih kulturnih industrijah. Predmet zanimanja postanejo zvezdine sreče in nesreče, ljubezenski partnerji, otroci, zlasti pa so izpostavljene zvezdniške družine. Pomembno je tudi, kakšen življenjski slog ima zvezda, kje živi, kakšen avtomobil vozi, itd. Kot pravi Dyer v delu *Heavenly Bodies* (Dyer 2004, 2): »Zvezdo predstavlja vse, kar je javnosti dostopno o umetniku.« Zanimanje za intimnost zvezd pa je danes prišlo že tako daleč, da javnosti ne zanima več le zasebnost, temveč tudi zvezdina intimnost. Občinstvo si s temi vsemi informacijami ustvarja predstavo o avtentični zvezdi, o tem kakšna je oboževana oseba "v resnici". Kot trdi Dyer, podoba filmske zvezde ni narejena le iz filmov, v katerih se ta pojavlja, ampak je celo prej narejena iz promocije teh filmov in skozi izrezkov lepih fotografij, javnega pojavljanja, izjav za tisk itd., tako tudi kot iz intervjujev, biografije in člankov o njenem privatnem življenju. (Dyer 2004, 2) Po ugotavljanju DeCordove so se prave filmske zvezde rodile okoli leta 1914, saj naj bi takrat prišlo do izpostavljanja pomena zvezdinega zasebnega življenja prišlo. Po njegovem mnenju, namreč, posameznik postane zvezda takrat, ko je izpostavljeno tudi njegovo zasebno življenje. (DeCordova 1991, 26)

Zvezde nemega filma so bile nekakšna nova aristokracija. Uživale so sadove, ki jim jih je prinašala popularna kultura, in živele v luksuznih gradovih. Družbo, ljubimce in zakonce so si izbirale v svojih krogih. Kot pravi Barbasova, kombinacija zvezdniških fan klubov in pisem oboževalcev lahko razkrije, kako so strast, entuziazem in včasih tudi posesivno posredovanje oboževalcev, spremenili zgodnje kinematografije v moderne masovne medije. (Barbas v Feasey 2004, 379) A to še ne pomeni, da so zvezde občinstvu pustile v svojo zasebnost. S tem, ko je rasel pomen zvezdine zasebnosti, se je vse bolj uveljavljalo tudi reguliranje vedenja o zvezdini zasebnosti. DeCordova temu pravi, da je med zvezdinim profesionalnim in zasebnim življenjem prišlo do analogne oz. redundantne relacije. (DeCordova 1991, 27) Če so bila zasebna življenja gledaliških igralcev dotlej pogosto povezana z raznovrstnimi škandali, pa zasebno življenje nove filmske zvezde ni smelo biti v nasprotju z njenim filmskim znakom, vsaj ne v moralnem smislu. Tako je morala biti zvezda, ki je igrala krepostne like, tudi zasebno krepostna, veliki ljubimec s filmskega platna pa je moral imeti tudi zasebno pestro intimno življenje. Mit, ki so ga soustvarile zvezde same, je šel tako daleč, kot ponazori Harris: »Da mnogi menijo, da je rojstvo nezakonskega otroka Ingrid Bergman tako skopalo njen sveti znak Ivane Orleanske, ki ga je zgradil studio, da se je javnost bojda odzvala z osuplostjo in zavračanjem.« (Harris 1991, 40)

Poudariti velja, da same zvezde, njeni promotorji, tiskovni predstavniki, ipd., s kontroliranjem količine zvezd ter s predstavljanjem le-teh množičnim medijem, zvezde potrjujejo, ali pa jih na novo ustvarjajo. »Skozi branje izven tekstualnih poročil o določeni filmski zvezdi občinstvo sestavi koherentno, vendar vedno pomanjkljivo identiteto medijske zvezde.« (Marshall 1997, 85) Če filmska osebnost ni dobro sprejeta v javnosti, se lahko gledalci zelo upirajo mnenju drugih o zvezdi. Kot je izkusil Goldwyn, ko je občinstvo zavračalo njegove uvozne zvezde in ta pojav opisal z besedami: »Zvezde dela Bog, producent jih mora poiskati.« (Goldwyn v Giannetti 2008, 281)

Kot že omenjeno, so veliki studii vedno znova iskali nove zvezde, tem so dali nova imena, učili so jih veččin in največkrat določali tudi družabne urnike kar iz studijskega

oglaševalskega oddelka, saj so jim želeli zagotoviti čim pogostejšo pojavnost. Izmišljali so si primerne romance, da so polnili kolumne časopisov. (Giannetti 2008, 288) Po dekretu o Paramountu iz leta 1948 pa jim ni bilo več treba vzdrževati obsežne mašinerije za razvoj zvezdniških lastnosti in za obvladovanje publicitete zvezdnikov, kar je bilo oboje sredstvo za utrjevanje, stopnjevanje, pa tudi ustvarjanje njihovih osebnosti. (Cohan 2007, 126) Poleg tega so zaradi popuščenja nadzora nad zasebnim življenjem zvezdnikov škandalozna razkritja v časopisih postala vsakdanja stvar, paparaci pa samoumevni stranski proizvod slave. Na primer samomor Marilyn Monroe, ki je še vedno zavil v seksualni škandal in politično intrigo, je njeno zvezdništvo tako rekoč zamrznil v času, kakor ikono tistega obdobja, to pa je naposled pripeljalo do kulta oboževanja njene podobe, ki nima več nobene zveze z njenimi filmi.

Nekateri zvezdniki so si lahko novo pridobili status ikone tudi na račun prikazovanja starejših filmov na televiziji in v repriznih kinodvoranah. Naj so jih gledali zaradi nostalgije ali pa kot nove retro-subkulture, tako da je taka nova veljava zvezd presegla ali revidirala tisto, kar so pomenile v preteklosti. Do podobnega učinka je prišlo tudi zaradi vse večje politizacije zvezdnikov, ki so postali dejavni v gibanju za državljanske pravice, v ženskem ali protivojnem gibanju, to pa je njihovim osebnostim v očeh javnosti dalo nekakšno neposrednost, ki je presegla njihove filmske vloge. (Cohan 2007, 127) Prav zato se nam dandanes lahko odpusti, če imamo zvezde preprosto za "ekstrafilmske" osebnosti, to so namreč slavne osebe, katerih zasebno življenje upravičuje njihovo slavo in oblikuje javno mnenje o njih in pogosto pozabljamo, da so tudi zvezdniki proizvedeno blago.

4.4 ZVEZDA KOT IKONA

»Seks simbol postane stvar in jaz sovražim biti stvar.
A če moram že biti simbol nečesa, raje vidim,
da sem simbol seksa kot kakšne druge stvari, za kar imamo simbole.«
Marilyn Monroe²⁰

Zvezda kot nosilec ali celo uporabnik določenih znakov in simbolov lahko kmalu sama postane simbol za nek pojem ali tudi serijo pojmov in predstav. Tako značilna zvezda postane ikona. Ta proces nastajanja ikonografije razlaga Tolson: »Ikonografija se nanaša na tipične znake, ki so postali fiksni preko stalne, nenehne, že rutinske rabe ... Zvezdniški imidž s tem doseže že neko reprezentativno simbolnost v kulturi, ki lahko celo prekrije, posrka njeno človeško plat, torej dejstvo, da gre (tudi) za človeško, ne zgolj simbolno osebnost. V tem trenutku postane ikona.« (Tolson 1966, 126) Kot primer navaja podobo Sylvestra Stallona – Rambota, ki je svojevrstna ikona moškosti 80 in zgodnjih 90 letih. Kot podoben primer lahko navedemo še Marilyn Monroe kot ikono seksualne ženstvenosti.

Če se navežemo na Peirca, ki govori o triadnem modelu znaka, ki obstaja kot trojna zveza med znakom, stvarjo in predstavo. Po Peircu je ikona znak, ki je svojemu objektu podoben.²¹ Ni naključje, saj beseda izhaja iz grške besede *eikon*,²² ki pomeni podoba. Tu je znak že na ravni izraza oziroma označevalca podoben svojemu objektu, kar pomeni, da je podoba ali posnetek tistega, kar označuje. Pri ikoni gre torej za podobnost ali posedovanje enakih lastnosti oziroma značilnosti v odnosu med označevalcem in objektom, ki ga označevalec predstavlja. (Škerlep 1966, 269–270)

Identifikacija z zvezdinimi fizičnimi lastnostmi – z njeno barvo las in oči, obliko pričeske in obraza, nasmehom in s celim telesom – je po Marshallu (1997) prva

²⁰ (Monroe v RTV SLO 2007b)

²¹ Medtem ko je *indeks* znak, ki je s svojim objektom povezan fizično ali vzročno, *simbol* pa znak, ki je s svojim objektom povezan preko določene konvencije.

²² Ikona (gr. *eikon* – podoba) je nasprotno motiviran znak, pri katerem je znak že na ravni izraza (označevalca) podoben svojemu objektu. Primeri ikon so risbe, fotografije, zemljevidi. Ikona je znak, ki izraža pomen zaradi visoke podobnosti z objektom. Ikona je npr. odsev nekoga/nečesa v ogledalu, saj je odsev videti točno tako kot oseba, ki se je pogledala v ogledalo. Odsev je tako prepoznan kot oseba v določenem času. (Škerlep 1966, 269)

kategorija, ki prispeva k oblikovanju zvezde, saj do nje pride pred identifikacijo z zvezdinim poklicnim in zasebnim kontekstom. Pri kultu medijskih zvezd, sploh pri kultu filmskih zvezd, je torej pomembna zvezdina fizična podoba, njena lepota oz. odsotnost njene lepote, saj del telesa ali celo telo zvezdo pooseblja in ustvarja konsistenco znotraj njenega primarnega in sekundarnega delovanja. Čeprav ima vsaka zvezda edinstvene fizične lastnosti, gre razloge za kult telesa iskati v skupnih izvornih točkah. Oprla se bom na razmišljanja filmskega teoretika Balázsa (Balázs 1966, 345–352), ki pravi, da junakova telesnost oz. lepota ni le usmerjevalec biološke izbire in razvoja, temveč tudi natančen odsev ideologije in hrepenenj narodov ali razredov, ki se zanjo navdušujejo. Pojem lepota se v tem primeru ne nanaša na duševno lepoto ali na lepoto, ki jo občutimo ob pogledu na umetnino, temveč telesno lepoto, ki igra zlasti v filmski umetnosti izredno vlogo. To se po Balázsu kaže v tem, da najbolj slavni filmski zvezdniki kljub odlični igri svoje priljubljenosti niso dosegli s svojo ustvarjalno umetniško silo. »Najbolj priljubljeni med njimi sploh niso ustvarjali. V vsaki svoji vlogi so igrali sami sebe.« (Balázs 1966, 349) Igralci kot so Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks ali Astra Nielson so torej kljub različnim imenom, oblačilom in družbenim stanom vedno prikazovali sebe. V njihovem vplivu je prevladovala njihova telesna podoba, zato so se v svojih novih filmih pojavili kot stari znanci. Da bi lažje razumeli kompleksnost zvezdine lepote, Balázs izpostavlja primer Grete Garbo, ki ni sveta osvojila kot igralka, saj Garbova na svojo lepoto opozarja s slehernim gibom, kar ponazarja višje organiziranega, duševno bolj čistega, duhovno bolj plemenitega človeka. (Balázs 1966, 351) Roland Barthes (1993) pa je izpostavil mitološke razsežnosti podobe Garbove. Te izvirajo iz dejstva, da Garbova še pripada tisti dobi kinematografije, ko je prikaz človekovega obraza na platnu občinstvo pogreznil v najglobljo ekstazo, saj je prestavljal vladavino telesa, ki ga ni bilo moč niti doseči niti zanikati. Obraz Garbove predstavlja krhek trenutek, tik preden je kinematografija eterično lepoto nadomestila s stvarno lepoto in se je arhetip lepote približal fascinaciji s smrtnimi obrazi. Popolna lepota je ideal, ki že zaradi različnih okusov ne more vplivati na več milijardno množico, ki jo nagovarjajo zvezde. Medijske zvezde bi lahko kljub temu označili za označevalce sodobnih lepotnih idealov, do katerih skušajo priti tudi s pomočjo plastičnih operacij, diet, itd... Lik privlačnih, mišičastih in vplivnih zvezd

izžareva erotično fascinacijo in občinstvo je nad njihovimi fizičnim izgledom prav tako očarano kot nad njihovim delom in močjo. Raymond Durnat pa opaza, da bi družbeno zgodovino nekega naroda lahko opisali glede na njegove filmske zvezde. »Zvezde so neposreden odsev potreb, teženj in strahu svojih gledalcev: so hrana za sanje, ki nam omogoča izživljati najgloblja sanjarjenja in obsesije. Tako kakor starodavne bogove in boginje obožujemo, jih častimo in jim zavidamo kot mitskim ikonam.« (Durnat v Giannetti 2008, 279–280)

Če pozorno opazujemo, lahko sklenemo, da je mitologija zvezdnštva skozi zgodovino pogosto vsebovala motiv vzpona iz revščine do bogastva. Skromno poreklo mnogih zvezd je utrjevalo javnost v prepričanju, da lahko vsakogar odkrijejo in potem pride v Hollywood, kjer se mu uresničijo vse sanje. Nadalje pa mitologija zvezdnštva navadno poudarja glamur filmskih zvezd in jih dviga nad vsakdanje skrbi navadnih smrtnikov. Kritik Tyler je zapisal, da zvezde zadostujejo starodavni potrebi, ki je po naravi skoraj religiozna: »Njihovo bogastvo, slava in lepota, na videz neomejeno predajanje posvetnim užitek, te okoliščine jim nekako dajejo pridih nadnaravnega, imunost pred grenkobo običajnih skrbi.« (Tyler v Giannetti 2008, 286) Resničnost v ozadju mitologije zvezd ni prav romantična. Ob vsakem igralcu, ki se mu uspe povzpeti na vrhove zvezdnštva, je na sto tisoče takih, ki jim to spodleti. Trdo delo gre v nič, žrtvovanje je predmet posmeha, sanje se razblinijo. Mitologija torej govori tudi o tragičnih žrtvah zvezdnštva, kot je bila na primer Marilyn Monroe, ki je postala simbol osebne tragedije, ki lahko prizadene zvezde. Marilyn se je rodila kot nezakonska hči, neuravnovešeni materi, ki je večino časa preživela na psihiatrični kliniki. Kot otrok je Norma Jean Baker odraščala v sirotišnicah in v rejništvu in zlasti takrat je sanjarila o tem, da postane slavna hollywoodska zvezda. Ko je bila stara osem let je bila posiljena, prvič pa se je poročila pri šestnajstih letih. Nadalje pa je spolnost izkoriščala kot sredstvo za dosego cilja – zvezdnštva. Kot se je sama potožila nad zanemarjanjem studia Fox: »Zvezdo lahko naredi samo javnost. Studii hočejo zvezdnštvo sistematizirati.« (Monroe v Giannetti 2008, 288)

4.4.1 Zvezdina navezava na njeno primarno dejavnost

»Skoraj bi lahko rekel, da je najboljši igravec na platnu,
tisti, ki ne zna ničesar ekstremno dobro.«
Alfred Hitchcock²³

Tipičen primer zvezde, na katero se oboževalci navežejo zaradi njenega profesionalnega ustvarjanja, je športna zvezda, saj je njen kult pogosto odvisen od njenih (uspešnih) športnih rezultatov. Redkeje pa si pridobi kult s pomočjo navezav, npr. svojo podobo ali zasebno življenje. Vendar poznamo izjemo, kot je fenomen David Beckham. Najbolj raznovrsten nabor profesionalnih vlog pa ponuja prav filmska zvezda. Vzroke za nastanek kulta filmskih zvezd zato lahko iščemo tudi v posameznih vlogah in filmskih žanrih, v katerih se zvezda pojavlja. Navežimo se na Nelmesovo, ki pravi, da žanri vsebujejo imaginarne rešitve vsakdanjih težav, kot modeli pa potrebujejo arhetipske junake. (Nelmes 1999, 189) Filmska zvezda se nam lahko predstavlja kot inteligentno bitje, ali kot nasprotje tega, kot komično neroden lik, ali kot zgodovinska oseba. Nekatere vloge filmsko zvezdo zaznamujejo do te mere, da je z njimi zaznamovana kljub številnim drugim upodobljenim likom. To je najbolj očitno v primeru junaških vlog na primer Sylvester Stallone – Rambo.

Oboževanje filmskih zvezd zaradi zvezdine profesionalne dejavnosti je prišlo prvič konkretnije do izraza med letoma 1910 in 1920, ko se je razvil kult filmskih zvezd, imenovan *divinizem* (kult boginj), ki ga lahko štejemo kot prvo manifestacijo zvezdniškega sistema v zgodovini filma. Idolizirane so bile igralko oz. dive, ki so bile podoba skrivnostnih in pogubnih zapeljivk, njihov sloves pa je izhajal zgolj iz občudovanja, ki so ga povzročale s svojim obličjem obsijanim na velikem planu, in v vlogah novega tipa oblastne ženske, skušnjavke in zapeljivke, ki ji usoda ni naklonjena. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 144) Divinizem je v 40-ih letih 20. stoletja oživil film noir s **femme fatale**²⁴, ki ni bila utemeljena toliko na izzivalni erotičnosti, poudarjeni

²³ (Hitchcock v Agrft 2010)

²⁴ Femme fatale: (fran. usodna ženska). Izraz se je sicer uveljavil šele z nastankom filma noir, opredelil ga je Nino Frank, saj je z njim pojasnil ženske like, ki so se pojavili v ameriških kriminalkah iz 40-ih let, vendar pa ima pojem že svoje predhodnice v nemem filmu, kjer je označeval muhaste zapeljivke predane

spolnosti, pohlepu po bogastvu, želji po neodvisnosti ali smrti, kolikor na tem kot meni Krutnik: »Da jo največkrat označujejo motnje v oblikovanju moške identitete in družbeno/kulturne avtoritete.« (Krutnik v Kavčič in Vrdlovec 1999, 183) Američani so ta ženski lik imenovali tudi *vamp*. Med drugo svetovno vojno so si v Hollywoodu izmislili veliko enostavnejšo različico tega kompleksnega lika: "**pin-up girl**", ki jo izrežeš iz časopisa in obesiš na zid. Primer pin-up igralk sta Rita Hyworth in Netty Grable. Njihova značilnost je, da so včasih nesrečne zaradi svoje mikavnosti, vendar ne izzivajo kot zapeljivke in tudi ne stremijo k posebej bogatem ljubezenskem življenju. Mitološka navezava na zvezdino profesionalno delovanje se začne takoj, ko se zvezda rodi. Takrat se jo primerja s preteklimi zvezdniškimi ikonami in arhetipi istega področja, ki imajo podobne persone, obenem pa se jo jasno loči od tistih zvezd, ki predstavljajo njeno nasprotje. S tem si novi zvezdnik zagotovi dvoje: kontinuiteto v oblikovanju zvezde in tudi določeno stopnjo edinstvenosti.

4.4.2 Zvezda kot sistem vrednot

*»Vedela sem, da pripadam javnosti in svetu, ne zato,
ker bi bila pametna ali lepa, temveč ker nisem nikdar pripadala
čemur koli ali komur koli drugemu.«
Marilyn Monroe²⁵*

Vprašanje, ki se postavlja je, s čim se občinstvo dejansko identificira pri zvezdi, oziroma kje je stična točka občinstva z zvezdo. Menimo, da gre predvsem za nek širši ali ožji sklop družbenih vrednot in simbolov, ki jih neka zvezda predstavlja ali pooseblja. Kot navaja Whannel se z zvezdami lahko identificiramo, ker poznamo njihove osebne značilnosti, po drugi strani pa poosebljajo vrsto družbenih zaželenih in priznanih vrednot. Zvezde s tem tvorijo nek most med individualnim in kolektivnim, med posameznikom in družbo. (Whannel 1992, 133) Klapp pa zvezde vidi kot

svojemu kultu, ženske s kamnitih src ter lomilke moških src, ipd. V italijanskem nemem filmu so bile to *dive*, ki so bile nasprotje tedaj prevladujočih naivk, ekstravagantno oblečene lepotice s teatraličnimi kretnjami in avro skrivnostnega, pogubnega in prepovedanega. V ameriškem filmu pa so tak ženski lik imenovali tudi *vamp*. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 183)

²⁵ (Monroe v RTV SLO 2007b)

predstavnike določenih, skorajda stereotipnih socialnih tipov, značilnih za neko družbo. Socialni tip Klapp definira: »To je kolektivna norma vedenja neke vloge, oblikovano in uporabljeno v skupini: gre za idealiziran koncept oz. pričakovanje, kako naj se ljudje vedejo ali kako naj vedo, kaj sploh so. Je skupna prepoznavna, priročna podoba, kakšni so ljudje neke družbe, z vgrajeno odobritvijo ali neodobritvijo.« (Klapp v Dyer 1998, 53) Tukaj gre torej za stereotipe, ki naj bi določali podobe in vedenja nekega človeka. V vsaki družbi torej obstajajo neka pričakovanja o videzu in vedenju, ki pogosto temeljijo na stereotipih. Lahko bi rekli, da zvezde v svojem profesionalnem okolju pravzaprav reprezentirajo ta pričakovanja in stereotipe. Klapp kot primere reprezentiranih socialno-zvezdniških tipov navaja "dobrega dečka" (uprizarjal naj bi ga John Wayne), "silaka" (Clint Eastwood, James Bond), "lepotičko" (Marylin Monroe), "upornik/ca" (Marlon Brando/Jane Fonda) in "neodvisno žensko" (Katharine Hepburn). (Klapp v Dyer 1998, 47–59) Naj bo zvezda moškega ali ženskega spola, kot medijski tekst se bralcu odkrito ali prikrito ponuja kot niz vrednot, ki jih bralec interpretira kot pozitivne – torej družbeno zaželeno, ali pa kot negativne – družbeno zavrnjene.

5 ŠTUDIJA PRIMERA – ITA RINA

5.1 ITA RINA KOT RESNIČNA OSEBA – BIOGRAFIJA

Ida Kravanja se je rodila v Divači na Krasu, 7. julija 1907. Oče Jožef Kravanja je bil iz Bovca, mati Marija, rojena Marka, pa iz Loga pod Mangartom. Idin oče je bil kot večina prebivalcev Divače, tedanjega pomembnega železniškega križišča, zaposlen na železnici. Ko je bila Ida stara leto dni, je dobila sestrico Danico. Ida je bila živahna, radovedna deklica. (Nedič 1998, 6) »Njeno največje veselje so bile frnikule, njeni edini prijatelji pa so bili fantje.« (Tarman 1991, 60) Prav zaradi veselja do frnikul, se jo je kasneje oprijel vzdevek **Deklica s frnikulami**, kakor je Silvan Furlan imenoval tudi dokumentarec o življenju Ite Rine iz leta 1997. Leta 1914, ob izbruhu vojne med Avstro-Ogrsko in Italijo, se je družina Kravanja preselila v Ljubljano. Najprej so stanovali v Šiški, leta 1919 pa so se preselili v Rožno dolino. Ida je za osmi rojstni dan dobila od očeta knjigo Otroško gledališče in ta jo je povsem prevzela, odkrivala je nov svet. (Tarman 1991, 60) Ida je končala Tretjo mestno ljudsko šolo in se leta 1919 vpisala na dekliški licej. Že v gimnaziji je Ida redno obiskovala gledališke in filmske predstave, ter sanjerala o tem, da bi postala gledališka igralka ali plesalka. V hiši je bila klet, polna zabojev, lepenk, papirja – to so bili prvi rekviziti novega Idinega gledališča. Prireditve v kleti so obiskovali otroci iz soseske. (Tarman 1991, 60)

Po očetovi smrti leta 1926 so živeli bolj skromno. Mati je oddajala sobe študentom, Ida pa se je zaposlila v banki. Konec oktobra leta 1926 je v Slovenskem narodu izšel razpis za lepотно tekmovanje, ki ga je prirejala ameriška distribucijska družba Fanamet. Zmagovalka naj bi dobila bogato nagrado in filmski angažma v Ameriki. Za tekmovanje je vladalo veliko zanimanje, tako med dekleti, kot pri tisku. Ker se je Ida razvila v pravo lepotico, so jo prijateljice prijavile in izbrana je bila med sedem najlepših kandidatk. Udeležbo na finalu za miss Jugoslavije, ki je potekalo 20. decembra 1926 v zagrebškem kinematografu, je na zahtevo svoje matere odklonila. Kot piše Pašiček, je Ita Rina kasneje povedala, kaj se je zgodilo doma po odklonitvi:

»Potem je prišla k mami cela delegacija novinarjev, slikarjev, znancev ... Nagovarjali so jo, naj mi dovoli oditi v Zagreb. Obljubili so ji, da se bom vrnila, saj grem tja samo zato, da bi dokazala, da v resnici obstajam in da moje fotografije niso izmišljene.« (Pašiček v Nedič 2007a, 12) Ko se je žirija odločala med tremi finalistkami, je Ida Kravanja le prispela v dvorano. O tem, da je prava lepotica, so se strinjali vsi, vendar so bili nekateri novinarji glede izbire njenih vlog skeptični, kot priča zapis novinarja Harende v časopisu Vreme iz leta 1929: »Idi bolj ustreza vloga ljubeznive in ponižne zakonske žene ter matere kot filmske zvezde«. (Harenda v Nedič 2007a, 12) Čeprav Ida Kravanja na lepotnem tekmovanju ni zmagala, je to povzročilo usoden preobrat v njenem življenju. Eden od lastnikov kinematografa Balkan Palace v Zagrebu je njene fotografije posredoval filmskemu producentu Petru Ostermayrju v Berlin. (Kertersen v Nedič 2007a, 12) Ko je prišla ponudba za poskusno snemanje, jo je Idina mati ježno zavrnila. Ne samo enkrat, večkrat so bojda producenti prišli trkat na vrata in prepričevati Idino mamo za privolitev v poskusno snemanje. Kljub mamini prepovedi odhoda, si je Ida tako zelo želela uresničiti svoje deklishe sanje, zato se je odločila, da bo odšla od doma brez materinega privoljenja. Pobegnila je v filmsko Meko Berlin. »To je bilo moje najdaljše in najtežje potovanje. Stisnila sem se v kot kupeja in s strahom gledala okoli sebe. Zнала sem le nekaj nemških besed ... s prvim vlakom sem se hotela vrniti v Ljubljano k materi in sestri.« (Ita Rina v Nedič 2007a, 12) A na srečo je ostala, vztrajala in uspel ji je dolet filmske zvezde, katerega ni preseгла še nobena slovenska filmska igralka, še več, v Evropi je malo takšnih zvezd.

Vse do leta 1931 je Ita Rina igrala celo paleto različnih vlog, omenjenega leta pa je naredila premor v igralski karieri in se odločila, da se poroči, ter se posveti družinskemu življenju. V Berlinu je prestopila v pravoslavno vero in dobila še njeno tretje ime **Tamara Djordjević**. 19. aprila 1931 se je v cerkvi v Beogradu poročila z inženirjem Miodragom Đorđevićem, ki je tistega časa študiral elektrotehniko v Berlinu. (glej Sliko 5.1) Njena nenadna odločitev za poroko je široko odmevala po Evropi. Kot pripoveduje hčerka Tijana, je imela Ita Rina moža zelo rada. Tijana se ga spominja: »Bil je izredno lep človek in še pozneje, ko je bil že starejši, je bil všeč celo mojim sošolkam. Dobro sta se razumela, le občasno sta se pričkala in to zaradi denarja, saj je

Ita Rina po spominih hčerke, rada zapravljala veliko denarja za pohištvo, preproge, porcelan itd.« (Bončina 2007a, 49) Hčerka Tijana pripoveduje tudi o vojnih časih, v katerih pravi, se je mati resnično izkazala. »Postala je glavna preskrbovalka družine, prinašala je živila, nosila vreče moke kar okoli vratu, kupovala, barantala, se zadolževala in celo kaj pretihotapila preko mej, s čimer je zelo veliko tvegala. Sčasoma je prodala tudi ves svoj nakit in druge vredne stvari. V najhujših časih je dala celo dragocen prstan za kakšno kokoš.« (Bončina 2007b, 76) O družini hčerka Tijana pove: »Naša družina je bila do materine smrti precej evropsko usmerjena. Brat je živel v Nemčiji, mi smo bili nekaj časa na Nizozemskem, oče je službeno potoval v številne evropske dežele. Tudi mama je hodila na obisk k starim prijateljem iz filmskih časov. Ali pa se je vozila v Budvo, kjer je gradila hišo. Pogosto naju je z bratom vodila na obisk k sorodnikom v Log pod Mangartom.« (Tijana Djordjević v Bončina 2007b, 75)

Slika 5.1: Poročna fotografija Ite Rine in Miodraga Đorđevića



Vir: Nedič (1998, 19).

Po letu mirnega življenja v Beogradu si je Ita Rina premislila in se zopet vrnila pred filmske kamere. Sama se je patriotsko odločila, da bo nastopala le v filmih, ki jih bodo snemali na domačih tleh. Po nekaj koprodukcijskih projektih, ki jih je posnela, se je leta 1940 ponovno vrnila v domovino, umaknila iz javnega življenja in se posvetila družini. Rodila je sina Milana. Sledila je druga svetovna vojna in po bombardiranju Beograda,

se je družina preselila v Vrnjačko banjo. Težko so se prebijali, posebej ko je še med trajajočo vojno, leta 1943, Ita Rina rodila še drugega otroka – hčerko Tijano. Ko se je vojna končala, si je Ita Rina še ponovno želela na filmska platna. Kmalu po svojem zadnjem filmskem nastopu, pa se je Ita Rina upokojila. Ker je vse življenje bolehal za astmo, se je odločila, da preživi svoje zadnje dni ob črnogorskem primorju. Zadnja leta življenja je negovala moža, ki je bolehal za sklerozo. Umrla je v Budvi med napadom astme, 10. maja 1979. Pokopali so jo v Beogradu.

5.2 ANALIZA ITE RINE KOT IGRALKE VLOG, PERSONE IN IKONE

5.2.1 Ita Rina kot igralka vlog

5.2.1.1 Bistvo koncepta: zvezda kot igravec vlog

Kot že omenjeno, se po Morinovi definiciji zvezda igravec ali igralka napaja pri divinizirani in mitični substanci filmskih junakov, in obenem obogati to substanco s svojo osebnostjo. Za zvezdo je torej nujni pogoj, da obstaja medsebojno prežemanje med igralcem in filmskim junakom. Zato je zvezda več kot igravec, ki predstavlja neko osebo, saj se zvezda uteleša v vlogah in te se utelešajo v njej. Prav to razlikuje zvezdo od karakternega igralca, ki le redko postane zvezda, kajti le ta lahko igra najrazličnejše osebe, ne da bi jim vsilil svojo osebnost. Zvezda torej v različnih filmskih vlogah igra svojo vlogo, pri čemer velikokrat igra filmske vloge, ki so pogosto tudi napisane prav za zanjo. (Morin v Kavčič in Vrdlovec 1999, 667–668) Danes si lahko nekatere zvezde tudi same izbirajo vloge; in naj so te še tako različne, so vselej manj pomembne od same zvezde. Če to prenesemo v prakso to pomeni, da o zvezdi lahko govorimo takrat, kadar gledalec v kino ne gre gledat določenega igralca v vlogi na primer Jane (mrs.) Smith ali katerega drugega lika, marveč bi rad videl seksipilno Angelino Jolie in to v kateri koli vlogi, ki ji je dodeljena. Morin povezuje pojav zvezd tudi s filmsko deteatralizacijo igre: »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.« (Morin v Kavčič in Vrdlovec 1999, 668) Če torej zvezda postane alter ego svojega občudovalca ali njegov idealni jaz, lahko deluje tudi kot model posnemanja, ali kot meni Morin: »Zvezde kot kulturni vzorci živijo od naše substance in mi od njihove.« (prav tam)

5.2.1.2 Analiza Ite Rine kot igralke vlog

Ida Kravanja je maja leta 1927 prispela v Berlin. Dva predstavnika hiše Peter Ostermayr-Film sta jo pričakala na železniški postaji. Takoj po poskusnem snemanju je Ida Kravanja podpisala dveletno pogodbo s produkcijsko hišo Petra Ostermayrja. Komaj dvajsetletno so jo vzeli v roke strokovnjaki. Učila se je igre, plesa, šofiranja, jahanja, plavanja ipd. Že junija 1927 je nastopila v svojem prvem filmu **Kar zamolče otroci svojim staršem** (Was Kinder den Eltern verschweigen). Režiser Osten je bil pomembno ime pionirskega obdobja nemškega nemega filma. Leta 1927, ko je v njegovi režiji debitirala Ita Rina, je bil že izkušen režiser in producent celovečernih igranih filmov. Bil je prvi nemški režiser, ki je takrat moderne "eksotične filme" snemal v avtentičnem okolju. Poleti leta 1927 je Ida Kravanja statirala kot plesalka v naslednjem Ostermayrjevem filmu **Prebrisana Berlinčanka** (Die raffinierteste Frau Berlins). Tudi ta film je imel mednarodno igralsko zasedbo. Po dveh mesecih dela pri hiši Peter Ostermayr-Film, kjer je imela za začetnico dobre pogoje in pogodbo, si je Ida želela drugam. Ker ni dobila večje vloge, je prekinila pogodbo s Petrom Ostermayrjem in podpisala aranžma s produkcijsko hišo Kulturfilm. Novi producenti so od Ide Kravanja zahtevali spremembo imena. Čeprav si je želela slovansko ime, so ji zaradi lažje izgovorjave in "klasične južnjaške lepote" izbrali **umetniško ime Ita Rina**. Idi so predlagali novo ime, in sicer tri kombinacije: Madi Mare, Eva Collins in Ita Rina. A ker ji je botra, ki je menda bila židovskega rodu, pri birmi dodelila ime Italina, se je Ida odločila za izbiro Ite Rine, saj je bilo zelo podobno njenemu birmanskemu imenu. (Bončina 2007b, 74)

Pri Kulturfilmu so se leta 1927 pripravljali na snemanje filma **Dva pod nebesnim sklonom** (Zwei unterm Himmelszelt). Takoj za omenjenim filmom pa je na začetku jeseni 1927 dobila majhno vlogo v filmu **Izgubil sem srce na Savi** (Wochenendzauber). Kot začetnica je leta 1927 veliko statirala in se z opazovanjem uveljavljenih igralcev učila poklica. Kmalu po novem letu je odpotovala v Berlin. Dobila je več ponudb. Spomladi leta 1928 je nastopila v filmu **Plesalec** (Der Tanzstudent), ki ga je posnel Johannes Guter za največjo nemško filmsko družbo Ufa. Kot plesalka je zaigrala v filmu **Revica sužnja** (Die kleine Sklavin, 1928). Po več manjših stranskih vlogah pa je Ita Rina dobila vlogo v filmu **Zadnja večerja** (Das letzte Souper, 1928) italijanskega režiserja Maria Bonnarda. Kot pripoveduje Ita Rina, so jo med snemanjem obiskali predstavniki hiše Peter Ostermayr-Film in ji ponudili glavno vlogo v filmu **Volga, Volga** (Wolga-Wolga, 1928). Ita Rina ni podpisala pogodbe za glavno vlogo v filmu slavnega režiserja in velik honorar, kar ji je ponujal producent Peter Ostermayr, ker ji je neznani češki režiser Gustav Machatý, kot navaja Majdak: »Ponudil vlogo, ki je mnogo obljubljala«. (Majdak v Nedič 2007a, 18)

Kot priča ohranjeni dokument iz igralkine zapuščine, je pogodbo za nastop v filmu **Erotikon** podpisala 7. novembra 1928, dva dni po premieri filma Zadnja večerja. (Nedič 1998, 10) Ko se je Ita Rina srečala z režiserjem Gustavom Machatýjem, je bil ta precej drugačen od ostalih režiserjev, s katerimi je delala prej. Pri dvajsetih je odšel v Hollywood, kjer je pridobival izkušnje pri velikih mojstrih kot sta D. W. Griffith in Erich von Stroheim. Ob vrnitvi v domovino se je najprej lotil dveh celovečercev, nato pa se je podrobneje posvetil realizaciji filma Erotikon, kjer sta postala glavni predmet njegovega zanimanja ženska erotika in emocionalnost, ki se jima je posvetil z nekonvencionalnimi režijskimi prijemi. Njegova resnična ljubezen do filma, je Ita Rino navdušila. (Nedič 2007a, 18–21) Tako je 12. novembra 1928 Ita Rina začela snemati Erotikon. Machatý je bil na film dobro pripravljen, Ita Rina pa ga je zelo potrebovala: »Machatý me je z zanesljivo roko vodil skozi različna psihična stanja v filmu. Ljubila sem in prezirala, hrepenela in sovražila, bila sem srečna in žalostna, bila sem dama in čisto navadno dekle ... « (Pašiček v Nedič 2007a, 19) Erotikon je posnel eden najpomembnejših snemalcev češkega nemega filma Václav Vích. Prva predstavitev

Erotikona je bila 27. februarja 1929 v kinematografu v Pragi. Češka cenzura je prizor rojstva skrajšala, kritiki pa so bili nad filmom in nad igralsko kreacijo *Ite Rine* navdušeni. Kljub slavospevom kritikov, ki so film nadvse priporočali, pa ga je distribucijsko podjetje Slavia-film uvrstilo na program šele naslednjo sezono, ko je večina praških kinematografov že imela zvočno opremo. V evforiji novega izuma še tako atraktiven nemi film ni imel nikakršnih možnosti za uspeh, zato so ga leta 1933 ozvočili z novimi dialogi in opremili z glasbo. Leta 1929 je nema verzija *Erotikona* imela neverjeten uspeh pri kritikih in gledalcih po Evropi. »Zaradi velikega odziva je *Erotikon* približal češki film tujim gledalcem. Nekateri filmski zgodovinarji mu očitajo romantično naravnost k erotiki kot osrednjemu življenjskemu vprašanju, a slabo socialno umeščenost njegovih junakov.« (Laura v Nedič 2007a, 21) Za druge avtoritete na področju nemega filma, kot je na primer angleški filmski zgodovinar Kevin Brownlow, pa je *Erotikon* "eden izmed najlepših nemih filmov – tudi po zaslugi igralskih sposobnosti in fotogeničnosti *Ite Rine*". (Brownlow v Furlan 1997a) Italijanski filmski zgodovinar Ernesto Laura v svoji študiji o češkoslovaškem filmu meni: »*Erotikon* natančno odseva kulturno-umetniško naravnost konca dvajsetih let.« (Nedič 2007a, 21) Pa vendar se je potrebno zavedati, da sta bili telesna ljubezen in erotika v nemem obdobju zelo redko prisotni na filmskih platnih. Cenzura je budno pazila, da ne bi prišlo do prikazovanja intimnosti, vendar prav Machatý je bil eden prvih filmskih avtorjev, ki je zbral pogum in skušal pokazati čutnost telesne ljubezni. Kljub metaforičnemu načinu izražanja, se mu ni uspelo izogniti cenzuri. Pohujšanje in zgražanje nad ključnim ljubezenskim prizorom predaje *Ite Rine* (v vlogi Andree) zapeljivcu, je bilo odločilno za cenzuro, tako pristno in resnično je Ita Rina odigrala svojo vlogo. (glej Sliko 5.2)

Slika 5.2: Ita Rina med erotičnim prizorom v filmu Erotikon



Vir: Nedič (2007b, 54).

Čeprav danes učinkuje nekoliko zastarelo, pa kot je zapisal Jean Mitry, film še vedno ni izgubil osnovnega erotičnega naboja: »Zagotovo je osrednji prizor tisti, v katerem se Ita Rina kot začarana, divje preda enodnevnemu ljubimcu. Erotični prizor se lahko kosa s sodobnimi filmi, ki pokažejo neprimerno več. A tu je ključnega pomena režiserjeva rahločutnost, s katero razkriva majhne detajle, ki sami po sebi nikakor niso šokantni. S tem, ko je pokazal manj, je povedal več. Vsak detajl je erotičen ...« (Mitry v Nedič 2007a, 26) Premiera filma Erotikon v Beogradu je bila 28. aprila 1929. Predvajali so necenzurirano verzijo, ki je bila kljub temu za mladino prepovedana. Sledili sta premiera v Berlinu in Pragi.

Kljub velikemu uspehu Erotikona pri gledalcih in kritikih Ita Rina in Gustav Machatý nista več sodelovala. Machatý si je za vsak film poiskal novo neznano igralko. Tako Ita Rina kot Hedy Kiesler, glavna igralka **Ekstaze** (Extase, 1933) in poznejša hollywoodska zvezda Hedy Lamarr, sta z nastopom v Machatýjevih filmih zasloveli. Obema je odprl pot do zvezd, angažiral pa ju ni nikoli več, ni namreč maral filmskih zvezd, zdele so se mu preveč svojeglave in neprimerne za njegov način dela. Ita Rina je s svojo igro že v filmu Erotikon tako navdušila, da je dobila prvo ponudbo iz Hollywooda in sicer od Paramounta, malce kasneje pa še ponudbo Universala, a je obe

zavrnila, saj je menila, da je še čas in se naprej posvetila evropskemu filmu. (Nedič 2007b, 26)

Poleti 1929 je bila Ita Rina zopet v Berlinu. 5. julija je podpisala pogodbo s podjetjem Europäische Film-Produktion iz Berlina za film **Na koruzi** (Wilde Ehen). Za naslednji projekt je bila Ita Rina angažirana že septembra 1929, ko so v studiih Efa začeli snemati film z naslovom **Pomlad se budi**. Tragedijo o ljubezni, nosečnosti, obupu, smrti pubertetnika ter zatiranju krepostne in svetohlinske meščanske družbe je režiral eden najplodnejših režiserjev nemškega nemega filma Richard Oswald. Njeno oblikovanje vloge je preveč krčevito, pa vendar kljub poenostavljeni karakterizaciji vseh likov, Ita Rina tudi tukaj izstopa pri načinu podajanja čustev in vihravosti. Film je bil premierno prikazan 14. novembra 1929. Večina pohval kritikov tega filma je dobila igralska zasedba, posebej nosilka glavne ženske vloge, vendar tudi igralske sposobnosti Ite Rine so bile opažene v očeh kritikov. Ob premiernem prikazovanju filma Pomlad se budi v Zagrebu 11. maja 1930, je Ita Rina doživela pravi triumf. Po zaključku snemanja filma Pomlad se budi, se je Ita Rina ponovno odpravila v Prago, kjer je oktobra 1929 začela snemati **Obešenjakovo Tončko**. Režiser filma Karel Anton je začel kariero v obdobju češkega nemega filma. Ob koncu dvajsetih let je ustanovil lastno produkcijsko podjetje Anton film in zanj posnel Obešenjakovo Tončko, eno klasičnih del češke kinematografije, s katerim je dosegel višek svoje umetniške ustvarjalnosti. (Nedič 2007b, 29) Obešenjakova Tončka je tragična zgodba o prostitutki, ki privoli, da bo na smrt obsojenemu morilcu delala družbo zadnjo noč pred usmrčitvijo in jo zato doleti vsesplošen prezir. Umre na cesti, v bedi in ponižanju. Izvirna človeška odprtost in občutljivost postavlja Antonovo stvaritev enakovredno ob bok nemškim filmom. Obešenjakova Tončka je bila zasnovana kot nemi film. Snemali so ga oktobra 1929 v studiu Kavalírka, ki je pred koncem snemanja pogorel. Ker je bil v tistem času že razširjen zvočni film, se je Anton odločil, da bo Obešenjakovo Tončko dokončal in ozvočil v studiih francoske družbe Gaumont, kjer so nastale češka, francoska in nemška verzija. Kot pravi Nedičeva, čeprav filma Obešenjakove Tončke ne moremo šteti za zvočni film v polnem pomenu besede, je v zgodovino češkega filma vstopil kot prvi zvočni film. Ne preveč spretno ozvočenje filma ni zmanjšalo njegove vrednosti. (Nedič

2007a, 58) Ita Rina je v vlogi Tončke, nosilke vsega dogajanja v filmu, s svojo zadržano, ponotranjeno igro ustvarila izjemno igralsko kreacijo. Oblikovala je celo paleto razpoloženj. Karel Smrž je v oceni filma napisal naslednje: »Režiser Anton je veliko prispeval k češkemu filmu. Ne zato, ker je realiziral prvi češki zvočni in govorjeni film, ampak predvsem s tem, da je ustvaril čudovito senčno dramo nespornih umetniških kvalitet.« (Smrž v Nedič 2007a, 32) Na slavnostni premieri v novem praškem zvočnem kinu, je februarja 1930 češka beseda prvič zazvenela s filmskega platna. Ita Rina je dobila za svojo vlogo same odlične kritike. Zdi se, kot da v Tončki Ita Rina potrdi upe, ki so jih stavili v Erotikonu vanjo. V Ljubljani je bil film premierno prikazan 8. julija 1930 v Elitnem kinu Matica. Predvajali so nemško verzijo. Film je bil pri gledalcih toplo sprejet, izredno težko psihološko in dramatično kreacijo Tončke podaja Ita Rina nadvse krasno. Njen igralski napredek v Obešenjakovi Tončki je bil opažen in nagrajen s samimi odličnimi kritikami, kar se ji nadalje zelo obrestovalo. (Nedič 2007b, 34)

V drugi polovici leta 1929 je Ita Rina podpisala enoletno pogodbo s produkcijsko hišo Merkur-Film iz Berlina, ki ji je obljubljala glavne vloge v štirih do petih filmih. Dobila je zvezdniški honorar, 15.000 tedanjih nemških mark na mesec. (Nedič 1998, 18) Zvočni filmi so za igralce predstavljali velik izziv, zato se je na nov način igranja intenzivno pripravljala, vadila glas in se učila jezikov. Februarja 1930 je v studiih Efa posnela film **Kralj valčka** (Der Walzerkönig). Po premieri Kralja valčka, je film dobil dobre ocene mnogih tujih kritikov. Predvajanje filma v Ljubljani je minilo neopazno, premiera v kinu Ljubljanski dvor, 27. februarja 1931, je ostala brez odmevov kritikov, ime Itine pa je bilo izpostavljeno le v reklamnih oglasih. Spomladi leta 1930 pa je začela snemati film **Valenina svatba** (Die Hochzeit von Valeni) v režiji Richarda Oswalda. Bila je angažirana za glavno vlogo mlade in lepe ciganke, a so po petnajstih dneh snemanje prekinili zaradi finančnih težav, tako da glavne vloge v tem filmu nikoli ni dokončala. Že konec junija 1930 je bila Ita Rina angažirana v nemško-estonski koprodukciji **Valovi strasti** (Wellen der Leidenschaft/Kire lained), režijskem prvencu ruskega igralca Vladimira Gajdarova, ki je bil zelo popularen tudi v Sloveniji, saj so bili na programu ljubljanskih kinematografov skoraj vsi njegovi filmi. Snemanje je

imelo v estonskih časopisih sicer velik odmev, a Gajdarovu film ni prinesel ustvarjalnega zadovoljstva. Čeprav ustvarjalci niso imeli umetniških pretenzij, je nastal soliden film. (Nedič 2007a, 36–39)

Leta 1931 je Ita Rina ponovno dobila ponudbo za nastop v Hollywoodu. Predlagana je bila za glavno vlogo v filmu **Beatrice, moja radost** (*Béatrice devant le désir*). Ponudili so ji triletno pogodbo, vendar naj bi ji zaročenec postavil ultimat – Hollywood ali on. Tako se je Ita Rina odločila, da se poroči, naredi premor v igralski karieri in se posveti družinskemu življenju. Po letu mirnega življenja v Beogradu, si je Ita Rina premislila in se zopet vrnila pred filmske kamere. Odločila se je, da bo nastopala le v filmih, ki jih bodo snemali na domačih tleh. Konec julija 1932 je kljub temu sprejela še zadnji angažma za tuji igrani film **Fantom Durmitorja** (*Das Lied der schwarzen Berge*) nemške produkcijske hiše Deutsche Eidophon-Film. (Nedič 1998, 20) Njena vloga v tem filmu je drugačna od prejšnjih, brez večjih psiholoških napetosti; vidimo jo lahko v vlogah, ki niso ravno pisane za vzvišene dive, saj se mora v filmu izkazati tudi v plezanju po hribih, jahanju konja, drveti z avtomobilom in leteti s športnim letalom. (glej Sliko 5.3) Prihod filmske ekipe v Jugoslavijo je doživel veliko publiciteto tako v dnevnem časopisju, kot v filmskih revijah. V časopisu Vreme so nastop Ite Rine celo ocenili kot "njeno najboljšo igralsko kreacijo." (Nedič 2007a, 41–42)

Slika 5.3: Ita Rina: fotografija iz snemanja filma Fantom Dumitorja



Vir: Nedič (2007b, 64).

Leta 1933 je Jugoslovanski prosvetni film iz Beograda, najpomembnejši producent kulturnih filmov med obema vojnoma, podpisal pogodbo s Starfilmom iz Prage za prvi češkoslovaško-jugoslovanski celovečerni igrani filmski projekt, film **A življenje teče dalje** (...a život jde dál/A život teče dalje). Film so začeli snemati na začetku oktobra 1933 na otoku Visu, nato pa so snemanje prekinili. Starfilm ni zmogel zahtevne finančne naloge. Leto pozneje je produkcijo filma prevzelo podjetje Praha-Paříž in režiser Junghans se je z novo ekipo odpravil v Jugoslavijo, a je zaradi nesporazumov s producenti kmalu zapustil projekt. Film je dokončal režiser F. W. Kraemer. Kljub menjavni režiserjev, je vloga Ite Rine preproste ribiške žene in matere ostala homogena. Način oblikovanja lika ter zadržano podajanje vloge izkazujeta njeno igralsko zrelost. (Nedič 2007a, 43) Svetovna premiera filma A življenje teče dalje je bila na festivalu v Benetkah 30. avgusta 1935. Ambiciozno zasnovan češkoslovaško-jugoslovanski filmski projekt pri gledalcih in kritikih ni imel pričakovanega odziva. Po omenjenem projektu, je Ita Rina nastopila v nemško-jugoslovanski koprodukciji **Princesa koral** (Die Korallenprinzessin/Princeza koral, 1937), v kateri sta sodelovala podjetje F.D.F. iz Berlina in Jugoslovanski prosvetni film. Soigralec Ite Rine je bil Ivan Petrovich, igralec srbskega rodu, snemanje na otoku Zlarinu pri Šibeniku pa so končali šele naslednje poletje. Glavna zvezda filma je bil Ivan Petrovich, Ita Rina je igrala stransko vlogo Anke. Premiera filma je bila 29. oktobra 1937 v Berlinu. Poročevalec revije Licht-Bild-Bühne je bil do filma dokaj kritičen, pohvalil je le fotografijo. Film je bil v Ljubljani premierno prikazan 26. februarja 1938 v kinu Sloga in je v časopisu Slovenski narod dobil dobro oceno. Leta 1939 je Ita Rina sprejela ponudbo za nastop v nemški produkciji **Trgovci z dekleti** (Zentrale Rio). Vloga Ite Rine je bila nezahtevna, saj ji kaj več od zrele južnjaške lepote ni bilo treba pokazati. Bilo je tik pred začetkom vojne in razmere so bile napete zlasti za tuje igralce, zato je Ita Rina takoj po koncu snemanja pospravila kovčke in se vrnila v domovino. (Nedič 2007a, 45–47)

Po vojni se je Ita Rina vrnila v Beograd in se skušala vključiti v filmsko produkcijo. Obljubili so ji vlogo v sovjetskem filmu **V gorah Jugoslavije** (V gorah Jugoslaviji,

1946) v režiji Abrama Rooma. Leta 1948 se je zaposlila pri podjetju Avala film²⁶, kjer pa je dobila eno samo priložnost. Z režiserjem Žoržem Skriginom je posnela nekaj kadrov celovečernega igranega filma **Velike žrtve**, katerega snemanje je bilo že kmalu po začetku ustavljeno. »Leta 1951 so jo pri Avala filmu skušali odpustiti z izgovorom, da režiserji nimajo zaupanja v njeno delo. Ita Rina se je pritožila, poslala pismo predsedniku Titu in odprto pismo uredništvu revije NIN.« (Musek v Nedič 2007a, 48) Iz prepisa omenjenega pisma, ki ga hrani hčerka Tijana, je razvidno, da je Ita Rina v njem opisala težave, ki jih je imela že od prvega stika z domačo kinematografijo. (Nedič 2007a, 48) Spregovorila je o svoji zapostavljenosti v novem jugoslovanskem filmu. Kljub vsemu je potrpežljivo čakala na svoj prvi film v Jugoslaviji, kjer bi našemu vodstvu in režiserjem dokazala, da je sposobna za delo in dosežke ter, da njeni uspehi v tujini niso bili naključni. Nihče ji ni odgovoril, a pritožbe so na nek način zalegle, saj je pri Avala filmu lahko ostala do leta 1953, vendar vloge v domačem filmu ni dobila, čeprav si je tako močno želela snemati v Jugoslaviji. Nato pa je obupala in poskusila ponovno navezati stik z nemškimi režiserji, s katerimi je sodelovala pred vojno. Ita Rina je zadnjič stopila pred kamere v filmu **Vojna** (Rat, 1960), režiserja Veljka Bulajića, ki ji je namreč sam ponudil stransko vlogo matere. Nastop Ite Rine v stranski vlogi matere je izzvenel in ni pokazal zamišljenega – poklon režiserja veliki igralki, saj je bila vloga zastavljena tako, da v njej ni mogla pokazati svojega igralskega znanja. Čeprav je bil film *Vojna* na jugoslovanskem filmskem festivalu v Puli leta 1960 nagrajena s srebrno areno za film in z zlato areno za režijo, ji kritiki niso prizanašali. (Nedič 2007b, 45)

Njen oris filmske kariere bi lahko zaključili z besedami Marcela Štefančiča jr., ki pravi: »Prvič, ko jo je Hollywood poklical je odklonila. Ko jo je poklical drugič, je prišla k njej kar sama soproga direktorja Universal in spet je odklonila. In ko jo je Hollywood spet poklical, je namesto tja pobegnila v Beograd, se tam poročila in tako je bilo njene zvezdniške poti v hipu konec.« (Štefančič 2004, 176) Dodajam pa še karikirano misel

²⁶ Avala film: filmsko podjetje, ustanovljeno 1946 v Beogradu, ki je leta 1947 produciralo prvi igrani celovečerni film povojne Jugoslavije *Slavica*. Podjetje je skozi desetletja naredilo več kot 130 igranih celovečercev, med njimi tudi nekaj koprodukcij. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 37–38)

Ravterjeve, ki meni: »Ko se je Ita Rina zavoljo poroke odpovedala filmu, se je zdelo, da je izsanjala svoje sanje. A kdo ve, saj jo je nekajkrat še povleklo k filmu. Ali je s poroko skrajšala svoje zvezdnitvo, ali je bila poroka le še ena izmed zvezdniških muh!« (Ravter 2003, 17)

5.2.2 Ita Rina kot persona

5.2.2.1 Bistvo koncepta: zvezda kot persona

*»Karijera se rodi v javnosti – talent v zasebnosti.«
Marilyn Monroe²⁷*

Persona je torej zlitje resnične osebe in vlog, ki jih nek igralec igra. Hkrati pa je to tudi podoba, ki jo konstruirajo fani ali javnost ali mediji, ali celo vsi trije naštetih v kombinaciji. Persona naj bi vsekakor predstavljala značilne elemente resnične osebe zvezde pomešane z vlogami, ki jih ta igra, ter javno mnenje o zvezdi. Persona, ki je zmes realne osebnosti in karakternih vlog, mora izzvati interes in proizvesti pomen. (Nelmes 1999, 181)

Anonimni igralci, ki so jih prej igralci poznali le iz filmov, so postali zvezde z javno biografijo in stereotipno skonstruirano javno persono. Vsaj trije nivoji védenja, ali z besedami DeCordove: »Tri oblike diskurzivnega obstoja zvezde,« (DeCordova v Luthar 2006, 38) so potrebni za obstoj zvezdniške persone: filmska podoba in kroženje informacij o njegovem/njenem igralskem delu kot igralcu, nadzorovana podoba zasebnega življenja ter nenadzorovana spontana podoba zvezde. Zvezdniški sistem torej predpostavlja razširitev védenja o igralcih onstran njihovega nastopa v filmu. Za proces proizvodnje zvezde sta bila tako osrednjega pomena kroženje informacij, zgodb in podob igralca zunaj primarnega teksta – torej filma ter njegova stalna prisotnost v drugih medijih. Velika večina diskurza o filmskih osebnostih v zgodovini Hollywooda je igrala na karto razkrivanja skrivnosti o igralcu. S sočasnim načrtnim razodevanjem in

²⁷ (Monroe v RTV SLO 2007)

hkrati s prikrivanjem resnice o igralcu, je igralčevo ime dobilo svojo ceno. Vtis, da prihaja do prikrivanja informacij o igralcih, je bila v resnici promocijska strategija, saj je užitek gledalcev tičal ravno v razkritjih. (Luthar 2006, 39) V skladu s tem delujejo tudi vsa sredstva publicitete. Eno od pravil, kako zagotoviti trdno persono zvezde, pa je tudi kot meni Harris, da če je neka igralka poznana kot dekle iz soseščine, potem je pomembno, da njena publiciteta ta imidž še krepi. (Harris 1991, 40)

5.2.2.2 Analiza Ite Rine kot persone

Po Morinovi definiciji filmske zvezde (glej str. 22) je za filmsko zvezdo značilno tudi, da presega filmsko platno, na katerem se je sicer rodila, in da se pojavlja tudi v drugih medijih. Kot pravi Nedičeva, je Ita Rina platno kmalu presegla in je začela polniti strani časopisov in revij. O njej so pisali vsi evropski filmski časopisi, pariški časopis *Midi* pa jo je celo proglasil za eno največjih evropskih umetnic. (Nedič 2007a, 33)

Pa pogledjmo, kaj so o njej pisali mediji in kako so konstruirali njeno persono:

Od poskusnega snemanja naprej se je začela legendarna pot Ide Kravanja k filmu. Ljubljana in pozneje vsa Jugoslavija sta ji sledili z velikim zanimanjem. Časopisi so spremljali skoraj vsak njen korak in poročali o prvih uspehih. Kmalu po njenem odhodu so bili v reviji *Razgled* objavljeni posnetki s poskusnega snemanja Ide Kravanja, ki jih je spremljal članek Pavla Debeveca iz leta 1927, »Prvi trušč se je polegel! Ljubljana je nekaj časa drhtela pod vplivom korajžnega bega naše ljubke Idice ... Spravili smo Ido torej vendarle k filmu in prepričani smo, da bo naredila kariero.« (Debevec v Nedič 2007a, 13)

Najprej, v filmu *Dva pod nebesnim sklonom*, so kritiki Ito Rino ocenili kot navaja Verbič: »Brhko in mnogo obetajočo debitantko.« (Verbič v Nedič 2007a, 16) Nato pa se je že po majhnih vlogah v filmih *Plesalec* in *Revica* sužnja njena fotografija v istem tednu pojavila na naslovnica kar v osmih berlinskih tednikih. (glej Sliko 5.4)

Slika 5.4: Ita Rina na naslovnici revije Cinémonde, Pariz, 1930



Vir: Nedič (1998, 24).

Sledil je njen velik domet film **Erotikon**. Citat iz recenzije filma Erotikon nam oriše dojemanje češke javnosti (gledalci in kritiki) na prelomu dvajsetih in tridesetih let preteklega stoletja: »V glavni vlogi je nastopila Ita Rina. Tujka, novo ime. Čedna igralka, nesporen talent, pretanjena v izrazu, divje čutna ženska v režijsko lepo izpeljanih erotičnih prizorih...« (Otakar Štorch-Marien v Urgošiková 2007, 53) Erotikon je po dveh predstavah, v Pragi in Karlovih Varih, vzbudil navdušene odmeve. »Ita Rina je bila izjemna. Njene nadarjenosti in pojave niso spregledali v nobeni recenziji, kritiški oceni ali notici.« (Urgošiková 2007, 55) Urgošiková, zgodovinarica in restavratorka v Narodnem filmskem muzeju v Pragi, navaja tudi nekaj primerkov objav v časopisih iz tistih let ter velikega zanimanja in vtisa, ki ga je Ita Rina sprožila. »V filmu igra uglašeni Olaf Fjord. Glavno zanimanje pa pritegne lik Ite Rine, doslej neznane igralka izjemnih kvalitet, izrazne gestikulacije in obraza. Mislim, da bo zrasla v veliko tragedinjo. Iz njenega nastopa govori duša, njena strast je doživeta do zadnjega vzgiba.« (V.K. v Urgošiková 2007, 56) Premiere Erotikona na domačih tleh se je ponosno udeležila tudi Ita Rina v spremstvu matere. »Na beograjskem kolodvoru jo je pričakala ogromna množica mladih ljudi, ki so želeli videti igralko in morda dobiti njen avtogram.« (Nedič 2007a, 24) Slavnostna premiera filma v Ljubljani, pripravljena po vzoru velikih berlinskih premier, z glasbeno uverturo in prisotnostjo glavne igralka, pa je bila 17. maja 1929 v kinu Ljubljanski dvor. »Takega uspeha ni doživel letos noben film, kakor Erotikon v kinu Ljubljanski dvor. Občinstvo je kar oblegalo blagajno, zakaj

vsakdo se je zavedal, da kaj tako lepega ne bo kmalu spet videl. Prva slovenska filmska igralka Ita Rina – Ida Kravanja naravnost očaruje,« je poročal Slovenski narod. (Slovenski narod v Nedič 2007a, 24) Tudi gledalci premierne predstave Erotikona v Berlinu 24. junija 1929 so film toplo sprejeli. Kritik W. Lydor je Machatýju sicer očital šibkost scenarija, a je pohvalil njegov režijski pristop, dobro vodenje igralcev in tudi prvo glavno vlogo Ite Rine: »Na novo odkrita Ita Rina, njena prednost pa so izrazite, velike oči. S svojim sicer nepravilnim obrazom zna sedaj že precej prepričljivo zaigrati tako resno kot veselo razpoloženje.« (Lydor v Nedič 2007a, 25) Ita Rina se je udeležila tudi pariške premiere Erotikona, vendar je prišla šele pred koncem predstave in zato sedla kar med publiko. »Ob koncu sta dva žarometa osvetlila mlado igralko. Gledalci so se strnili okoli nje. Ploskanje sploh ni in ni potihnilo. Vsi so želeli čestitati mladi igralki.« (Tarman 1991, 61) Kot piše Tarman, je že naslednje jutro odšla snemat v Prago. Med vožnjo pa je že lahko prebiralala ugodne kritike v francoskih revijah: »Slovenska Ita Rina se je znašla pred težko nalogo v vlogi mladega in ambicioznega dekleta; ustvarila je celo paleto najrazličnejših razpoloženj: od sreče do najtežjega obupa, od zaljubljenosti do temačnega prezira, od preprostega dekleta do dame v pravem pomenu besede.« (Tarman 1991, 61) Pa vendar je pri kritikih Erotikon doživel različen sprejem. O uspehu Ite Rine v Parizu so poročali tudi slovenski časniki. Ob predvajanju Erotikona v Parizu je napisal recenzijo filma tudi Abel Green – poznejši legendarni urednik Varietyja A. Green, ki je posebej izpostavil igralski prispevek Ite Rine in Olafa Fjorda: »V tem nemem celovečercu nastopata igralca, ki sta najbrž češkoslovaška različica para Garbo-Gilbert: Ita Rina in Olaf Fjord; ona spominja na Polo Negri iz predparamountovskih dni pri Ufi, Fjord pa bi z vtisom, ki ga naredi, še bolj pritegnil ameriško občinstvo. Profil gdč. Rine izniči njeno privlačnost, toda zaradi njene močno čustvene igre bi gledalci vseeno drli v dvorane, če bi se cenzorji drznili odobriti ta film.« (Abel v Nedič 2007a, 25)

Ob premiernem prikazovanju filma **Pomlad se budi** v Zagrebu, 11. maja 1930, je Ita Rina doživela pravi triumf. Na zagrebški železniški postaji jo je pričakala množica ljudi. (glej Sliko 5.5) »Na peronu je bila nepopisna gneča, vsak je hotel slavno igralko videti od blizu. Pred navdušenimi gledalci se je morala zateči v kolodvorsko blagajno.

Na obeh straneh poti, od kolodvora do hotela Esplanade, kjer je bivala, so stali Zagrebčani in jo pozdravljali. Naslednji dan je sprejemala novinarje in delila podpise.« (Nedič 1998, 16)

Slika 5.5: Karikatura Mirka Bambiča v reviji Skovir, 1929: "Ita Rina v Ljubljani"



Vir: Nedič (1998, 11).

Leta 1930 pa jo je film **Obešenjakova Tončka** ponovno izstrelil v vrhove. O premieri prvega češkega zvočnega filma Obešenjakova Tončka je poročal tudi dopisnik revije Variety in pohvalil glavno igralko: »V vlogi Tončke nastopa privlačna mladenka Ita Rina, ki v svetu filma veliko obeta.« (Heyn v Nedič 2007a, 33) Film je bil v Pragi na sporedu več tednov, uspeh pa je dosegel tudi v tujini, zlasti v Franciji. Za svojo igralsko kreacijo je dobila izjemne ocene kritikov, tudi v pariškem časopisu Midi: »Ita Rina je s Tončko ustvarila svojo najboljšo vlogo. Ne glede na režiserjev talent, bi bil film brez nje zagotovo manj zanimiv. Ona je tako resnična, tako človeška, njen lep obraz in njene brezmejne oči s svojo globino odražajo najbolj zapletena ali najbolj preprosta čustva, da se mora gledalec meni nič tebi nič prepustiti svojim emocijam ... Zato jo lahko upravičeno proglasimo za eno največjih evropskih umetnic.« (A. de S. v Nedič 2007a, 35) Film je bil pri gledalcih lepo sprejet, upodobitev Tončke je bila v Ilustraciji

dobro ocenjena, prav tako tudi v Slovenskem narodu: »Izredno težko psihološko in dramatično kreacijo Tončke podaja Ita Rina nadvse krasno. Njen napredek od Erotikona do Obešenjakove Tončke je skoraj neverjeten. Njena igra je tako naravna in prepričevalna, da vpliva na gledalce z vso silo. Človek kar ne more verjeti svojim očem, da vidi ono skromno deklico, ki nas je nepričakovano zapustila, odšla v Berlin čisto nepoznana in se že več let tako uspešno uveljavlja na polju umetnosti in filma.« (Slovenski narod v Nedič 2007a, 35) V filmu Obešenjakova Tončka je Ita Rina kljub kruti vsebini filma, lahko pokazala svojo privlačnost, mladost in hrepenenje, ki sodijo k tej starosti. »Ita Rina je pokazala vso globino svojega talenta. To ni bilo samo mlado, lepo dekle, ampak ženska, ki jo preganja neusmiljena usoda in ki se vse globlje pogreza v neizprosen svet revščine, brez možnosti rešitve.« (Urgošiková 2007, 57) Takratna kritika je to opazila, primer le te navaja Urgošiková, v svojem članku: »V komaj razviti ženskosti Ite Rine je Tončka našla odlično, morda celo malce preobčutljivo junakinjo. Iti Rini gre vrhunsko priznanje za globoko razumevanje Kischeve drame, duhovno uravnoteženost in igralsko popolnost. To je čisti umetniški dosežek.« (Štorch-Marien v Urgošiková 2007, 58)

Istega leta, konec junija, je bila Ita Rina angažirana za nemško-estonski film **Valovi strasti**, v katerem je, za vlogo Betty Martens, katero je igrala, postala celo plavalaska. (glej Sliko 5.6) Zanimiva je, kako je Gajdarov, režiser omenjenega filma, prišel v stik z Ito Rino. Na enem od številnih gostovanj po evropskih gledališčih je obiskal tudi Ljubljano. »Prisostvoval je projekciji v kinu Matica v Ljubljani, kjer ga je obiskala zaskrbljena in prestrašena, skromno oblečena gospa Marija Kravanja. Hotela je izvedeti, kaj se dogaja z njeno hčerko, ki je pobegnila v Berlin in se že dolgo ni javila. Gajdarov ni o Iti Rini vedel ničesar, ko pa se je vrnil v Berlin, je takoj ob prihodu na pročelju kinematografa Capitol zagledal velik plakat z njenim imenom.« (Nedič 2007a, 37)

Slika 5.6: Ita Rina – fotografija iz filma Valovi strasti



Vir: Slani (2007).

Snemanje je imelo v estonskih časopisih velik odmev. Gajdarovu pa film ni prinesel ustvarjalnega zadovoljstva. Čeprav ustvarjalci niso imeli umetniških pretenzij, je nastal soliden film. Izjemno svečan sprejem je Ita Rina doživela na latvijski premieri v Rigi, 3. marca 1931, kjer so ji oboževalci poklonili natisnjen notni zapis pesmi z naslovom "O, Ita Rina", poklon skladatelja Valdemarja Evana.

Ita Rina je med svojo kariero postala predmet oboževanja. V kinematografe so hodili gledat njo, oboževalci so ji pisali pisma in pesmi ter ji posvečali svoja dela. (Nedič 2007a, 7) Iz tega sledi, da lahko brez dvoma potrdimo pri Iti Rini prav tako to, kar trdi Morin, da je za filmske zvezde značilno, da občinstvo njihove vloge, ki so odigrane z odliko, v filmih zamenja za njihove osebnosti. Kar se izrazito kaže pri uporabi imena vloge za označitev persone igralca. To se je zgodilo tudi Iti Rini, saj se jo je po glavni vrhunski vlogi v filmu Obešenjakova Tončka oprijel nadimek **Ton(č)ka**. (glej Sliko 5.7) Kot omenja Marko Cencič so časopisni poročevalci podrobno sledili vsej njeni karieri (Cencič 2007, 15), Zdenko Vrdlovec pa v svojem članku navaja: »Slovenski časniki so objavljali portrete Ite Rine (dva sta celo naslikala Ivan Čargo in Nikolaj Pernat) in ji v hollywoodskem stilu poskušali naprtiti tudi erotične "škandale".« (Vrdlovec 2007, 15)

Slika 5.7: Fotografija Ite Rine, ki jo je podpisala z vzdevkom Tonka



Vir: Nedič (2007c, 11).

V tiskanih medijih lahko o njeni personi zasledimo tudi sledeča pričanja in zavisti sosed iz rojstne hiše na Medvedovi. »Da je bila Ida že kot najstnica taka fantastična lepotička, da je bilo pol Ljubljane zaljubljene v njo, preostalo polovico pa je grizla zelena zavist. Ker se je svoje lepote zavedala, se je tudi nosila temu primerno. Menda je znala zelo zapeljivo migati z ritko in tako še bolj jezila druge ženske.« (Plahuta 1997, 17) Kljub temu, da hčerka Tijana trdi, da je bila Ita Rina zelo razgledana in pametna ženska, saj je znala kar pet jezikov in da je imela tudi dar za pisanje pesmi in slikanje (Bončina 2007b, 76), se je srednješolska sošolka Mara Brodnik spominja kot ne preveč dobre učenke. »Tretji letnik na dekliškem liceju je ponavljala, četrtega pa najbrž sploh ni naredila, pa vendar se Ide spominjam kot ljubeznive in vesele osebe, ki je rada pomagala dekletom iz razreda. Spominjam se tudi, da sva z Ido na njihovem dvorišču v Rožni dolini večkrat uprizarjali Rdečo kapico, saj je Ida to zelo rada počela. Že v šoli je namreč sanjala, da bi postala gledališka igralka ali plesalka.« (Mara Brodnik v Nedič 2007a, 11) Nekateri zli jeziki so glede omenjenega neuspeha Ide v šoli, v časopisih tudi zapisali, kot na primer Draževa: »Kar ji je narava vzela pri pameti, ji je namreč dvojno vrnila v lepoti. Navsezadnje pa se je mama Ide uštela, ko je obupala nad njeno šolo, saj so se Ita Rini sanje o igranju kljub vsemu uresničile.« (Draž 2006, 22)

O njej so pisali tudi, da je imela zvezdniško numerologijo. »Če verjamemo Valentini Plahuti, ki piše, da je bilo nebo na dan praznovanja 90. letnice njenega rojstva polno zvezd«, razmišlja Krapeževa ter dalje, »koliko zvezd je šele moralo biti ob njenem rojstvu.« (Krapež 1997, 7) Pa tudi če ne štejemo zvezd na nebu in smo malce astrološko naivni, bi lahko rekli, da je že numerologija njenega rojstva in smrti zelo zvezdniška s pravljično sedmico. Rojena je bila 7. 7. 1907, umrla leta 1979, premiera njenega prvega filma Kar zamolče otroci svojim staršem pa 27. oktobra 1927. Kljub temu, da je bila v svojem času zvezda mednarodnega formata, so v tiskanih medijih hvalili njeno zvezdniško persono, ki je bila nestereotipna, saj se je v očeh javnosti obnašala zelo nezvezdniško v smislu, da ni bila vzvišena. »Ita Rina je bila velika zvezda, v kratkem času je naredila veliko, a se kljub temu ni obnašala značilno zvezdniško, saj je vedno prišla na vse ljubljanske premiere, razen na Tončko, ker je takrat snemala na Finskem.« (Nedič v Lupša 1997, 23) In že od leta 1929 naprej je prisostvovala slavnostnim premieram filma od Karlovih Varov do Pariza in Ljubljane. Prav tako se je Ita Rina, čeprav je bila zelo zaposlena v tujini, za večino Božičnih praznikov vračala v domovino, ohranjala dober odnos z mediji in javnostjo ter nezvezdniško, kar sama pridno odgovarjala na vprašanja novinarjev po pošti ali jih sprejemala na njenem domu. Na začetku meseca marca leta 1929 je Ita Rina prišla na počitnice v Ljubljano, kjer je sprejemala tudi časnikarje iz vse Jugoslavije in jim odgovarjala. Spregovorila je tudi o ponudbah iz Hollywooda: »Pred nekaj meseci sem dobila ponudbo od Paramounta, a sem jo odbila, ker sem privatno zelo vezana na Berlin. Iz istega razloga sem zavrnila tudi ponudbo Universal, ki mi jo je osebno izročil predstavnik tega podjetja. Mlada sem še, če bo priložnost, bom še vedno lahko šla v Ameriko.« (Ita Rina v Nedič 2007a, 23)

O njenem nezvezdniškem življenju piše tudi Bončina: »Ita Rina je bila ena redkih žensk, ki so se v tistem času naučile voziti avto, s svojimi prihodki si je celo kupila prav elegantno vozilo, a vendar je v šopke rož skrivala precej prihranjenega denarja za družino in se, pod grožnjo hude kazni, če bi jo dobili na meji, odpeljala vse do Beograda.« (Bončina 2007b, 76) Prav nič vzvišeno zvezdniško se tudi ni obnašala do bodočega moža, kljub njeni takratni veliki prepoznavnosti. Kot pripoveduje hčerka

Tijana, zanimiv pripetljaj na prvi skupni večerji Ite Rine in njenega očeta, jo je ta povabil na večerjo v malo boljšo restavracijo in ker si je Ita Rina rada privoščila, je Miodrag kmalu seštel, da njegov borni študentski proračun ne bo zadostoval za plačilo računa. Opravičil se ji je, šel do telefona in poskušal priklicati prijatelja, da bi mu posodil nekaj denarja. Ita, ki je bila seveda polna cekinov, je ugotovila, kaj se dogaja, zato je nesrečnemu mladeniču stisnila v roko nekaj bankovcev, da se je izognil sramoti. (Bončina 2007a, 49)

Leta 1931, ko je Ita Rina dobila ponudbo za glavno vlogo v filmu *Beatrice, moja radost* in s tem ponovno snubitev s triletno pogodbo v Hollywoodu, se je raje predala snubitvi Miodraga Đorđevića, saj naj bi ji le ta postavil ultimat, kot že omenjeno: »Hollywood ali jaz!« (Nedič 2007a, 39) Njena poroka je široko odmevala, posebej v Franciji, saj je bila Ita Rina s triletno pogodbo vezana na produkcijsko hišo Luna Film iz Pariza. Grožnje je niso odvrnile od zakonskega stana, prav tako pa tudi kasnejša tožba zaradi prekinitve pogodbe ni omajala njene odločitve, da preneha z igranjem. (Nedič 2007a, 41) Po letu mirnega življenja v Beogradu, si je Ita Rina premislila in se zopet vrnila pred filmske kamere. Odločila se je, da bo nastopala le v filmih, ki jih bodo snemali na domačih tleh. Julija 1932 je zaigrala v filmu **Fantom Durmitorja**, sicer nemške produkcijske hiše, vendar je pustolovski film, ki je prikazal veliko filmsko neodkritih naravnih lepot jugoslovanske dežele. Nastopila je v vlogi lepe domačinke Jele Gruić. »Spretno in dinamično režiran film Fantom Durmitorja je Ita Rini omogočil, da je še enkrat pokazala vso svojo igralsko širino. Veselje in žalost, zaljubljenost in razočaranje, boj za življenje bližnjih – občutja, ki jih je v tem filmu izrazila še posebej iskreno,« je zapisal Erdeljanović. (Erdeljanović 2007, 62–63) Sledil je film **A življenje teče dalje**, ki je bil koprodukcija Jugoslovanskega prosvetnega filma in Starfilma iz Prage, ki je bil prvi češkoslovaško-jugoslovanski celovečerni igrani filmski projekt. Kljub menjavi režiserjev in finančnim problemom, je vloga Ite Rine kot vdove ribiča, ostala homogena. »Način oblikovanja lika, ki ni bil toliko vezan na zunanji videz, ter blago in zadržano podajanje vloge, izkazujeta njeno igralsko zrelost,« piše Nedičeva. (Nedič 2007a, 43) Nadalje je tudi film **Princesa koral** v časopisu Slovenski narod dobil dobro oceno. »Prvič pa se je posrečilo nemškemu režiserju prikazati lepote našega

Primorja ... Naša Ita Rina ima skromno vlogo, v kateri se je pa dobro odrezala. V tem filmu je mnogo boljša, kakor v njenih prejšnjih filmih ... « (Slovenski narod 1938/46 v Nedič 2007a, 47) Po filmu **Trgovci z dekleti** (1939) – kriminalki po ameriškem vzoru, kjer je bila njena vloga dokaj nezahtevna, saj ji kaj več od zrele južnjaške lepote ni bilo treba pokazati, se je Ita Rina ponovno vrnila v domovino. Sledila je druga svetovna vojna, med katero je Ita Rina rodila sina Milana, tri leta kasneje pa še hčerko Tijano.

Po vojni se je Ita Rina vrnila v Beograd in se skušala vključiti v filmsko produkcijo. Leta 1948 se je zaposlila pri podjetju Avala film. Kmalu po začetku snemanja filma **Velike žrtve**, so produkcijo ustavili, leta 1951 pa so jo pri Avala filmu skušali odpustiti z izgovorom in besedami: »Režiserji nimajo zaupanja v vaše delo.« (Nedič 2007a, 48) Slednje je Ita Rina zelo razburilo, zato se je, kot sem nekoliko prej že omenila, pritožila ter poslala pismo predsedniku Titu in odprto pismo na uredništvo revije NIN. Erdeljanović, vodja arhivskega oddelka v Jugoslovanski kinoteki, je mnenja, da je ljubezen kriva za njeno trnovo pot na domačih tleh, saj meni: »V trenutku, ko so z vseh strani deževale ponudbe znamenitih režiserjev in bi lahko podpisala pogodbo z družbama Paramount in Sascha-Film, se ji je zgodila ljubezen njenega življenja.« (Erdeljanović 2007, 61)

Iz pritožbenega pisma lahko veliko razberemo o Iti Rini kot javni osebnosti in njenih občutkih, ki jih je želela deliti z vso javnostjo. Ita Rina je v pismu opisala težave, ki jih je imela že od prvega stika z domačo kinematografijo. Spregovorila je o svoji zapostavljenosti v novem jugoslovanskem filmu. V pismu je navedla, da nastopi v skoraj štiridesetih filmih, vendar za te navedbe dandanes ni več dokazov, saj gre za dela, ki v večini niso dosegljiva, bodisi celo izgubljena. Vodstvo Avala filma ji je namreč 5. julija 1951 sporočilo, da jo bodo 1. septembra odpustili. Kot pravi Ravterjeva: »Si lahko predstavljate, kaj je to pomenilo za zvezdo, ki jo je vabil Hollywood, za zvezdo, na katero so svetili žarometi Pariza in ki jo je pariški Midi proglasil za eno največjih evropskih umetnic« (Ravter 2003, 17), za zvezdo, ki je snemala po vsej Evropi do Finske, ki jo je oboževala vsa Jugoslavija in za katero so ljudje v tramah stali na železniških postajah, samo da bi jo videli in ji pomahali. Ko je

vprašala, čemu so jo odpustili, so ji odgovorili, da jo ta ustanova ne potrebuje več in da režiserji Avala filma ne zaupajo njenemu delu. To je vsekakor zelo zanimivo, saj kot je sama zapisala v pismu: »Ti režiserji niso niti poskušali delati z mano, kaj šele da bi karkoli naredili; bila sem presenečena in zanimalo me je, kako so prišli do tega. Edini režiser, s katerim sem začela sodelovati v začetni fazi filmskega projekta, je bil Žorž Skrigin (Velike žrtve), a so snemanje že na začetku ustavili. Torej tudi Skrigin ni imel priložnosti videti, kako delam. Povedal mi je, da ga o mojem delu nihče ni spraševal in da sem vajena drugačnega načina, kot je njihov.« (Ita Rina v Nedič 2007a, 67) V pismu Ita Rina nadaljuje:

Iz teh izjav lahko sklepam le, da so po mnenju režiserjev Avala filma bili vsi drugi znani svetovni režiserji, ter kritiki iz držav, kjer so bili moji filmi uspešni, nevedneži in nepoznavalci, ker so mi v svojih filmih dali glavno vlogo. Potem takem tudi Hollywood, ki si je leta 1931 ponovno prizadeval, da bi me pridobil in kjer naj bi najprej igrala v filmu Beatrice moja radost (*Béatrice devant le désir*), za katerega je Pierre Frondaie, ko me je videl v filmu Obešenjakova Tončka, želel prav s tem namenom prodati svoj roman Hollywoodu. [...] Kot vidite, svoje kariere nisem začela kot žena filmskega režiserja, kakor se to dogaja pri nas, temveč sem si z delom v tujini mukoma utirila pot. Na žalost pri nas za glavne vloge pogosto izberejo osebe brez kakršnihkoli kvalifikacij, dovolj je, kot sem že rekla, da gre za režiserjevo ženo. S svojim delom nisem uničila niti enega filma, v nekaj primerih sem kak slabši film celo rešila prav s svojim trdom in igro. Nihče se ni spomnil, da bi me povabil k sodelovanju, čeprav vedo, da sem edina filmska igralka v Jugoslaviji. Nekateri naši vidnejši umetniki so mi očitali, da ne sodelujem pri domačem filmu, zato sem stopila k tedanjemu predsedniku komiteja tovarišu Vuču in se sama ponudila za sodelovanje. Tovariš Vučo mi je takrat povedal, da me naši režiserji ne poznajo in da me bo čez deset dni poklical. Vendar je minilo nekaj mesecev, poklical pa me ni. (Ita Rina v Nedič 2007a, 67–68)

Kljub vsemu je Ita Rina potrpežljivo čakala na svoj prvi film v Jugoslaviji, kjer bi našemu vodstvu in režiserjem dokazala, da je sposobna za delo in dosežke ter da njeni uspehi v tujini niso bili naključni. Tudi Zvezda film ji ni priznal umetniškega dodatka, kot navaja v pismu: »Čeprav je le ta pripadal vsakemu začetniku s filmske šole. Na koncu so mi razložili, da ga bom dobila šele, ko bom posnela domač film, kar pomeni,

da me sploh niso priznali kot umetnico.« (Ita Rina v Nedič 2007a, 69) Ambiciozno in samozavestno je imela mnenje o sebi in svojem delu, ki ga je tudi izrazila: »Ne morem si dovoliti, da moj sloves filmske umetnice, ki sem ga z delom v tujini težko dosegla v naši državi, blatijo režiserji in vodstvo Avala filma, ki bi se po mojem mnenju o filmu lahko od mene marsikaj naučili.« (Ita Rina v Nedič 2007a, 70)

Zdelo se ji je, da je celotna kampanja proti njej in da le-ta izhaja iz tega, da določeni ljudje, ki jim je država zaupala delo pri filmu, to krčevito čuvajo in ne dovolijo, da bi kdorkoli pokukal v njihovo delo. V njej je bil močan patriotski čut, saj je v dobronamerni želji, da bi se jugoslovanski film nekoč premaknil z mrtve točke, predlagala sodelovanje s tujimi režiserji, kar pa je povzročilo dodatno negotovanje. Kot je zapisala maršalu Titu, je vedno govorila in poudarjala, da se lahko jugoslovanska kinematografija najhitreje postavi na noge, če bodo, tako kot drugi, uporabili izkušnje starejših in ustvarili možnost za učenje na kraju samem. A ji niso dali priložnosti, da bi jim lahko karkoli pokazala, zato je prepustila odgovornim, da pretehtajo njen primer in se enkrat premislijo. Pritožbe so na nek način zalegle in pri Avala filmu je lahko ostala do leta 1953, vendar vloge v domačem filmu ni več dobila. Umrla je leta 1979 v Budvi med napadom astme. In kot piše Nedičeva: »Pokopali so jo v Beogradu, za pogrebom so šli vsi znani filmski delavci in ustvarjalci, njeni prijatelji in ogromno oboževalcev.« (Nedič 2007a, 49)

Urgošiková meni, da ima Ita Rina velik pomen za češki film. Pomemben je zlasti njen igralski prispevek v Erotikonu in Obešenjakovi Tončki, ki spadata v zlati fond češke kinematografije. S svojo osebnostjo je v češki film vnesla svežino in umirjeno izražanje čustev. Igra Ite Rine še danes preseneča s svežo in občuteno izraznostjo, ki jo je mogoče primerjati z najboljšimi dosežki sodobnega igralskega ustvarjanja. Urgošiková je mnenja, da sta bila že dva filma dovolj, da se je Ita Rina zapisala v zgodovino češkega filma. (Urgošiková 2007, 55) Saša Erdeljanovića pa nam na drugi strani predstavi odziv in mnenje jugoslovanske javnosti o personi Ite Rine: »Po igralskem triumfu v filmih Erotikon in Obešenjakova Tončka triindvajsetletna Ita Rina ni le prišla na naslovnice vodilnih filmskih časopisov, temveč so jo razglašali tudi za eno

najperspektivnejših jugoslovanskih igralk evropske kinematografije v času vpeljave zvoka.« (Erdeljanović 2007, 62)

5.2.3 Ita Rina kot ikona

5.2.3.1 Bistvo koncepta: zvezda kot ikona

*»Bolj kot vse drugo si želim biti velika zvezda.
Kariera je čudovita stvar,
a ne moreš se priviti ob njo v hladni noči.«
Marilyn Monroe²⁸*

Morda je za zvezdo največja čast, da postane ikona v popularni mitologiji. Kakor starodavni bogovi in boginje so nekatere zvezde tako splošno znane, da že samo ime vzbudi celo vrsto simboličnih povezav, kot na primer že omenjena Marilyn Monroe. Zvezda, v nasprotju z navadnim igralcem (naj bo še tako nadarjen), samodejno sugerira misli in čustva, ki so gladko usidrani v njeni pojavi. Teh podtonov ne določajo samo pretekle vloge zvezde, temveč pogosto tudi njena dejanska osebnost. Simbolični podatki lahko začnejo z leti seveda odtekati iz javne zavesti, toda ikonografija velikega zvezdnika, kot je npr. Gary Cooper, postane del skupne izkušnje. Kakor poudarja francoski kritik Edgar Morin (Morin v Giannetti 2008, 297), je Cooper samodejno "garycooperiziral" svoje like, sebe spojil z vlogo in vlogo s sabo. Ker so se gledalci močno identificirali s Coopom in vrednotami, ki jih je simboliziral, so pravzaprav slavili sami sebe – ali vsaj svoj duševni jaz. Veliki izvorniki so kulturni arhetipi, njihova komercialna priljubljenost pa je kazalec uspešne sinteze teženj nekega obdobja. Kot so pokazale številne kulturološke študije, lahko ikonografija zvezde vsebuje dokaj zapletene ter čustveno bogate družbene mite in simbole. (Giannetti 2008, 298) Ikonografija je torej uporaba dobro znanih kulturnih simbolov v umetniškem delu. V filmu ikonografija zajema tudi zvezdniško persono, žanrske konvencije, uporabo

²⁸ (Monroe v RTV SLO 2007a)

arhetipskih likov in situacij ter stilistične postopke, kot so osvetlitev, scenografija, kostumi, rekviziti itn. (Giannetti 2008, 576)

Kulturna ikona je podoba neke znane osebnosti, s katero se ljudje identificiramo v vsakdanjem življenju in simbolizira jasne vrednote in cilje, ki jih pooseblja in živi dotična oseba. Kulturne ikone imajo močno "identity value" oz. identitetno vrednost. Poosebljajo vrednote in ideale, ki jih potrošniki občudujejo in govorijo zgodbe, ki bi jih radi oživel. Ikone ljudem pomagajo izraziti njihove želje o tem, kdo in kaj želijo postati in graditi njihovo identiteto. S filmskimi ikonami je podobno kot z ikoničnimi blagovnimi znamkami, saj imajo oboji posebno identitetno vrednost pred navadnimi blagovnimi znamkami zato, ker nagovarjajo kolektivno hrepenenje in želje celotnega naroda. Pri raziskavah potrošnikove identitete so namreč ugotovili, da ima večina populacije enake želje in hrepenenja. Zvezda kot nosilec ali celo uporabnik določenih znakov in simbolov lahko kmalu sama postane simbol za nek pojem ali tudi serijo pojmov in predstav. Tako značilna zvezda postane ikona. Potrebno se je zavedati, da zvezdnikova osebnost, kot jo vidi njeno občinstvo, dejansko ni nujno točno taka. Je realna za občinstvo, realna je predvsem kot simbol in kot skupek vrednot, ki jih zvezda simbolizira. Občinstvo nosilca nekih simbolov sprejme predvsem v tem okviru in ga vztrajno dojema v zvezi s temi lastnostmi, asociacijam in manierizmi.

Kot sem že omenila v teoretičnem delu, Susan Hayward (2006) razdeli definiranje filmskih zvezd v pet različnih definicij glede na njihov poudarek v proučevanju zvezd. Ena od definicij, po njeni teoriji, opredeljuje zvezde kot kulturne vrednote: znak in fetiš. V tem okvirju Haywardova trdi, da so zvezde spreminjajoči se znanilci, delujejo kot reflektorji časa in kot znaki se reflektirajo v družbo. (Hayward 2006, 380) Gledhillova pa dodaja, da imajo zvezde značilne (simbolične), tudi kulturne vrednote, v katerih se odlikavajo moralne, družbene in ideološke vrednote. (Gledhill 1991, 215) Gledhillova poudarja, da so zvezde lahko tudi simbolične za tiste vrednote, ki so pod vprašajem v družbi. Na podlagi dejstva, da se pomeni zvezd skozi čas spreminjajo, Haywardova nadalje opiše tipe različne pomenov. V Hollywoodu med 1930 in 1940 sta prevladovala dva tipa ženskega erotike. Prvi tip žensk so *neodvisne tako kot moški*

(*independent as good as the boys*), med katero uvršča Bette Davis, Katharine Hepburn ipd. Drugo prevladujočo skupino pa imenuje *šibke, ranljive* ženske, kot je na primer Vivien Leigh. V 50-ih letih omenjena tipa izrinejo ženske tipa *ubogljiva, vestna gospodinja* in katere so v polni podpori svojega moža, kot je na primer Jane Russell. Prav ta šibek tip podobe ženske zamenja v 60-ih letih *radikalno-liberalna feministična erotika*, to je ženska, ki se močno zaveda svoje seksualnosti in jo zna dobro uporabljati, kot na primer Jane Fonda. Kot vidimo se podobe žensk spreminjajo v reprezentacijah skozi čas, korespondirajo, na kar vplivajo, kot meni Haywardova, različne faze dominantne percepcije ženske seksualnosti v Ameriki in družbeni, politični in ekonomski pogoji, ki prevladujejo v različnih časih. (Hayward 2006, 381)

5.2.3.2 Analiza Ite Rine kot ikone

Ito Rino bi lahko zagotovo uvrstili najprej v 3. in tako tudi v 4. razvojno fazo zvezdniškega sistema po Vrdlovcu (glej str. 16–17). Za 3. fazo je še veljalo, da zvezde niso bile le modeli za posnemanje, temveč tudi idoli za malikovanje. Bile so boginje, heroji, vzorniki, torej utelešenje idealnih načinov obnašanja. V 4. fazi pa z zvokom postanejo, kot pravi Walker, ki govori o dedivinizaciji zvezd in pravi: »Zdi se kot da tihi idoli, ko spregovorijo, utrpijo resno izgubo božanstva. Prenehajo biti podobe, ki v človeški podobi posebjajo čustva skozi občutljivo umetnost pantomime. Glasovi jih naredijo tako realne, kot je občinstvo, ki jih gleda.« (Walker v Dyer 1998, 24) Če je torej kulturna ikona podoba neke znane osebnosti, s katero se ljudje identificiramo v vsakdanjem življenju in simbolizira jasne vrednote, ki jih posebjamo in živimo in je nosilec določenih znakov in simbolov lahko kmalu sama postane simbol za nek pojem ali tudi serijo pojmov in predstav. In kot pravi Nelmesova je podoba zvezde nekaj, kar lebdi nad javnim védenjem o filmski zvezdi kot resnični osebi, o filmski zvezdi kot igralki vlog ter o filmski zvezdi kot personi. Hkrati pa se je potrebno zavedati, da podoba neke zvezde ne ostaja enaka niti znotraj ene kulture, saj se le ta mora za svoj obstanek spreminjati konsistentno s časom. (Nelmes 2004, 181)

Pa pogledajmo, katere simbole in kulturne vrednote poseblja Ita Rina oziroma kaj je njena ikonografija:

— Lepota in fotogenija: Ita Rina namreč ni bila samo lepa ženska, ampak je bila predvsem fotogenično filmsko bitje. (glej Sliko 5.8) V primeru Ite Rine je tako prišlo do uspeha srečanja med naravno lepoto in estetskimi vrednostmi filmske podobe, kar ni apriorno pravilo, saj velikokrat zunanja lepota stvari ali ljudi še ne zagotavlja fotogeničnosti. Seveda pa je za to predpogoj, da telo in obraz posedujeta prirojene lastnosti, se pravi poteze, proporcije in linije, ki tudi na platnu delujejo privlačno, senzibilno in erotično. (Furlan v Furlan in Štefančič 1993, 32) »Lepota, ki jo izžareva s fotografij je brezčasna. Njeno življenje je podobno podaljšanemu otroštvu, ki se pozno spoprime z realnostjo.« (Lupša 1997, 22) Postala je predmet oboževanja. V kinematografu so hodili gledat njo, oboževalci so ji pisali pisma in pesmi ter ji posvečali svoja dela. (Nedič 2007a, 7) Tako Ita Rina kot Greta Garbo sta simbol večne lepote, kar izvira iz dejstva, da obe še pripadata tisti dobi kinematografije, ko je prikaz človekovega obraza na platnu, občinstvo pogreznil v najglobljo ekstazo, saj je prestavljal vladavino telesa, ki ga ni bilo moč niti doseči niti zanikati.

Slika 5.8: Fotogenična Ita Rina – fotografija iz filma *Princesa koral*



Vir: Slani (2007).

— Talentiranost: Kritiki so Iti Rini priznali vso globino njenega talenta, ji podeljevali vrhunska priznanja za globoko razumevanje svojih vlog, duhovno uravnoteženost in igralsko sposobnost, do take popolnosti, da so ji celo namenili izjavo, da je v vlogi Tončke pokazala čisti umetniški dosežek igralk. Označili so jo za eno najperspektivnejših igralk evropske kinematografije v času vpeljave zvoka. Kot so pisali: »Njen napredek od Erotikona do Obešenjakove Tončke je skoraj neverjeten. Njena igra je tako naravna in prepričljiva, da vpliva na gledalce z vso silo. Človek kar ne more verjeti svojim očem!« (glej str. 66) Dejstvo, da je odšla v Berlin brez kakšnega koli filmskega predznanja v igri, zgolj kot skromna mlada deklica iz lepotnega tekmovanja, povsem nepoznana, nam kaže, da je kljub pridnemu urjenju in šolanju morala imeti nekakšen naravni talent za igro, kot to v filmskem svetu radi poimenujejo.

— Vztrajnost: Ita Rina je tipičen primerek predstavnice, ki upodablja tretji mit tradicionalnega zvezdnitva po Lutharjevi – to je mit trdega dela. Mit ki pravi, da sta trdo delo in profesionalnost ključna za zvezdniški vzpon. Ita Rina je bila deklica iz revne družine iz Divače, z eno in edino otroško željo po uspehu, ki je pobegnila v tujino. Njen lasten zapis: »Veliki Berlin, o katerem sem sanjala kot deklica, je bil zdaj tu, pred mano, jaz pa bi najraje pobegnila, celo noč sem bila budna ... Jutro sem dočakala s solzami v očeh,« (Ita Rina v Nedič 2007a, 13) nam priča o njeni vztrajnosti pri sledenju svojih sanj. Kljub stiski in osamelosti, ki jo je v začetku doživljala v tujini, je bila vztrajna pri svoji ideji, da se svoji prvi ljubezni – filmu, ne bo nikoli zares odpovedala. Kljub premorom je vztrajno sledila želji, da bi delala za jugoslovanske filme.

— Zvestoba in družinske vrednote: Zvestoba se kaže do svoje prve ljubezni – filma, h kateri se je trikrat vrnila, ter v zvestobi do svojega moža, saj ne obstajajo nobeni podatki o kakšni koli škandaloznosti in njeni nezvestobi. Na vrhuncu slave se je odločila, da ji ljubezen do bodočega moža pomeni več, zato je za kratek čas zapustila filmsko platno in se spet drugič umaknila iz filma, da je kot običajna Jugoslovanka postala tudi mati dveh otrok, saj ji je družina kot vrednota pomenila veliko. Kar lahko sklepamo tudi iz obiskovanja svoje širše družine za praznike, sorodnikov v Logu pod

Mangartom ter prijateljev iz filmskih srenj, kljub zvezdniškemu življenju in obilici dela.

— Patriotizem: Kot meni Erdeljanović, je potrebno na njen patriotistični čut in trud do domače kinematografije gledati z vsem spoštovanjem in cenjenostjo. Kot navaja v svojem članku, je Ita Rina konec leta 1929 poskušala pritegniti k sodelovanju vodilnega pisatelja Branislava Nušića in ga prepričati, da bi napisal scenarij za film z značilno jugoslovansko tematiko. Čeprav ji to ni uspelo, je še naprej upala, da bo kmalu nastopila v kakšnem domačem filmu. »Leta 1933 je posnela film češkoslovaško-jugoslovanske produkcije A življenje teče dalje, na katerega premiero je domače občinstvo moralo čakati polna tri leta. S somišljeniki je snovala načrt, da bi posneli domači film, ki bi pokazal tujcem pravi vtis o našem narodu in spromoviral našo deželo. Izbran je imela tudi že scenarij, a se je vseeno zavedala, da brez potrebnih sredstev te zamisli še nekaj časa ne bo mogoče uresničiti.« (Erdeljanović 2007, 62–64) Erdeljanović tudi dodaja, da so nemalokrat imeli z Ito Rino probleme. Temperamentna igralka vsa v duhu jugoslovanskega patriotizma, se je velikokrat kar pogumno sprla z gestapovci. (Erdeljanović 2007, 65)

— Skromnost in nevzvišenost: Glede na podatke o njeni personi lahko sklepamo, da je bila kljub veliki popularnosti, še zmeraj skromnega duha, saj je prišla na vsako premiero, redno je odpisovala novinarjem, se ni hvalila s ponodbami Hollywooda in zvezdniškim življenjem. Vse, kar si je zares želela po osvojitvi Evrope, ni bil Hollywood, temveč domača kinematografija. Po pričanjih hčerke Tijane je Ita Rina na prvem zmenku očetu posodila denar, ko je ob računu prišel v zadrego, kar priča na dejstvo, da se je zavedala, da ima veliko več denarja in ni želela, da jo smatra kot zvezdo. Hčerka Tijana se je spominja, kot ženske z močnim karakterjem, ki je vedela, da je nekaj dosegla in da je bila slavna, ampak tega ni želela nikjer izpostavlјati. Imela je ogromno prijateljev in z vsemi se je krasno razumela, tudi z najbolj preprostimi ljudmi. Hčerka se spominja, da jo je v otroštvu morala velikokrat čakati, ko se je na cesti s komerkoli, ki jo je prepoznal in ogovoril, pa četudi ga ni poznala, rada pogovarjala v nedogled. Kot pravi hčerka, se je Ita Rina doma rada lotila vsakršnega

dela. Prekopavala je vrt, belila stanovanje, prala perilo, kuhala, nobeno fizično delo ji ni bilo odveč. Prav tako pa je bila Ita Rina, kot se spominja Tijana, tista, ki je preživljala družino, prinašala je živila, nosila vreče moke kar okoli vratu, kupovala, barantala, celo kaj pretihotapila, kot že omenjeno, v šopke rož skrivala precej prihranjenega denarja ter v najhujših časih celo prodala svoje vredne stvari za kakšno kokoš. (Bončina 2007a, 50) Ita Rina se je torej v osebnem življenju obnašala zelo preprosto, kljub njeni takratni veliki prepoznavnosti. Izven filmskega platna je zatorej želela ostati povsem nezvezdniška.

— Samozavestna in neodvisna: Že od malih nog je vedela, kaj si želi in sledila je svojim sanjam, pa četudi je to pomenilo, da mora pobegniti od doma in iti povsem sama v tujino. Ita Rina je bila ena redkih žensk, ki so se v tistem času naučile voziti avto in si s svojimi prihodki kupila elegantno vozilo. Od preprostega dekleta iz revne družine je postala samostojna dama v pravem pomenu besede. Kot so jo opisovali kritiki je bila zelo čedna igralka z nespornim talentom, pretanjena v izrazu in divje čutna ženska. Kljub temu, da jo vidimo igrati v čustveno zelo težavnih vlogah, jo v drugih filmih vidimo plezati po hribih, jahati konja, drveti z avtomobilom in leteti s športnim letalom. Z denarjem, ki si ga je prislužila, je lahko postala samostojna in neodvisna ženska. Pri svojih 23-ih letih je bila Divačanka v Jugoslaviji neverjetno priljubljena, bila je idol najstnic, ki so sanjale o uspehu in bila je simbol moderne emancipirane ženske. (Kladnik 2005, 19)

Če povzamem, je Ita Rina v prvi vrsti bila simbol lepote. Pripadala je tistim trenutkom filma, ko je posnetek človeškega obraza navdajal množice z nepojmljivim vznemirjenjem, ko si se v človeški podobi izgubil kot v čarobnem napoju. Imela je srčasto, ostro zarisane ustnice in erotičen obraz z igrivimi očmi ter "tisto nekaj v očeh". (Delo 1990) Na platnu je delovala privlačno, senzibilno in erotično. (glej Sliko 5.9) Njena ikonografija je prepojena z ženskimi atributi, njeno ime pa je tako rekoč sinonim za ženskost in večno lepoto, kar je bilo značilno vse od nemih filmov do 50-ih let prejšnjega stoletja. Občinstvo je bilo očarano nad njenim fizičnim zgledom, prav tako pa tudi nad njenim delom in talentom. Da pa je bila označena za eno

najperspektivnejših igralk evropske kinematografije v času vpeljave zvoka, pove veliko. Ker je v njenih nastopih, kakor tudi iz persone, izžarevala samostojna neodvisna ženska in ker je bila idol najstnicam in ženskam, menim, da je Ita Rina v njenem času predstavljala simbol moderne emancipirane ženske. In če jo uvrstim med tipologijo filmskih igralk po Haywardovi, zagotovo Ita Rina pripada tipu ženske erotike, ki jo Haywardova poimenuje neodvisne tako kot moški (independent as good as the boys).

Slika 5.9: Fotografija Ite Rine, foto: Waroline, Pariz



Vir: Nedič (2007b, 50).

5.3 ITA RINA V MODELU FILMSKEGA ZVEZDNIŠTVA PO CHRISTINE GERAGHTY

5.3.1 Kategorije filmskega zvezdnitva po modelu Christine Geraghty

»(Gwyneth) Paltrow, in short, is not just a star. She can really act.«²⁹

Ko je Christine Geraghty premišljevala, kako deluje zvezdnitvo danes v ameriški kinematografiji, je prišla do zaključka, da je izraz zvezdnik dandanes zlorabljen. Želela je ponovno odpreti ta model zvezdnitva in pogledati iz drugačne perspektive, in sicer zvezdnitvo iz perspektive pomena filmskih zvezd. V želji, da bi zamejila filmsko zvezdnitvo od ostalih oblik zvezdnitva v popularni kulturi, je za analizo predlagala tri kategorije: prva je **filmska zvezda kot slavna oseba** oziroma **celebrity**³⁰, pri kateri slava sloni na njenem življenju in polomija na kino blagajnah ni pomembna; druga je **filmska zvezda kot profesionalc**, pri kateri slava sloni na delu in je stabilna zvezdniška podoba najvišjega pomena, ter tretja je **filmska zvezda kot nastopajoči**, kjer slava sloni na igralskih in umetniških sposobnostih. (Geraghty 2000, 187–188) Za vsemi aktualnimi smernicami raziskav pa stoji prepričanje, da zvezdnitvo pogojujejo in nanj vplivajo zgodovinske in kulturne koordinate. (McDonald v Dyer 1998, 179) Geraghtyjeva meni, da takšen vpogled, ki ga ponuja, pomaga pri boljšem razumevanju tega, kaj imajo filmske zvezde skupnega ter kako se razlikujejo med seboj in od drugih javnih figur v množičnih medijih. Christine Geraghty torej ponuja odgovor v treh kategorijah filmskega zvezdnitva, ki pa se med seboj, ne nujno, izključujejo.

²⁹ »(Gwyneth) Paltrow, v bistvu ni samo zvezda. Ona resnično zna igrati.« (Billington v Nelmes 2004, 169)

³⁰ V nadaljevanju diplomskega dela bom namesto slovenskega prevoda besede *celebrity* torej znana oseba uporabljala kar angleško različico, saj se mi zdi izraz v angleščini veliko bolj primeren v filmskem kontekstu kot v slovenščini.

5.3.1.1 Filmska zvezda kot celebrity (znana oseba)

*»Igra je najmanjši od vseh človekovih naravnih talentov
in ne preveč visoko spoštovana oblika dela.
Konec koncev je Shirley Temple to lahko počela pri svojih štirih letih.«
Katherin Hepburn³¹*

Pojem **celebrity ali slavna oseba** nakazuje na nekoga, katerega slava leži neustavljivo nad tem, kaj se zgodi zunaj sfere njihovega primarnega področja, ter osebo, ki je slavna zaradi življenjskega stila. Celebrity oseba je tako skonstruirana skozi govorce, medijske tekste, televizijske reportaže, članke v revijah in skozi odnose z javnostjo. Celebrity je kategorija zvezdnitva, ki je relativno nepomembna z gledišča sfere igralca kot profesionalca. Ali z drugimi besedami, celebrity zvezda je predvsem prežeta z zunanostjo zvezde in skoraj popolnoma z barvami razvpitosti in nizkotnosti. V tem smislu Geraghty meni, da si celebrity kategorija zvezdnitva za izkazovanje privilegira biografske informacije o zvezdi in da je ta kategorija zvezdnitva skoraj povsem zakoreninjena v konstrukcijah govoric, medijev, televizije, revij, člankov, ... (Geraghty v Nelmes 2004, 173) Poslastice o propadlem razmerju filmske zvezde, njihova ljubezen do čivav ali informacija o njihovem najljubšem dizajnerju, kroži med podobnimi grizljaji pevcev, športnikov, bogatimi, itd. Za mlade fane je prav ta kategorija zvezdnitva najbolj dostopna pot do informacij o filmskih zvezdnikih, predvsem zato, ker povezuje različne zabavne vsebine – revije, videje, fotografije, film in ponovno oživi ter približa oddaljeno filmsko zvezdo. Glavna ideja je, da je pozornost v končni instanci prežeta z dramo v zvezdnikovem privatnem življenju in ni usmerjena k njegovemu primarno znanemu delu – torej igranju. Geraghty predlaga, da bi lahko dotično kategorijo zvezdnitva delili še na tri notranjo povezane pojave. Prvič, informacije o domnevnem resničnem privatnem življenju zvezde cirkulirajo skozi množične medije in le-te vzdržujejo zvezdo kot celebrity. Drugič, ideja o intertekstualnosti (konstrukt in kroženje ter dostop informacij čez celotni spekter medijskih form) ne samo opisuje obliko in prakso zvezde kot celebrity, ampak je to celo primarni fokus raziskovanja. Po besedah Geraghtyjeve, je velik poudarek v tej

³¹ (Hepburn v Agrft 2010)

kategoriji zvezdnštva na dostopu občinstva do celebrity intimnih informacij iz različnih tekstov in virov. (Geraghty v Nelmes 2004, 174) Tretjič in verjetno najpomembnejše pa je, kjer tradicionalni modeli zvezdnštva poudarjajo filmski tekst kot primarno stran filmskega zvezdnštva ali vsaj prostor, kjer zvezde svoje podobe izpopolnjujejo. Celebrity kategorija zvezdnštva to prvenstvo filma samega po sebi prehiteva in tako določa obliko zvezdnštva, ki ne nujno vsebuje filmskega občinstva. Z drugimi besedami, zelo pogosto se lahko zgodi, da postanemo fan in obožujemo npr. Nicole Kidman, brez da bi pogledali filme, v katerih igra. Na kratko torej, ne le da podoba zvezde kot celebrity presega filmski kontekstov, ampak je možno, da je od njega povsem ločena in razpršena v paleti zunaj filmskih kontekstih. Še več, prilagodljivost in vseprisotna navzočnost kot tudi neposredna bližina do celebrity kulture navidezno naredi filmsko zvezdo v kategoriji celebrity kot ključno obliko sodobnega zvezdnštva. (Geraghty 2000, 189) Poudarek v tej kategoriji je torej na privatni sferi in interakciji z ostalimi oblikami slave, igranje in filmi so relativno nepomembni, saj zvezda lahko nadaljuje z vzbujanjem pozornosti ne glede na neuspehe v sferi, kjer deluje. (Geraghty 2000, 188–189)

5.3.1.2 Filmska zvezda kot profesionallec (professional)

*»Šele zdaj vidim razmišljanje kot del obnašanja
in da je obnašanje povsem družbeno.
Nekaj je na tem, da pri igranju šteje celo telo z vsemi njegovimi čuti.«
Bertolt Brecht³²*

Če so prej omenjene filmske zvezde kot celebrity razumljene kot del veliko širšega procesa medijske potrošnje, ki je relativno ločen od kinematografskega konteksta, potem je zvezda kot profesionallec usidrana veliko bolj v filmskem kontekstu kot takem. Medtem ko se na eni strani naraščajoče pojavlja ideja, da so filmske zvezde cenjene le po svojem strokovnem delu, pa je na drugi strani, kot razmišlja Geraghtyjeva: »Docela

³² (Brecht v Agrft 2010)

možno razumeti in uživati pomen zvezd brez interdiskurzivnega znanja, ki je tipično za zvezdo kot celebrity.« (Geraghty v Nelmes 2004, 175)

Ključno v kategoriji zvezde kot profesionalca je stopnja skladanja med posebnim značajem določene zvezde in celoto igralskih vlog, ki jih igra igralec. Z drugimi besedami, zvezda, ki je strokovnjak svojega področja postane smiselna, ko se pojavi še igralčeva realna osebnost, ki korespondira bolj ali manj natančno in konsistentno z njegovimi igranimi vlogami, to je, ko se igralec, kot persona identificira s svojimi vlogami. Maltby meni: »Klasični Hollywoodski zvezdniški sistem je gradil na korespondenci med zvezdo in vlogo do meje, da so bili scenariji napisani specifično, da bi kazali že obstoječe lastnosti in manire njihovih zvezd.« Ter nadalje razloži, da dejstvo, da zvezdniška persona kroži v medijih kot del promocije specifičnega filma, to dovoljuje precejšnje interakcije med nastopom zvezde in persono izven platna, persona zvezde pa je v mnogih obzirnih nadomeščena z različnimi vlogami, ki jih zvezda igra. (Maltby in Craven 2002, 175) Marilyn Monroe na platnu in izven platna posebej persona lepote in nedolžne seks boginje, to pa zamegli njeno resnično osebnost v njenem profesionalnem nastopu. Ideja, ki jo lahko zasledimo pri Monroe kot zvezdi, v in skozi njene vloge, je, da je repertoar kretenj, izrazov in gibov last zvezde in ne nobenega individualnega karakterja – to je osrednja ideja ekonomije užitek povezanih s to kategorijo zvezdnitva. (Geraghty v Nelmes 2004, 175)

Nedavno, v luči razveze zvezdniskega sistema in spremembe v distribuciji filmov zaradi pojava videa in DVDja ter njihove izposoje, Geraghty trdi, da je kategorija zvezdnitva – zvezda kot profesionalca, postala preoblikovana tako, da je zvezda sedaj povezana ali identificirana z določenim žanrom. Zvezda kot profesionalca ima smisel skozi kombinacije točno določene zvezdine podobe v določenem filmskem kontekstu. Povzdigne se, ko preverimo, ali igralčeva prisotnost v filmu korespondira z njegovo ali njeno profesionalno vlogo (Naremore 1990, 262) in pogosto zajema zvezdino identifikacijo z določenim žanrom. To je postalo še posebej pomembno, ko se je spremenila distribucija filmov, natančneje s pojavom videotek. Prav te želijo svoje obiskovalce, kar se da najbolj zadovoljiti in prav zato so filme začeli kategorizirati.

Kategorizirati, da gledalec ve, kaj lahko pričakuje, to želi in to tudi dobi. Znotraj teh kategorij pa prav izbor določenih zvezd ponuja prav to, indikacijo tistega, kar je ponujeno. (Geraghty 2000, 189–190) Povezovanje zvezde z žanrom daje zanesljiv indikator, da bo določen film prinesel nekaj, kar pričakujemo, saj določena zvezda ponuja točno določeno namigovanje na določeno ponudbo. (Geraghty 2000, 189) Širšemu razvrščanju žanrov je zato prilagojeno tudi razvrščanje filmskih zvezd, da te lahko podajajo točno določene sete pričakovanj in užitek za določeno zvrst filma. Podobno razlaga tudi Naremore: »Ker so filmi specifična oblika kulturne produkcije, s čeprav ne dolgo, a zato kompleksno zgodovino, vsak ljubitelj filma hitro opazi, ali se igralčeva prisotnost v filmu ujema z njegovo ali njeno profesionalno vlogo, in prav to pogosto vključuje tudi zvezdino identifikacijo z določenim žanrom.« (Naremore 1990, 263) Na primer od Eddieja Murphyja se pričakuje komične občutke, pri Jackie Chanu, pa da bo odigral pričakovanja za akcijske drame. Geraghty predlaga: »Stabilna zvezdniška podoba je ključna za zvezde kot profesionalce, saj v kolikor bi bilo preveč razlik med osnovano zvezdnikovo podobo, bi lahko vodilo k razočaranju ciljnega občinstva.« (Geraghty 2000, 189) To nam poda razlago, zakaj igralci, kot so Clooney, Cruise ipd., katerih zvezdniške podobe v osnovi ne temeljijo na prikazih moškosti ali fizične moči, čeprav so njihove podobe povezane z njihovim zunanjim izgledom, ki uspešno nastopajo v filmih različnih žanrov, medtem ko je omenjeno prehajanje manj uspešno ali zelo redko za igralce tipa Schwarzenegger ali Stallone. Prav v tej smeri pa Geraghty predlaga, da zvezde, ki so usidrane v kategoriji zvezde kot profesionalci, delujejo za kinematografijo v enaki smeri kot karakter v televizijskih serijah, ki prinaša užitek stabilnosti in ponavljanje ter garancijo konsistence v navideznem preobilju možnosti, ki jih ponuja ekspanzija medijev. (Geraghty v Nelmes 2004, 176) Naremore ta pojav nadalje razloži s primeri, kako lahko vloga nekega igralca, v kategoriji zvezda kot profesionalca, tako zaznamuje, da njegove naslednje vloge, ki so povsem nepovezane, nato zaradi določene žanrske vloge povzročijo, da film pri gledalcu dobi nov pomen, ki pa morda ni primarno zamišljen. Nekdo lahko sproži komičen element s svojo prisotnostjo v grozljivem filmu samo zaradi komičnega karakterja v prejšnjem filmu, ki ga je v tem primeru tako zelo zaznamoval. Zato so zvezde kot so Steve Martin, Eddie Murphy in Jim Carrey povezani z določeno obliko komedije, medtem ko

so Stallone, Scharzbegger in Van Dam povezani s točno določeno asociacijo na variacije akcijskih filmov in prikazovanje moškega junaštva. (Naremore 1990, 263)

Igralci omenjene kategorije so igralci, katerih slava leži na njihovem delu in to v takem smislu, da privatno življenje zelo malo vpliva na strokovno delo. To so ljudje, katerih identitete ostajajo bolj ali manj nenehno enake v toku dogodkov, situacij in pripovedi. Igralci rednih serij in situacijskih komedij padejo v to kategorijo, saj njihova slava stoji na točno določeni profesionalni vlogi. Igralci igrajo predvsem fiksne karakterje, kjer je igralec skrit za karakterjem in je prepoznan samo skozi neko asociacijo. (Geraghty 2000, 189–190)

Dyer je v svojih študijah opisal razlikovanje med igralskim stilom, kjer igralec igra "sam sebe" (stil Hollywoodskih studijev) in med tistimi igralci, ki uberejo pot Broadwayja. Ti slednji so za razliko od igralcev stila Hollywoodskih studiev, bili skriti za svojimi vlogami in niso igrali samih sebe, ampak so vlogo ponotranjili in igrali v pravem pomenu besede, za razliko od prvih, ki so samo bili "to kar so" in le ti niso imeli jasne razlike med igralcem in karakterjem. (Dyer 1998, 137–141) Kot pravi McDonald je igranje oblika nastopanja, ki je še posebej povezana z zgradbo dramatičnega karakterja. Igralci zgradijo karakterje s tem, da uporabljajo svoj glas in telo. Od občinstva pa se pričakuje aktivnost, da združi igralca in karakter, ter da nato interpretira in ovrednoti igro v težnji, ali je igralec postal karakter. Največkrat se igranje ocenjuje s pridevniki kot so verjeten, resničen in realističen. (McDonald 2000a, 28) Kakšna je razlika med "resničnim" in "neresničnim" igranjem, Barry King razloži z razlikovanjem med pojmom *impersonifikacija*, v kateri igralčevega realna personaliteta izgine v vlogo, ter *personifikacija*, v kateri je avtorjeva personaliteta konsistentna z vlogo. (King v Geraghty 2000, 190) Hollywoodski zvezdniški sistem je namreč bil zelo povezan s personifikacijo z namenom, da zvezde v bistvu niso igrale, ampak so bile to, kar so (igrale same sebe) in da so bile prepoznavne ponavljajoče se geste, izrazi in gibi lastnina zvezde in ne nobenega določenega karakterja. Prav to se odlično vidi pri Harrisonu Fordu.

Druga in tretja kategorija (v nadaljevanju) sta za razliko od prve kategorije zvezdnitva zgrajene na povsem drugem razmerju med zvezdo in občinstvom. Prav te so veliko bolj čvrsto pripete na filmski tekst. V zadnjih dveh kategorijah je lažje razumljivo in je lažje občutiti bistvo filmske zvezde brez interdiskurzivnega védenja, na katerega se naslanja prva kategorija. Zvezda kot profesionallec ima torej smisel skozi kombinacijo določene zvezdine podobe v določenem filmskem kontekstu.

5.3.1.3 Filmska zvezda kot nastopajoči (performer)

*»Igra je mazohistična oblika ekshibicionizma.
To ni prava služba za odraslega človeka.«
Laurence Olivier³³*

Če lahko za prvo kategorijo povzamemo bistvo Geraghtyjeve, da so to igralci, ki so slavni, samo ker so, to kar so – sami po sebi, ter igralci druge kategorije, ki igrajo "sami sebe", je tretja kategorija povsem drugačna, namreč to so igralci s posebnim darom igranja v pravem pomenu besede. Povsem v nasprotju s kategorijo zvezdnitva kot celebrity, zadnja ponujena kategorija zvezdnitva po Geraghtyjevi, premika poudarek proč od biografskih vidikov privatnega življenja zvezde proti pojmu nastopa in preišljeno usmerja pozornost na samo igranje – kot (umetniško) delo. (Geraghty v Nelmes 2004, 176) Torej tretja kategorija po Geraghtyjevi se zgodi takrat, ko je igralec povezan s svojim delom in javnimi elementi njegove zvezdniške dvojnosti veliko bolj, kot z njegovim privatnim življenjem kot celebrity. Nasprotno od zvezde kot profesionallec, elementi veščin in nastopa tukaj niso skriti, ampak vzbujajo pozornost. Še več, zvezda kot nastopajoči je karakterizirana s fokusom na demonstraciji veščin in samem igranju. V to kategorijo zvezd spada le določena vrsta igralcev, to so tisti filmski igralci, katerih igralne veščine so lahko prikazane tudi v gledališču in na televiziji. Zvezda kot nastopajoči je osnovana s svojim delom in je pogosto povezana z visokimi kulturnimi vrednotami gledališke igre, celo ko se njen nastop vrši na televiziji. (Geraghty 2000, 187) Velika večina igralcev je znanih samo zaradi svojih nastopov,

³³ (Olivier v Agrft 2010)

dobijo še več kulturnih vrednot, čeprav paradoksalno je le to cenjeno samo v ozki skupini filmsko kritične mase ljudi. Morda pa je ta paradoks možen, saj je film medij, ki ima povsem svoja pravila.

Pri drugi kategoriji, torej zvezda kot profesionallec, gre bolj za poudarjanje "biti" kot igrati in se manj pozornosti posveča delu, torej igranju kot takemu. Geraghtyjeva pravi, da imamo v tej kategoriji opravka s smerjo, ki je še posebej pomembna za filmske zvezde, ki težijo po svojem prostoru v prenasičenem svetu celebrity statusov. Celebrity nota lahko sicer zamegli odličnost igralca, a se le redki poslužujejo ignoriranju rumenega tiska. Vendar obstajajo izjeme, kot pravi Naremore, na primer Robert De Niro, ki se je, od kar je postal slaven igralec, povsem odmaknil od vseh celebrity intervjujev. (Naremore 1990, 280) Čeprav so bile do neke mere zvezde vedno razumljene v relaciji z njihovimi igralskimi sposobnostmi in stilom, Geraghtyjeva trdi: »Diskurz nastopa sedaj zajema določeno pomembnost, da filmske zvezde zahtevajo svoj legitimen prostor v prenasičenem svetu celebrity statusov.« (Geraghty 2000, 192) Prav ta koncept omogoča filmskim zvezdam, da se ločijo od celebrity pop zvezd, nogometaših zvezd, zvezd reality show-ov ipd., saj so ob omenjenih v nasičenem medijskem prostoru ponavadi potemtakem podcenjene. Zvezde dotičnega zadnjega koncepta zvezdnitva po Geraghtyjevi moramo razumeti kot rešitelje, kot primarni mehanizem za ponovno zapisovanje nekaterih kulturnih prestižev filmskega zvezdnitva ter predvsem kot sredstvo za preusmeritev pozornosti nazaj k filmskemu kontekstu, da lahko igranje ostane privilegirano umetniško dejanje.

Ločimo lahko dve osnovni smeri, ki filmsko igranje kot umetnost legitimira. *Prva smer* zadeva določeno tradicijo igranja, v New Yorku poznan pod imenom *The Method*, znan kot Metoda ali Sistem. Razvil jo je Konstantin Stanislavski³⁴ v Moskovskem

³⁴ Njegove zamisli so v newyorških gledaliških krogih sprejeli z odprtimi rokami, ter zlasti v Actors Studiu, ki je imel v 50-ih letih preteklega stoletja izjemen sloves, saj so izšolali igralce kot so Marlon Brando, James Dean, Paul Newman, itd. Izdelal je eno najpomembnejših tehnik, emocionalni spomin, pri katerem se igralec poglobi v lastno preteklost, da poišče čustva, ki ustrezajo čustvom lika v motu: »V vsaki vlogi, ki jo igraš, obstaja povezava s tvojo preteklostjo ali čustvom, ki si ga nekoč že doživel.« (Stanislavski v Giannetti 2008: 305) Omenjene tehnike so sicer stare, ampak Stanislavski je bil prvi, ki jih je z vajami in analitičnimi metodami sistematiziral. Menil je, da notranja resnica in čustvena iskrenost

umetnostnem gledališču. Glavno vodilo Stanislavskega je bilo: »Vlogo moraš živeti vsak trenutek, ko jo igraš.« Zavračal je tradicijo igre, ki je poudarjala zunanost in prepričan je bil, da je mogoče resnico pri igranju doseči samo z raziskovanjem notranjega duha lika, ki se mora zlit z igralčevimi čustvi. (Stanislavski v Giannetti 2008, 304) Ta stil igranja poudarja psihološko intenzivnost in zahteva veliko vaj, ki raziskujejo emocionalno in psihološko verjetnost lika, rezultat pa je igralčevo ponotranjenje vloge. Igralci Metode slovijo po sposobnosti, da izrazijo duševno napetost svojih likov. Torej pristop igranja, za katerega Maltby meni: »To je dominantni način, kako igralci izvajajo naravni nastop.« (Maltby in Craven v Nelmes 2004, 177) Po drugi strani pa je ta metoda igranja zasidrana v prisotnosti igralčevega osebnosti kot emocionalna in psihološka osnova vseh nastopov. Torej, če hočemo priti v misli karakterja, omenjena Metoda sugerira, da mora igralec najprej raziskati karakterjeve strahove, potlačena, motivacije, torej raziskati psihološki profil karakterja, da se lahko v vlogo kar se da poglobi. Hkrati pa je pomemben razmislek, da je avtentični nastop lahko polno realiziran in razumljen ravno takrat, ko je razlika med igralcem in karakterjem odpravljena v njunem čistem zlitju. V tem smislu ta metoda ponovno priključuje stopnjo kulturnega prestiža za zvezde, v tej zadnji kategoriji zvezda kot nastopajoči, in odžene strahove pred ceneno slavo celebrityja, če je nastop štet za resničnega in vrednega ogleda, kot meni Geraghtyjeva. (Geraghty v Nelmes 2004, 177)

Druga smer do legitimnosti pa je povezana z določenim igralčevim izborom projektov. To deluje na dveh nivojih. Prvi ponovno okrepi prvenstvo filmskega teksta k zvezdi kot igralcu, kot meni Geraghty, drugi nivo pa oslabi to prvenstvo s potrditvijo govorniške zgradbe igralca kot resnega umetnika. (Geraghty v Nelmes 2004, 177) Zato se igralci kot so Penn, Depp, Pitt nagibajo k uporabi vlog, ki bi se lahko sporazumele z njihovimi zahtevami in ambicijami proti resnemu igranju. Namesto tega izbirajo vloge, ki jim omogočajo izraziti zelo dobro viden in prepoznaven manirizem omenjene metode. V tej

ne zadoščata, zato je vztrajal, da morajo igralci obvladovati zunanost, ki zahteva nekoliko stiliziran način govora, gibanja in nošenja kostumov. Hkrati pa je Stanislavski zavračal zvezdniški sistem in virtuoznost posameznika. Vztrajal je na ansambelski igri in interakcijami med igralci in liki. Vzodbujal je, naj analizirajo vse posebnosti posameznega prizora in svojega lika, dokler ne razumejo svojega lika s telesom in dušo. (Giannetti 2008, 305-309)

kategoriji namreč zvezda kot nastopajoči v svoje delo priključuje kulturne vrednote, ki dopolnijo in tolmačijo zvezdo kot nastopajoči pri vsakem nastopu in izbiri vlog. Na kratko, pogosto skozi kombinacijo intervjujev zvezde, njenih izjav ter samopromocijskih člankov, koncept zvezde kot igralec postavlja zvezdo v stran od praznine celebrityja in hladnega komercializma Hollywooda. In kot pravi Sean Penn sam: »Če si sposoben združiti dve ideji v eno sliko, zmagaš igro.« Vendar kot sam nadalje ugotavlja: »Je, žal, definicija dobrega filma postala, da je to tisti, ki osreči banko, in ne tisti, ki služi kot luč za življenje ljudi.« (Penn v Nelmes 2004, 178) Pennov ugled kot igralec se ne sklicuje samo na njegove nastope v filmskem tekstu, ampak tudi bolj ali manj skozi samozavedajočo se retoriko ugleda, ki je konstruirana zunaj filmskega teksta. »Ker je pravica po zvezdništvu kot igralcu odvisna od dela torej igranja, ki je razvidno, tak sijaj ni nujno omejen na filme, v katerih se igralec pojavi, ampak le te lahko presega v serijo filmskih in zunaj filmskih nastopov, ki služijo ojačenju njihovi dozdevni distanci od zvezd kot celebrityjev, ki lahko postanejo slavne, ker so "to kar so same po sebi", ter od zvezd kot profesionalci, ki igrajo sami sebe.« (Geraghty v Nelmes 2004, 178)

Kot že omenjeno Barry King trdi, da obstajata dve vrsti filmske igre. *Impersonifikacija*, kjer igralec opravi značilne transformacije, da postane njegova vloga, kadar pa igralec ne impersonira njegove vloge, ampak se zgolj pojavlja skozi serije nastopov na način, da vedno igra njega samega, potem je to po Kingu *personifikacija*. Prav v teh terminih se lahko ocenjuje slab ali dober nastop. Cenjen igralec je tisti, ki ima možnost se transformirati v različne vloge in pri tem zakrije razmah med igralcem in vlogo v želji, da oblikuje sliko, ki je intergrirana v pripoved. In prav personifikacija zmoti ta proces in poudari igralčevo identiteto nasproti vlogi, zato so takšni igralci ponavadi označeni kot slabi igralci, saj v nastopih igrajo le sami sebe. (King v McDonald 2000a, 30) Ko se razlika med igranjem in vedenjem v vsakdanu zabriše, se igra zdi tako realna, da je skorajda ne smatramo več kot igro. Zdi se nam, kot pravi McDonald (McDonald 2000a, 31), da nastop postane "nevidno igranje", torej verjeten, resničen in realen, medtem ko se nam na drugi strani slab nastop zdi neprepričljiv in zato neresničen. Da je igra realistična, se mora igranje preučiti kot set kodnih konvencij. (McDonald 2000a, 31)

Zvezde kot nastopajoči so označene s poudarkom na impersonalizaciji, za razliko filmskih zvezd kot profesionalci. Poudarki v tej zadnji kategoriji so na realizmu in naturalizmu, da se torej igranje čim bolj ujemama z resničnostjo, na čustvih, ki so izražena bolj skozi geste in zvok (bolj kot besede), na ekspresionizmu telesa in na notranjosti karakterja. Prav zato je promocija zvezd kot edinstvenih in avtentičnih individuumov lažja. Poudarek je tudi na telesu, deluje kot obljuba, da vsaka gesta in grimasa doprinese k pomenu karakterja, če že ne k pripovedi. Cilj do zvezda kot nastopajoči je odvisen predvsem od tega, ali je samo delo kot igranje resnično postavljeno v ospredje, kar je v kontrastu zvezdami kot celebrity, ki lahko postanejo slavne, samo da "so to kar so" in na drugi strani zvezde kot profesionalci, ki igrajo sami sebe. Pozornost na igro preusmeri pozornost v stran od pojmovanja telesa kot spektakla (kot oboževanje gibanja pri npr. Stallonu) k telesu kot delu nastopa, lahko bi rekli, da telo postane risarsko platno igralca. Razvoj zvezde v zvezdo kot nastopajoči je mišljeno kot regeneracija kulturnih vrednot, kar pomeni, da je potrebno ponovno pogledati na to, kako razumemo aktivnost občinstva v relaciji do zvezd.

Različne kategorije filmskega zvezdnštva po Geraghtyjevi označujejo predvsem različne vrste védenja iz občinstva, saj čeprav nekatere filmske zvezde delujejo kot celebrity, kot na primer konstrukcija Johnnyja Deppa kot celebrity, pri njemu nota leži na izven tekstualnem védenju o njegovem neurejenem življenju in burnih ljubezenskih razmerjih. Ker Depp spada v zadnjo kategorijo po Geraghtyjevi, vedenje iz rumenih tiskov ne zamegli igralske slave, saj so za kategorijo zvezda kot nastopajoči izven tekstualne informacije večinoma nerelevantne.

5.3.2 Analiza Ite Rine v modelu filmskega zvezništva po Christine Geraghty

Filmografija³⁵ Ite Rine zajema dvajset celovečernih igranih in šest dokumentarnih filmov. Kar pri 14-ih celovečernih filmih je njeno ime navedeno v najavni špici. (Nedič 2007a, 71) V drami **Erotikonu** (1929) slovi z mimiko in igro ženske po imenu Andrea, ki zanosi s poročenim neznancem, v katerega se zaljubi in nato rodi mrtvega otroka. Ita Rina igra zelo prepričljivo; vse tegobe, tesnobe, razočaranja in nesrečno ljubezen. Poroči se z moškim, ki mu je junaško darovala kri in ga rešila, a stara ljubezen v njej ne umre. Čeprav je bil Erotikon eden njenih prvih večjih filmov, so jo kritiki že opazili in hvalili njeno nadarjenosti ter izjemnost igranja. V naslednji drami **Sramota** (1929) igra pobeglo nočno plesalko, ki je varala moža in pobegnila. V satirični drami **Pomlad se budi** (1929) Ita Rina igra Ilse, živahno dekle brez predsodkov, ki osvaja sina uradnika, ki je zaradi spočetja otroka pod vplivom alkohola izključen iz šole in si zato vzame življenje. V drami **Obešenjakova Tončka** (1930), kjer igra Tončko, ki iz meščanske dame na begu postane prostitutka, ki ji policija nekega dne ponudi, da izpolni obsojencu na smrt poslednjo željo, da preživi zadnjo noč z njim. Tončka sprejme ponudbo policije in prav ta noč jo zaznamuje za vedno. Življenje ji strmo pada vse do nesrečnega slučaja smrti. Vlogo je skrbno naštudirala in tako ustvarila svojo najboljšo vlogo. V filmu Obešenjakova Tončka je Ita Rina tako identificirana z vlogo, ki jo igra, da deluje povsem resnična in človeška. Sposobna je bila igrati, tako zapletena kot najbolj preprosta čustva. V filmu pokaže celoten proces osebnega propada glavne ženske vloge. (glej Sliko 5.10) Kritike tipa kot so, da je Ita Rina kljub kruti vsebini filma, lahko pokazala svojo privlačnost, mladost in hrepenenje, da je pokazala vso globino svojega talenta, da ji gre za vrhunsko priznanje, za globoko razumevanje Kischeve drame, duhovno uravnoteženost in igralsko sposobnost, do take popolnosti, so argumenti, zaradi katerih so ji kritiki namenili izjavo, da je Tončka čisti umetniški dosežek igralka ter da so ji namenili laskav naziv – ena najperspektivnejših igralk evropske kinematografije v času vpeljave zvoka. V filmu Kralj valčka spretno pokaže

³⁵ Seznam filmov posameznega režiserja, igralca, nacionalne kinematografije ali žanra. Prve filmografije so se pojavile v 20. letih prejšnjega stoletja najprej v almanahih in bolj površno popularnih filmskih revijah. Z nastankom kinotek in filmskih arhivov pa se je začela bolj strokovna obdelava filmografskih podatkov, ki je rodila obsežne filmografije. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 210)

tudi svoj plesni talent. V filmu **Valovi strasti** (1930) igra žensko vlogo v ljubeznem trikotniku – Betty, ki pomaga tihotapcem alkohola, da bi odplačala očetove dolgove, medtem pa se zaljubi v raziskovalnega novinarja, ki primer preučuje in je povezan s policijo. Ita Rina se ponovno izkaže kot zelo prepričljiva spletkarka. V pustolovskem filmu **Fantom Dumitorja** (1933) igra glavno žensko vlogo Jelo, ki se z bratom poda na raziskovanje rud s kajaki po reki Tari, kjer brata odnese v smrtno nevarnost, a je ponovno Ita Rina v vlogi reševalke, kot v Erotikonu, ki s pomočjo prijatelja reši brata iz deroče reke. V omenjenem filmu je Ita Rina še enkrat pokazala svojo igralsko širino. V filmu **A življenje teče dalje** (1935) igra Mario – ženo pomorščaka, katerega v času vojne mobilizirajo in kasneje razglasijo za mrtvega. Maria se z otroci preseli k prijatelju Nikoli misleča, da je vdova, a čez čas se Ivo vrne. Ita Rina odlično igra predhodnico Evelyn Johnson (igra jo Kate Beckinsale) v filmu Pearl Harbor s podobnim scenarijem ženskega karakterja. Sledi gansterski film **Trgovina z dekleti** (1939), kjer Ita Rina igra brazilko Chiquito – ženo preprodajalca mamil, ki nenavadno umre, in tudi ona je na listi osumljenih za umor, medtem ko ga išče prva soproga Maria iz Evrope. V filmu vojni drami **Vojna** (1960) Ita Rina igra stransko vlogo, teto glavne ženske vloge, ki ji v vojni umre sin. Zelo prepričljivo odigra materinsko ljubezen in žalost nad veliko izgubo.

Slika 5.10: Ita Rina – fotografija iz filma Obešenjakova Tončka



Vir: Nedič (2007c, 4).

Ker je pri igranju Ita Rine moč zaznati impersonifikacijo, saj je skozi vrsto različnih ženskih karakterjev opravila različne transformacije, da je vsakič znova postala svoja vloga in ni igrala "samo sebe", ker je ni zanimala celebrity plat njene kariere ter na njo ni polagala pozornosti, ker je bila v filmskih krogih kot igralka zelo cenjena, kar pomeni, da je imela ta dar, se transformirati v različne vloge ter s tem zakriti razmah med igralcem in vlogo, in zato ker se pri njenih vlogah resnično zdi, kot pravi McDonald, kot da bi nevidno igrala, torej da se njena igra zdi povsem resnična, menim, da lahko sklenem, da Ita Rini najbolj ustreza kategorija **zvezda kot nastopajoči**. Predvsem zaradi velikega spektra vlog, ki jih je odigrala in je pri tem nobena vloga ni tako zaznamovala, da bi jo žanrsko definirala. Pri kritikah njenih nastopov je pozornost najpogosteje usmerjena na samo igranje ocenjevano iz zornega kota kot umetniško delo. Ita Rina je imela svoje posebne izrazne gestikulacije obraza, prav tako je "večna" njena lepota obraza ustrezala takratnim ženskim igralkam tipa femme fatale, kar ji je omogočalo, da je pogosto igrala v dramah in lahko bi si dovolila reči, da je kot igralka tako prepričljiva, da se zdi, kot da bi igrala samo sebe, pa vendar je znano, da je bila vzorna mati in žena, a je kljub temu odlično odigrala vloge vse od prostitutke do zapeljivke brez predsodkov, lepotice v drznih erotičnih posnetkih, vzorne matere do pobegle promiskuitetne žene, od zveste sestre do gansterske brazilske žene ter vse do brezčutne izdajalke. Ita Rina je prav s svojimi značilnostmi, ki jih je vnašala v vloge, prinašala točno določene pomene, ki prinašajo užitke ob zadovoljitvi pričakovanj za vsak film posebej. Ker pa je po triumfu v filmih Erotikon in Obešenjakova Tončka triindvajsetletna Ita Rina prišla na naslovnice vodilnih filmskih časopisov in v teh letih bila v Jugoslaviji neverjetno priljubljena ter ker so jo razglašali za zlati fond češke kinematografije, ker je predstavljala idol takratnim najstnicam, čeprav so si jo redke lahko ogledale kot igralko v njenih filmih, ker so ženske zaradi nje sanjale o uspehu, saj jim je predstavljala simbol moderne emancipirane ženske, zaradi poudarka na njeni fotogeničnosti, ne moremo spregledati dejstva, da je tudi Ita Rina presegla svoj primarni okvir delovanja in imela svojo celebrity plat slave. Vsekakor trdim, da le ta ni zmotila ali zameglila njenih igralskih sposobnosti in umetniškega prispevka, saj je bila večina kritik in recenzij usmerjena primarno na njen umetniški dosežek, torej igranje.

6 UGOTOVITVE

Ita Rina je vsekakor bila mednarodno in nacionalno slavna filmska igralka. Po Morinovi definiciji, da je za filmsko zvezdo značilno, da presega filmsko platno, na katerem se je sicer rodila in da se pojavlja tudi v drugih medijih, lahko v primeru Ite Rine več kot potrdimo, saj se je že na samem začetku njene kariere njena fotografija v istem tednu pojavila na naslovnica v kar osmih berlinskih tednikih, po igralskem triumfu v filmih *Erotikon* in *Obešenjakova Tončka* pa je prišla na naslovnice vodilnih filmskih časopisov. Že pri svojih 23-ih letih je bila Divačanka v Jugoslaviji neverjetno priljubljena, postala predmet oboževanja – na premierah jo je pričakala množica ljudi, samo da bi jo videla v živo, ter bila je idol najstnic, ki so sanjale o uspehu. Ker je torej privlačila oboževalce s svojo podobo, načinom oblačenja in obnašanja, z življenjskimi navadami in seveda z njenimi filmskimi vlogami, lahko sklenemo, da je imela lastnost zvezd, ki ji pravimo **glamur**.

Ita Rina je kot že omenjeno posnela dvajset celovečernih igranih in nekaj dokumentarnih filmov, znala je zaigrati in se vživeti v celo paleto najrazličnejših vlog in razpoloženj: od sreče do najtežjega obupa, od zaljubljenosti do temačnega prezira, od preprostega dekleta do dame v pravem pomenu besede. Vidimo jo v čustveno zelo težavnih vlogah, ter prav tako lahkotno plezati po hribih, jahati konja, drveti z avtomobilom in leteti s športnim letalom. Kritiki so bili nad njeno igralsko kreacijo vedno znova navdušeni. Že film *Erotikon* je dosegel neverjeten uspeh pri kritikih in gledalcih, štejejo ga za enega izmed najlepših nemih filmov, tudi po zaslugi igralskih sposobnosti in fotogeničnosti Ite Rine. Machatý je bil eden prvih filmskih avtorjev, ki je zbral pogum in skušal prikazati čutnost telesne ljubezni, Ita Rina pa je bila ena prvih evropskih igralk, ki si je upala to realizirati in se kot začarana divje predati enodnevnemu ljubimcu v erotičnem prizoru, ki se lahko kosa celo s sodobnimi filmi. Skupaj z Olafom so jo celo označili za češkoslovaško različico para Garbo-Gilbert. Zaradi njene močno čustvene igre bi gledalci drli v dvorane, če bi se cenzorji drznili odobriti ta film. Njen napredek od *Erotikona* do *Obešenjakove Tončke* je skoraj neverjeten. V vlogi *Tončke*, nosilke vsega dogajanja v filmu, s svojo zadržano,

ponotranjeno igro, je ustvarila izjemno igralsko kreacijo. Njena igra je tako naravna in prepričevalna, da vpliva na gledalce z vso silo. Ita Rina je s Tončko ustvarila svojo najboljšo vlogo. Prebila je karierno pot v zvočni film, kar je v tistih časih za igralce predstavljalo velik izziv, in prav zato, je to cenjen dosežek, saj se je bilo potrebno na povsem nov način igranja intenzivno pripravljati. V igranju *Ite Rine* je moč zaznati **impersonifikacijo** po Kingu, torej transformiranje v različne vloge in s tem zakriti razmah med igralcem in vlogo. Pri njenih vlogah se resnično zdi, kot pravi McDonald, kot da bi nevidno igrala, oziroma njena igra se zdi povsem resnična. Kot že omenjeno, pa je Ita Rina imela tudi lastnost glamurja, kateri zabriše razliko med filmsko zvezdo in realno podobo igralka ter premosti prepad med fikcijo in življenjem. Zaradi naštetega, sklepam, da je nesporen odgovor na moje drugo raziskovalno vprašanje pričujočega dela, da Ita Rini najbolj ustreza najbolj cenjena in profesionalna kategorija filmskih igralcev, to je **kategorija filmska zvezda kot nastopajoči** po Geraghtyjevi. Predvsem pa, ker je z velikim spektrom vlog, ki jih je odigrala in je pri tem nobena vloga ni tako zaznamovala, da bi jo definirala. Pri kritikah njenih nastopov je pozornost najpogosteje usmerjena v samo igranje ocenjevano iz zornega kota kot umetniško delo, kar potrjuje dejstvo, da jo je pariški časopis *Midi* proglasil za **eno največjih evropskih umetnic**. Ker pa je bila več kot igralka, ki predstavlja neko osebo, ker v njenih vlogah ni manjkalo medsebojnega prežemanja med njo kot igralko in filmsko vlogo, ker se zdi, da kljub sposobnosti, da je lahko igrala najrazličnejše vloge, da v vsaki gledamo njeno osebnost, lahko po Morinu potrdimo, da je Ita Rina bila **filmska zvezda** svojega časa in ne le karakterna igralka. Natančneje bi jo lahko uvrstili najprej v 3. in tako tudi v 4. fazo zvezdniškega sistema po Vrdlovcu. Še več, kot pravi Giannetti, da razlika med poklicnim igralcem in zvezdo ne temelji na tehničnem znanju, temveč na množični priljubljenosti, lahko slednje potrdimo tudi pri Ita Rini, vsaj v času njenega sijaja. Zvezda mora imeti po definiciji neznanski osebni magnetizem, močno lastnost, ki privlači našo pozornost. Malo javnih osebnosti vzbudi tako globoko in razširjeno privrženost. Če to prenesemo v prakso, to pomeni, da o zvezdi lahko govorimo takrat, kadar gre gledalec v kino zato, da bi videl točno določeno igralko, v kateri koli vlogi, ki ji je dodeljena. In prav to je bila Ita Rina, v kinematografe so hodili gledat njo, oboževalci so ji pisali pisma in pesmi ter ji posvečali svoja dela. Dobivala je zvezdniški

honorar, 15.000 tedanjih nemških mark na mesec in na premierah po Evropi jo je vedno pričakala množica ljudi. Ker se pri Iti Rini zdi, kot da bi imela nekakšen magnetizem, specifično lepoto, ali kot pravi Weber, izredno vrlino, ki vpliva na to, da je bila videna kot izredna in razumljena kot obdarjena s specifično izrednimi, skorajda, nadnaravnimi lastnostmi, lahko potrdim, da je pri Iti Rini moč zaznati **karizmo**. Torej izredno sposobnost, ki je dana posameznikom v korist drugih.

Ita Rina je platno kmalu preseгла in je začela polniti strani časopisov in revij. O njej so pisali vsi evropski filmski časopisi. In če torej **persona** predstavlja značilne elemente zvezdine resnične osebe, pomešane z vlogami, ki jih le ta igra, ter javno mnenje o zvezdi, torej podoba, ki jo konstruirajo fani ali javnost ali mediji, so persono Ite Rine zaznamovali komentarji kot so: čedna igralka, nesporen talent, pretanjena v izrazu, divje čutna ženska, samostojna ženska, fantastična lepotička, v katero je bila zaljubljena polovica Ljubljane, igralka izjemnih kvalit, izrazne gestikulacije in obraza. Iz njenega nastopa govori duša, njena strast je doživeta do zadnjega vzgiba, ona je tako resnična, tako človeška, njen lep obraz in njene brezmejne oči s svojo globino odražajo najbolj zapletena ali najbolj preprosta čustva, da se mora gledalec meni nič tebi nič, prepustiti svojim emocijam, globoko razumevanje svojih vlog, duhovno uravnoteženost in igralsko popolnost. Pri Iti Rine je moč zaznati, da se je osamosvojila od filma in njene filmske vloge ne reproducirajo več samoumevno specifičnega stereotipnega filmskega karakterja. Njena zvezdniška persona, ki ima določene fizične značilnosti, vedenje in držo, pa je dodatno prispevala k tipiziranju njenih likov. Iz omenjenega torej sledi, da persona Ite Rine spada v zadnji stadij, to je **zvezda znak**, razvoja zvezdniške presone (fikijske osebnosti) po Lutharjevi.

V trenutku, ko so Iti Rini iz vseh strani deževale ponudbe znamenitih režiserjev in jo je Hollywood že tretjič snubil, se ji je zgodila ljubezen njenega življenja. Odločila za poroko in premor v igralski karieri ter posvetitev družinskemu življenju, kar je šokiralo javnost in medije. To je bilo po mojem mnenju odločilno za njeno nadaljnjo karierno pot oziroma padec. Po letu mirnega življenja se je Ita Rina sicer zopet vrnila pred filmske kamere, a se je odločila, da bo nastopala le v filmih, ki jih bodo snemali na

domačih tleh, kar pa žal ni imelo dovolj plodne in zrele podlage v domovini. Če se navežem na Greto Garbo, filmsko ikono enakega časa, je resda tudi ona šokirala javnost z zelo zgodnjim odhodom iz filmskega platna, vendar je ona svoj odhod v popolno osamo taktično premislila in se ni več vračala v film. Sama je to v 50-ih letih najlepše ponazorila: »Mit, ki obdaja mojo osebnost, mi prinaša veliko denarja, ker moje filme še zmeraj vrtijo. Če bi se s svojo zunanostjo pokazala pred kamerami taka, kakršna sem zdaj, bi se ne le podrl mit, ampak bi usahnil tudi denarni vir.« (Garbo v Delo 1990, 16)

Ali kot zadane bistvo odhoda Grete Garbo Fornazaričeva: »Greta Garbo se je odrekla Hollywoodu preden bi zob časa načel njen mit.« (Fornazarič 1990, 12) Tako je postala mit, njena podoba pa je ostala kot zamrznjena za vse čase, saj se bi njeni podobi v nasprotnem primeru bilo potrebno kosati s transformacijo pomenov skozi čas, kar je tvegana odločitev. Garbo si je z njeno odmaknjenostjo in vzvišeno skandinavsko hladnostjo prisvojila nezemeljski naslov Božanska in njen mit ostaja uganka za zmeraj. Z božanskostjo si je pridobila kakopak tudi večnost. In navsezadnje je res, kar pravi Štefančič: »Kaj pa je bolj normalnega in naravnega za boginjo kot to, da odide, ko je še brezčasna – ko ji starost še ne udari na obraz? Njena prostovoljna nemost je bila odgovor na večnost, v katero so jo potopili.« (Štefančič 1991, 42) Tako si je Garbo izborila večno prisotnost njene persone v javnosti in s tem je tudi njena ikona dobila večnost. Saj kot pravi DeCordova, so vsaj trije nivoji vedenja potrebni za obstoj zvezdniške persone. To so filmska podoba in kroženje informacij o njegovem/njenem igralskem delu kot igralcu, nadzorovana podoba zasebnega življenja (osebnost) ter nenadzorovana spontana podoba (zvezda). In prav ti trije nivoji, so po mojem mnenju manjkali Iti Rini, da bi si ohranila večno publiciteto in s tem ohranila močno prepoznavnost vse do danes. Kot vemo, se je odrekla Hollywoodu, saj ji je osvojena Evropa očitno pomenila dovolj, največji cilj pa ji je bila domača kinematografija oziroma pomoč le tej. Menim, da je njena zavrnitev Hollywooda le eden od ključnih, a ne edini, povzročiteljev, da je čas načel njeno podobo, saj ker ni odšla pod streho ameriških studiev, kot sta to naredili Marlen Dietrich in Greta Garbo, ter dosegli mednarodno slavo. S tem je bila prikrajšala, da bi ji ameriški produkcijski aparat skonstruiral novo podobo in trdno ter marketinško premišljeno zvezdniško identiteto, ki bi prekrivala skrivnosti njenega zasebnega življenja in s tem naredila močno distanco

med njeno identiteto v resničnem življenju in persono. Ker za seboj ni imela studijskega oglaševalskega oddelka, ki bi si izmišljal lažne novice, ki bi polnile kolumne časopisov in prekrival "napačne" odločitve v njenem resničnem življenju, ji niso bile prikrojene podobe evropskih in ameriških kulturnih konvencij, ki so po letu 1930 načrtno in unikatno oblikovale podobe zvezdnikov glede na ameriške moralne, pravne in estetske norme. To je bil hkrati tudi čas, ko so ameriški studii nemalo zvezd okronali za mednarodne filmske ikone, ki so postale večne. Verjetno ni napačna misel, da si vsaka zvezda želi postati čim bolj prepoznavna oz. se čim bolj približati statusu ikone, saj s tem ne postane zgolj prepoznavna najširšim množicam. Namreč ko zvezda postane ikona, zvezda ni več zgolj nosilec nekih kulturnih simbolov in vrednot, temveč postane simbol sama po sebi. Ni več predstavnik nekih pojmov ali zgodbe, temveč je sama specifičen pojem in samostojen znak. Lahko bi rekli, da je to najvišja stopnja, ki jo zvezda sploh lahko doseže, saj je s tem trdno in za vedno ukoreninjena, zasidrana v pojmovnem, pravzaprav jezikovnem svetu neke družbe oz. kulture.

Omenjeno prikrajšanost Hollywooda pri Iti Rini je moč zaznati po opravljeni analizi Ite Rine, kjer ugotavljam, da je persona Ite Rine ne prav dosti drugačna od njene resnične osebnosti, kar ponazarja tudi zapis, kot je ta: »Ito Rino so oboževalci videli kot mlado, lepo in zapeljivo dekle oziroma žensko, ki se usodno zaljublja, strastno ljubi in pogosto prav tako živi in bojda tudi v zasebnem življenju, zvezda evropskega filma 20-ih in 30-ih let, ni bila nič kaj dosti drugačna.« (Nedelo 2007) Prav tako kot njena persona ni bila načrtno izoblikovana, izkristalizirana ali celo povsem preoblikovana v umetno konstrukcijo, ki bi se prodajala, prav tako logično-posledično sledi, da je tudi njena ikonografija zelo razpršena, "neizpiljena" ter marketinško brezciljna, kar sem ugotovila iz analize v poglavju Ita Rina kot ikona. Seveda je Ita Rina v prvi vrsti bila simbol lepote. Njegova ikonografija je prepojena z ženskimi atributi, njeno ime je tako rekoč sinonim za ženskost in večno lepoto, ki je bila značilna vse od nemih filmih pa do filmov iz 50-ih let prejšnjega stoletja. Občinstvo je tako bilo očarano nad njenim fizičnim zgledom, prav tako kot nad njenim delom in talentom. Da je bila označena za eno najperspektivnejših igralk evropske kinematografije v času vpeljave zvoka, pove

veliko. Najstnicam in ženskam je predstavljala idol in simbol moderne emancipirane ženske.

V pričujočem diplomskem delu sem že omenila, da zvezde pomembno sooblikujejo posameznikovo identiteto oz. njegovo samopodobo, kot tudi da se občinstvo identificira predvsem z nekim sklopom družbenih vrednot ali simbolov, ki jih zvezda predstavlja ali poseblja, ter da obenem morajo za uspešno identifikacijo biti prisotne tudi povsem konkretne osebnostne značilnosti zvezde, ki občinstvu pri identifikaciji z njim/njo dajo občutek avtentičnosti in resničnosti. Torej, če se ponovno navežem na Klappa, ki govori o socialnih tipih, ki jih reprezentirajo zvezde, kjer bi naj šlo za kolektivne vedenjske norme, za stereotipe, ki naj bi določali podobo in vedenje neke osebe, Ito Rino lahko, kot sem že ugotovila, umestila v kategorijo *neodvisna ženska* po Klappovi razvrstitvi socialnih tipov, ter med tip *neodvisne tako kot moški* po tipologiji filmskih igralk po Haywardovi. V vsaki družbi torej obstajajo neka pričakovanja o videzu in vedenju, ki pogosto temeljijo na stereotipih. Lahko bi rekli, da zvezde v svojem profesionalnem okolju pravzaprav reprezentirajo ta pričakovanja oz. stereotipe. In prav javnosti znana podoba Ite Rine je polna stereotipov: idealna ženska podoba lepote, podoba neodvisne in samostojne ženske, ima značilnosti karizmatične osebnosti, deluje kot vzgled, da se vsake sanje lahko uresničijo že samo s trdom, lahko bi rekli tudi "superženska". Popolni videz, zapeljivka lepega telesa, samosvoja, od vseh ljubljena, a od nikogar posedovana (vsaj do poroke), torej lahko bi rekli, da je bila lep primerek ženske *femme fatal*. A ker je kasneje v karieri javnosti odkrito pokazala še svojo materinsko podobo, torej seksipilna neodvisna mladenka, ki je dozorela v skrbno mater, ljubečo ženo in gospodinjo, je tako po mojem mnenju dobila preveč novih razpršenih pomenov in s tem razbila enoznačno podobo zvezde, ki bi ji lahko pripomogla k nazivu filmske ikone po merilih časa, v katerem je ustvarjala. Menim, da je to še eden od vzrokov, da Ito Rini ni uspelo ostati idol in postati vsaj nacionalna ikona, saj se je potrebno zavedati, da ker je zvezdniška podoba v veliki meri odvisna od kulturnih kontekstov, se pomeni, ki se oblikujejo okoli nekega zvezdnika s časom, spreminjajo, saj prihaja do premikov v diskurzih, ki posredujejo podobo neke zvezde. Zgodovinske, ekonomske in politične spremembe so povzročile, da se nova podoba Ite Rine ni več

ujemala s kulturnim kontekstom in konsenzom v povojnem obdobju Jugoslavije, zato menim, da je morda kot neodvisna in emancipirana ter hkrati ženska z visoko cenjeno vrednoto družine, celo prehitevala čas, saj Jugoslavija ni bila pripravljena na tak tip ženskih aktivistk kot nacionalnih ikon.

V pismu, ki ga je Ita Rina poslala Titu in širši javnosti v revijo NIN, je javno razkrila težave, ki jih je imela že od prvega stika z domačo kinematografijo. Zaradi očitka v tujini, da ne sodeluje pri domačem filmu, se je po letu mirnega življenja v Beogradu, odločila, da bo igrala le v filmih, ki jih bodo snemali na domačih tleh. Imela je močan patriotski čut, saj je v dobronamerni želji, da bi se jugoslovanski film nekoč premaknil z mrtve točke, predlagala sodelovanje s tujimi režiserji, kar pa je povzročilo dodatno negotovanje. Dobila je odgovor, da žal režiserji nimajo zaupanja v njeno delo, torej zaupanja v eno najperspektivnejših igralk evropske kinematografije v času vpeljave zvoka. Zdelo se ji je, da je celotna kampanja proti njej in da le ta izhaja iz tega, da določeni ljudje, ki jim je država zaupala delo pri filmu, to krčevito čuvajo in ne dovolijo, da bi kdorkoli pokukal v njihovo delo. Obenem pa se je potrebno zavedati tudi dejstva, da so ustvarjalci domačega povojnega filma Ito Rino prezrli, morda tudi zato, ker v novem jugoslovanskem filmu ni bilo prostora za igralko z zvezdniško preteklostjo. Prav tako pa, ko namreč slovenskega filma ni bilo še nikjer, so že obstajale slovenske zvezde in prav Ita Rina je bila ena najbolj bleščečih tistega časa. Seveda bi lahko to opravičili z izgovorom, da smo imeli ptico pred gnezdrom. Imeli smo torej filmske zvezde še pred svojim prvim filmom in če sem ironična, je seveda slovenska kinematografija še v marsičem izjem(n)a. Po eni strani se z amaterskimi filmi Carola Grossmanna lahko kosamo z začetki francoske kinematografije, a po drugi strani do dvajsetih let prejšnjega stoletja Slovenci sploh še nismo imeli svojega celovečernega filma. Izjemni smo v tem, da smo prvi pravi igrani celovečerni film dobili s skoraj pol stoletno zamudo, šele po drugi svetovni vojni, čeprav je bila reproduktivna kinematografija pri nas že v nemem obdobju precej razvita. V slovenskih kinematografih so vrteli filme s svetovnimi zvezdami. In dejstvo je, da si nekateri zvezdniki lahko ohranjajo svojo zvezdnitvo prav na račun konstantnega prikazovanja njihovih filmov na televiziji in v repriznih kinodvoranah. Spet drugi si lahko na podlagi

tega tudi na novo pridobijo status ikone, tako da nova veljava zvezde preseže ali revidira tisto, kar je neka zvezda pomenila v preteklosti. In prav to bi bila priložnost in rešitev, da bi podobo Ite Rine, brez načrtno izdelane promocije ameriškega tipa, ki ji je manjkala, nenehno ohranjali, a so se in žal še zmeraj se njeni filmi vrtijo v slovenskih kinematografih prereditko. Tako je Ito Rino spregledala tudi nadaljnja jugoslovanska zgodovina, saj je dolgo ni nihče sistematično raziskal in ovrednotil njenega dela. Šele ob ustanovitvi Slovenske kinoteke smo Slovenci začeli raziskovati filmski opus Ite Rine in pridobivati arhivsko gradivo, ki se nahaja v evropskih kinotekah. Nato pa je na pobudo Slovenske kinoteke občina Divača obnovila igralkino rojstno hišo, v kateri je nastal muzej Ite Rine s stalno spominsko razstavo.

Lahko torej Ito Rini pripišemo naziv **filmska ikona**? Menim, da se kot prvič zaradi zavrnitve Hollywooda Ito Rini ni izoblikovala enoznačna konstrukcija podobe in pripravila gverilska promocijska akcija iz strani ameriških studiev, značilna za 30. leta Hollywooda, ki je ključna za nenehno ohranjanje neke podobe v javnosti in v zavesti gledalcev. Na domačih tleh namreč še nismo imeli produkcijskega aparata za zvezde in promocijo le-teh. Za razliko od Ite Rine, je Metki Gabrijelčič, vsem poznani pod imenom njene vloge – Vesna, tri desetletja kasneje uspelo, da je dosegla vrtoglavo popularnost, vsaj v nacionalnem okvirju. Kot drugič, zaradi prezrtja Ite Rine na domačih tleh, po prihodu v domovino s patriotistično in levjesrčno željo, da podari svoj talent mrtvemu jugoslovanskemu filmu, morda zato, ker smo imeli zvezdo svetovnega formata še pred zibelko – zvezdniškim sistemom in zvezdniškim filmom, ali pa morda prezir izhaja iz želje po kaznovanju, ker je snemala nemške filme. Kot tretjič, ker se Jugoslavija očitno ni mogla poistovetiti z razpršeno podobo Ite Rine kot sinonima za lepoto ter podobo samostojne in neodvisne super ženske, ki je uspešna na vseh področjih svojega življenja. Iz vsega navedenega sledi zelo slaba prepoznavnost Ite Rine v rodni Sloveniji vse do danes. Prav zato, ker trdim, da je glavni dejavnik ohranjanja večne prepoznavnosti nenehna promocija neke podobe iz roda v rod pogoj, da zvezda postane ikona, zato ugotavljam, da Ito Rini ni uspelo (do sedaj) postati filmska ikona, tako ne nacionalna kot tudi ne mednarodna.

7 ZAKLJUČEK

Ita Rina je bila prva slovenska mednarodno znana filmska zvezda, veljala je za eno največjih evropskih umetnic svojega časa in je edina slovenska filmska igralka, ki je v mednarodnih merilih zares kaj pomenila, ter edina igralka, ki je osvojila Hollywood, ne da bi tja sploh kdaj prišla. Kot pravi Urgošiková, je Ita Rina s svojo osebnostjo v filme vnašala svežino, umerjeno izražanje čustvenosti ter občuteno izraznost, ki jo je mogoče primerjati z najboljšimi dosežki sodobnega igralskega ustvarjanja. (Urgošiková 2009, 59) V mali slovenski deželi se je torej najprej zgodila lepotica Ida Kravanja, kasneje seveda znamenita filmska zvezda nemškega in češkega filma dvajsetih in tridesetih let. V času torej, ko Slovenci še zdaleč nismo imeli svojega zvezdniškega filma, je v evropskem filmu kraljevala Ita Rina. Slovenski film res nikoli ni bil in nikoli ne bo Hollywood, toda imeli smo pa nekaj nenavadnega, če sem malce ironična, smo po Furlanovih besedah, bili celo na boljši poti: imeli smo filmske zvezde še pred svojim prvim filmom. (Furlan 1993, 10) Ko namreč slovenskega filma ni bilo še nikjer, so že obstajale slovenske zvezde in prav Ita Rina je bila najbolj bleščeča v tistem času. Ob tem bi Hollywoodu moral zastati dih: če lahko zvezdniški sistem obstaja brez in mimo filma, kaj še sploh ostane Hollywoodu? Najverjetneje smo edina nacionalna kinematografija, ki je imela zvezde za zvezdniški sistem še pred nacionalnim filmom, še pred začetki snemanja – o tem je Hollywood vedno fantaziral.

Čeprav je bilo kar nekaj Slovenk na mednarodnih filmskih platnih pred Ito Rino, kot so Marija Vera, Irma Polak, Zalla Zarana, je Ita Rina edina slovenska igralka s tako obsežno filmografijo in glavnimi vlogami v mednarodno tako uspešnih filmih. Ita Rina je nedvomno naša prva filmska igralka, ki je postala filmska zvezda mednarodne razsežnosti. Menim pa, da je tudi edina »prava« slovenska filmska zvezda, predvsem zaradi njene mednarodne slave in dosežkov, kar je do sedaj uspelo le njej med kupico drugih (samooklicanih) slovenskih filmskih zvezd. Hkrati je ena izmed zelo redkih igralk v mednarodnih vodah, ki je naredila svojo kariero, brez da bi imela sorodstvene/ljubezenske odnose, s katerim od znanih evropskih režiserjev ali producentov, kot jih je na primer imela ledena kraljica Garbo. Ita Rina je le s svojo

fotogeničnostjo dobila priložnost, da pokaže svoj talent, se izkazala in zablestela na filmskem platnu. Bila je zvezda Machatýjevega Erotikona – enega največjih evropskih uspešnic v Ameriki in predstavlja primer izredno redkih filmskih igralk, ki ji je uspel preboj iz 3. v 4. razvojno fazo zvezdniškega sistema, preboj v fazo, kjer zvezde, kot mali bogovi, spregovorijo. Ita Rina ni bila priljubljena in cenjena le v kinematografijah srednje Evrope, visoko vrednotenje njenega dela potrjujejo, tako zapisi iz baltskih držav, kot iz Grčije in Španije ter Latinske Amerike, pa tudi večkratna vabila iz Hollywooda. Vse to priča o tem, da je zvezda Ita Rine sijala močnejše, kot smo mislili doslej.

In kaj se bi lahko zgodilo, če Ita Rina ne bi zavrnila Hollywooda? Če se zdi za primerjavo domet slave Grete Garbo in Marlen Dietrich prevelik in preveč optimističen, pa zagotovo ni zanemarljiv podatek, da je režiser Machatý za filmom Erotikon sredi tridesetih posnel še drznejšo Ekstazo. V njej je slekel mlado in čutno Hedwig Kiesler, ki pa je za razliko od Ita Rine svojo slavo iz omenjenega filma zelo dobro izkoristila. Le ta je po Ekstazi odšla v Hollywood in postala razvpita Hedy Lemarr. Tako Ita Rina kot Hedy Lemarr sta bili evropski filmski zvezdi, ki ju je vabila filmska Meka. Vendar za razliko od Ita Rine, je Hedy šla po stopničkah naprej in višje ter uspela kot filmska ikona. Grete Garbo, ki je postala svetovno znana ikona zaradi Hollywooda, rodna Švedska ponosno kuje v nebo in če smo malce zbadljivi, bi lahko rekli, da nam je Slovincem pri Ita Rini očitno manjkal Hollywood, vsaj da bi dosegla vsesplošno prepoznavnost na domačih tleh, nacionalno čast in ponos.

Kje je torej resnica med razvpitim geslom v križankah in mitom, ki nastaja ob imenu senzibilne zvezde evropskega nemega filma? Kot ugotavlja Trušnovec, zgodba Ita Rine zveni neponovljivo in prav zato je blizu mitu – toliko bolj, ker se le-ti po navadi napajajo na polresnicah, kar se sklada s tem, da o življenju in ustvarjalnem prispevku največje slovenske filmske zvezde še vedno ne vemo skoraj nič. (Trušnovec 1997, 23) In kot meni Ravterjeva, da to preprosto pomeni, da Slovenci nismo naredili zanjo nič več, razen Divačanov in nenehnih pobud iz Slovenske kinoteke, kot to, da jo zlorabljam v križankah. (Ravter 2003, 17) In tako menim tudi sama, da je Ita Rina

postala legenda in mit, a hkrati tudi največja neuresničena slovenska filmska ambicija, ki se ni nikoli uveljavila do nebeških višav. Ita Rina je vsekakor slovenska filmska igralka s statusom svetovne zvezde in arhetip samozavestne anime.

“Če je film feliks, pa naj bo to hollywoodski, evropski ali slovenski, potem so filmske zvezde njegova krila in lepota telesa.” (Furlan, Štefančič 1993, 11) So torej božanstva, polbogovi pa tam nekje visoko na nebesnem svodu. Mi smo na svoja krila v nekaj desetletji skorajda, žal, povsem pozabili in prezrli, saj se njeno ime pojavlja le še kot uporabno geslo v križankah. In žal bo verjetno ostala, kot je našel lepo prispodobo Tarman v svojem članku: *Pepelka evropskega filma*. (Tarman 1991, 60) Osebno optimistično upam, da jo prihodnost ne bo povsem pozabila, daleč v prašni zgodovini, temveč da bo našla svoje mesto v Slovencih, globlje od križank, ter postala več od zabrisanega mita o njej, saj menim, da je Ita Rina (vsaj do sedaj) edina "prava" diva slovenske kinematografije v pravem pomenu besede.

8 LITERATURA

1. Agrft. 2010. *Akcent*. Dostopno prek: <http://www.agrft.uni-lj.si> (17. maj 2010).
2. Balázs, Bela. 1966. *Filmska kultura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
3. Bergand, Evgen. 2000. Ida Kravanja – Ita Rina, filmska zvezda, ki je odklonila Hollywood. V *Znameniti Slovenci*, ur. Evgen Bergand, 144–145. Ljubljana: Forma 7.
4. Bončina, Iztok. 2007a. Iz vlaka za Hollywood v Beograd: stotaobletnica rojstva Ite Rine. *Mladina*, (7. julij).
5. --- 2007b. Tijana Đorđević, hči legendarne igralka Ite Rine. *Gea* 17 (10): 74–76.
6. Bordwell, David in Kristin Thompson. 2001. *Zgodovina filma*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
7. Carter, Erica. 2007. Zvezdniki po prihodu zvoka. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 122–125. Ljubljana: Umco, Slovenska kinoteka.
8. Cencič, Marko. 2007. Mineva 100 let od rojstva prve slovenske filmske dive. *Novi glas*, (28. junij).
9. Cohan, Steven. 2007. Zvezdniki v povojnem filmu. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 126–127. Ljubljana: Umco, Slovenska kinoteka.
10. Cook, Pam in Samo Rugelj. 2007. *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Umco, Slovenska kinoteka.
11. Decordova, Richard. 1991. The Emergence of the Star System in America. V *Stardom – Industry of Desire*, ur. Christine Gledhill, 17–27. London, New York: Routledge.
12. *Delo*. 1990. Tisto nekaj v očeh, (17. april).
13. Donald, James. 2007. Hollywoodski zvezdniški stroj. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 110–113. Ljubljana: Umco, Slovenska kinoteka.
14. Draž, Irena Duša. 2006. Ita Rina. *Pil Plus* 58 (30): 22.
15. Dyer, Richard. 1991. A Star is Born and The Construction of Authenticity. V *Stardom – Industry of Desire*, ur. Christine Gledhill, 132–140. London, New York: Routledge.
16. --- 1998. *Stars*. London: BFI Publishing.
17. --- 2004. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Macmillan.

18. Erdeljanović, Aleksandar Saša. 2007. Ita Rina v predvojnem jugoslovanskem filmu. V *Ita Rina: Prva slovenska filmska zvezda*, ur. Lilijana Nedič, 61–65. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
19. Evans, Andrew in Glenn D. Wilson. 1999. *Fame: The Psychology of Stardom*. London: Vision Paperbacks.
20. Feasey, Rebecca. 2004. Book Review: Heavenly Bodies: Film Stars and Society. *Journal Of Visual Culture* 3 (3): 377–380. Dostopno prek: <http://vcu.sagepub.com/cgi/reprint/3/3/377> (17. maj 2010).
21. Fornazarič, Eva. 1990. Greta Garbo se je odrekla Hollywoodu preden bi zob časa načel njen mit. *Primorski dnevnik*, (17. april).
22. Furlan, Silvan. 1993. Ita Rina. V *Slovenske filmske zvezde*, ur. Silvan Furlan, 32. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
23. --- 1997a. Ita Rina, velika zvezda evropskega nemega filma. V *Erotikon: mala retrospektiva za devetdeseto obletnico rojstva Ite Rine*, ur. Lilijana Nedič in Miha Zadnikar, 4. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
24. --- 1997b. *Deklica s frnikulami*. Ljubljana: E-motion film.
25. Geraghty, Christine. 2000. Re-examining stardom: questions of texts, bodies and performance. V *Reinventing Film Studies*, ur. Christine Gledhill in Linda Williams, 183–205. New York, London: Arnold, Oxford University.
26. Giannetti, Louis. 2008. *Razumeti film*. Ljubljana: Umco, Slovenska kinoteka.
27. Gledhill, Christine. 1991. Sign of melodrama. V *Stardom – Industry of Desire*, ur. Christine Gledhill, 207–236. London, New York: Routledge.
28. Harris, Thomas. 1991. The building of popular images: Grace Kelly and Marilyn Monroe. V *Stardom – Industry of Desire*, ur. Christine Gledhill, 40–44. London, New York: Routledge.
29. Hayward, Susan. 2006. *Cinema Studies*. London, New York: Routledge.
30. Heath, Stephen. 1981. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
31. Holmlund, Chris. 2007. Sodobno zvezdnštvo. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 131–135. Ljubljana: Umco, Slovenska kinoteka.
32. Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.

33. Kawin, Bruce F. 1992. *How Movies Work*. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press.
34. Kladnik, Darinka. 2003. Ida. Nepozab(lje)ne dame slovenske umetnosti. V *Slovenija.svet* 2 (2): 19.
35. Krapiž, Klara. 1997. Ita Rina iz Škrateljnovе hiše v Divači. *Novi glas*, (17. julij).
36. Kuhn, Annette in Richard Abel. 2007a. Vzpon ameriške filmske industrije. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 12–18. Ljubljana: Umco, Slovenska kinoteka.
37. --- 2007b. Klasični studijski sistem. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 19–20. Ljubljana: Umco, Slovenska kinoteka.
38. Lupša, Maja. 1997. Po sledih Ite Rine: Lilijana Nedič kustosinja v Slovenski kinoteki, je v moderni galeriji pripravila razstavo o naši prvi slovenski filmski zvezdi. *Jana* 26 (49): 22–23.
39. Luthar, Breda. 1992. *Čas televizije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
40. --- 2006. *Proizvodnja slave: politika in popularna kultura*. Ljubljana: Založba FDV.
41. Marshall, P. David. 1997. *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Menneapolis in London: University of Minnesota.
42. Mcdonald, Paul. 2000a. Film acting. V *Film Studies – critical approaches*, ur. John W. Hill in Pamela Church Gibson, 28–33. New York: Oxford press.
43. --- 2000b. *The Star System*. London: Wallflower Publishing Limited.
44. Musek, Vitko. 1960. *Zvezdnštvo in zvezde*. Ljubljana: Prosvetni servis.
45. Naremore, James. 1990. *Acting in the cinema*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
46. --- 2007, Filmska igra. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 114–118. Ljubljana: Umco, Slovenska kinoteka.
47. *Nedelo*. 2007. Ljubezen v slogu Ite Rine, (30. september).
48. Nedič, Lilijana. 1998. *Ita Rina*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
49. --- 2007a. *Prva slovenska filmska zvezda*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
50. ---, ur. 2007b. *Ita Rina*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
51. --- 2007c. Ida Kravanja, Ita Rina, Tamara Đorđević. *Kinotečnik* 8 (8): 4–11. Dostopno prek: http://www.kinoteka.si/files/doc/kinotecnik/kinotecnik_2007_10.pdf (17. maj 2010).

52. Nelmes, Jill. 1999. *An introduction to film studies*. London, New York: Routledge.
53. --- 2004. *An introduction to film studies*. London, New York: Routledge.
54. Plahuta, Valentina. 1997. Ita Rina kmalu v dokumentarcu: pol Ljubljane je bilo zaljubljene vanjo. Poprčki o njenem življenju. *Nedelo*, (7. december).
55. Ravter, Nada. 2003. Lepotica iz Divače (in križank). *7D* 52 (28): 16–17.
56. Richard, Abel. 2007. Zgodnji in predzvočni film. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 7–11. Ljubljana: Umco, Slovenska kinoteka.
57. RTV SLO. 2007a. *Mit Marilyn Monroe*. 2007. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/zabava/zvezdniski-portret/mit-marilyn-monroe/184202> (17. maj 2010).
58. --- 2007b. *Nepozabni citati Marilyn Monroe*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/zabava/zanimivosti/nepozabni-citati-marilyn-monroe/184208> (17. maj 2010).
59. Sattler, Miran. 1994. Lepotica iz Škrateljnovе hiše: prva jugoslovanska filmska igralska Ita Rina. *Primorske novice*, (18. november).
60. Schatz, Thomas. 2007. Metro-Goldwyn-Mayer. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 23–26. Ljubljana: Umco, Slovenska kinoteka.
61. Slani, Ilja. 2007. *Sjećate li se Ite Rine?* Beograd: Centar film.
62. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. 2000. Dostopno prek: <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html> (17. maj 2010).
63. Stacey, Jackie. 2000. Feminine fascinations: forms of identification in star-audience relations. V *The Film Studies Reader*, ur. Joanne Hollows, Peter Hutchings in Mark Jancovich, 147–154. London: Hodder Education.
64. Studlar, Gaylyn. 2007. Zvezdniki pred zvočnim filmom. V *Knjiga o filmu*, ur. Pam Cook, 119–121. Ljubljana: Umco, Slovenska kinoteka.
65. Štefančič, Marcel jr. 1991. Greta Garbo. Portret. *Mladina*, (1. januar).
66. --- 2004. Ita Rina. *Close-up 1: Politika filmski zvezd*. Ljubljana: UMco.
67. Tarman, Slavko. 1991. Slovenski portret: Pepelka evropskega filma. *Srce in oko* 3 (23): 60–61.
68. Tolson, Andrew. 1996. *Mediations: text and discourse in media studies*. London: Arnold.

69. Trušnovec, Gorazd. 1997. Ita: večja od mita. *Razgledi* (december): 23.
70. Škerlep, Andrej. 1996. Semiotika oglaševanja: anatomija pomena oglaševalskih sporočil. *Slovenska država, družba in javnost*, ur. Anton Kramberger, 267–277. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
71. Štrajher, Mojca. 2002. Mit je resničnost za tistega, ki vanj verjame, in laž za tistega, ki ne. Intervju: Mitja Velikonja. *Dnevnik*, (23. november).
72. Urgošiková, Blažena. 2007. Ita Rina zvezda češkoslovaškega filma. V *Ita Rina: Prva slovenska filmska zvezda*, ur. Lilijana Nedič, 53–60. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
73. Velikonja, Mitja. 2003. *Mitologije sedanosti. Študije primerov sodobnih političnih mitologij*. Ljubljana: Študentska založba.
74. Vrdlovec, Zdenko. 2007. Prva slovenska filmska zvezda. *Dnevnik*, (30. julij).
75. Weber, Max. 1978. *Economy and Society. An Outline of Interpretative Sociology*. Berkley: University of California Press.
76. Whannel, Garry. 1992. *Fields in vision: Television sport and cultural transformation*. London, New York: Routledge.