

DOI 10.51558/2490-3647.2023.8.3.395

UDK 791.43(450)

Primljeno: 01. 09. 2023.

Izvorni naučni rad  
Original scientific paper

**Marijana Erstić**

## **ZVIJEZDA, DIVA, AMATERKA – DVA GLUMIČINA TIJELA NA PRIMJERU KRISTALNIH SLIKA LUCHINA VISCONTIJA**

Fenomen dive unutar talijanske kinematografije – sličan fenomenu filmske zvijezde – već je nekoliko puta bio temom znanstvenih rasprava. Upravo je Luchino Visconti (1906-1976) prvi radio isključivo s amaterskim glumcima i to u filmu *La terra trema* (1947/48), a zatim filmom *Bellissima* (1951) doveo u pitanje pristup neorealističkih filmaša. Visconti je 1967. godine u filmu *La strega bruciata viva* preispitao i industriju zvijezda. U radu se raspravlja pitanje amaterskih glumaca, diva, zvijezda, na temelju navedenih filmova i uz pomoć teorije Gillesa Deleuzea (kristalna slika) i Ernsta H. Kantorowicza (dva kraljeva tijela).

**Ključne riječi:** Luchino Visconti; neorealizam; *Bellissima*; *La strega bruciata viva*; Gilles Deleuze; Ernst H. Kantorowicz

Fenomeni ‘dive’ i ‘zvijezde’ više su puta analizirani u raznim znanstvenim publikacijama.<sup>1</sup> Pri tome se divu, koja neminovno ne mora biti ženskoga spola, u superlativima opisuje kao zvijezdu, njeno uzvišenje i sublimaciju (Bronfen et al. 2002). No pojava tzv. instantnih zvijezda unutar medijske kulture posljednjih 20-ak godina baca potpuno novo svjetlo na cijeli problem. Približava li se ovaj fenomen onome amaterskog glumca, a time i inovaciji koja je 40-ih godina XX. stoljeća filmovima talijanskog neorealizma trebala osigurati autentičnost? Rad je posvećen talijanskom neorealizmu, posebice dvama filmovima Luchina Viscontija: *Bellissima (Najljepša)*,

1 Jedna od najljepših knjiga na tu temu je Bronfen et al. (2002). Usp. i Dyer (1998); Faulstich (1997); Lowry et al. (2000); Patalas (1963); Morin (1971) i Ullrich et al. (2002), posebice članak Vogel (2002).

IT (1951) i *La strega bruciata viva* (*Vještica spaljena živa*) IT (1967). Naime, Visconti se nakon filma *La terra trema* (*Zemlja drhti*), IT (1947/48), snimljenim isključivo s amaterskim glumcima, filmom *Bellissima* distancira od radikalnog neorealizma. U kratkom filmu *La strega bruciata viva* [epizoda omnibusa *Le streghe* (*Vještice*) 1967] tematizira i danas aktualnu industriju zvijezda. Omnibus *Le streghe* su uz Viscontija režirali Mauro Bolognini (1922-2001), Pier Paolo Pasolini (1922-1975), Franco Rossi (1919-2000) i Vittorio De Sica (1901-1974). Glavnu ulogu u svih pet epizoda igra Silvana Mangano (1930-1989), dok je producent filma glumičin suprug Dino de Laurentis (1919-2010). U Viscontijevoj epizodi i biografija zvijezde Silvane Mangano igra veliku ulogu.

Nakon svog prvog neorealističnog filma *Roma città aperta* (*Rim, otvoreni grad*, 1945) s Anom Magnani (1908-1973), Viscontijev kolega Roberto Rossellini (1906-1977) u Italiju će čak „vesti“ Ingrid Bergmann (1915-1982.), holivudsku zvijezdu „čistog lica i sapuna“, i to za snimanje filmova koji svoju snagu crpe iz sukoba kinematografskih pristupa – onog talijanskih neorealista (koji između 1945. i 1953. godine rade s naturščicima te snimaju na autentičnim mjestima radnje i uglavnom bez čvrstog scenarija) i onog studijskih, holivudskih filmskih stvaratelja (Möhrmann 1999). Šezdesete godine XX. stoljeća postaju klasični period talijanskog filma i talijanskih zvijezda poput Sophie Loren (rođ. 1934.), dok špageti-vestern donosi novi pristup problemu masovnog filma i zvijezda. U 1980-ima Ornella Muti (rođ. 1955.) moglo se smatrati istinskom talijanskom zvijezdom, dok u 1990-ima i 2000-ima taj naslov preuzima bivša manekenka Monica Bellucci (rođ. 1964.). Ali jesu li ove dvije glumice doista prave nasljednice (anti)diva iz 1940-ih, 1950-ih i 1960-ih godina, poput jedne Ane Magnani, ili su i one primjeri trenutnih, instantnih zvijezda kakve televizija i internet sa svojim casting emisijama i na instagramu proizvode posljednjih tridesetak godina? Upravo casting i žute emisije stvaraju atmosferu istodobne blizine i daljine koju gledatelj možda i ne očekuje. Opravdano je pitati se je li stoga cijela fascinacija tek puka medijska inscenacija. Ili ja za sve ipak kriva publika koja u svojoj čežnji za uvijek novim licima podlegne fascinaciji zvijezde, odnosno dive?

Prvi film Luchina Viscontija *Bellissima* (1951), kojeg se analizira u ovoj raspravi, bavi se pričom o djetetu koje, prema mišljenju majke, treba, ili čak i mora postati zvijezdom. Drugi Viscontijev kratkometražni film *La strega bruciata viva* pripovijeda priču o zvijezdi koja je dosegla vrhunac karijere i sada želi postati majkom. Oba filma se koriste kristalnim slikama u smislu Gillesa Deleuzea (1925-1995). Pojam slike-kristala odnosi se na uklapanje ogledala, fotografija, skulptura, umjetničkih slika u filmski kadar. Filmskom kadru to uklapanje daje mnogoznačnost. Na ova dva Vi-

scontijeva filma moguće je primijeniti i teoriju njemačko-američkog povjesničara i medievaliste Ernsta H. Kantorowicza (1895-1963) o dva kraljeva tijela. I ovdje se, kao i na primjerima slike-kristala, radi o ambivalentnim inscenacijama tijela, i to ne samo kralja ili vladara, već i neke značajne ličnosti, npr. iz svijeta medija i filma, kako će biti objašnjeno u radu. Sâm početak rada čine informacije o filmskom autoru Luchinu Viscontiju.

## LUCHINO VISCONTI

Filmski i kazališni redatelj Luchino Visconti rođen je u Milanu 2. studenog 1906. godine, a umro u Rimu gotovo 70 godina kasnije, 17. ožujka 1976. godine. Njegov je otac potjecao iz drevne talijanske plemićke obitelji, podrijetlom iz Venecije, nastanjene na sjeveru Italije, dok je majka bila porijeklom iz buržujske, industrijske obitelji. Viscontijevo djetinjstvo i rana mladost bili su ispunjeni posjetama kazalištu i koncertima, a stalni gost u njihovoj kući bio je dirigent Arturo Toscanini (1867-1957). Tijekom ladanja, godišnjih odmora i zimovanja obitelj je boravila npr. u Hotel des Bain na otoku Lidu kraj Venecije, u mondenim hotelima u Kitzbühlu i na drugim prestižnim mjestima boravka visokog društva. Početkom 1930-ih godina Visconti podliježe fascinaciji talijanskog fašizma i njemačkog nacionalsocijalizma, posebice masovnim paradama. No sredinom 1930-ih godina, tijekom dužeg boravka u Parizu, gdje se uz posredovanje Coco Chanel (1883-1971) upoznaje s redateljem Jeanom Renoirom, Visconti zamjenjuje političku ignoranciju idealima komunizma. Već 1936. godine Visconti je asistent Renoireu na filmu *Une partie de campagne (Izlet)*, FR. U toj funkciji danima vodi glavnu glumicu Sylvie Bataille (1908-1993) u pariške muzeje, kako bi uz pomoć impresionističkih slika razradio ideje za filmske kostime i glumičine nastupe. Već u ovom filmu kostimi nisu samo ilustracije. U Viscontijevim filmovima kostimi su uvijek i ogledalo duše, kao što je to slučaj i u romanima Giovannija Verge (1840-1922), Gustava Flauberta (1821-1880), ali i Thomasa Manna (1875-1955). Viscontijev esteticizam je poseban – kostimi, interijeri, svi rekviziti, sve je to autentično (Erstić 2008). Visconti se kasnije bavi i filmskim adaptacijama spomenutih autora, ali i mnogih drugih.

Vrativši se krajem tridesetih godina u Italiju, Visconti se pridružuje grupi filmaša i filmskih entuzijasta koji su se okupili oko časopisa *Il Cinema (Kino)*. Glavni urednik časopisa je Vittorio Mussolini (1916-1997), sin Benita Mussolinija. *Il Cinema* postaje izvorom novih ideja o filmu. U njemu i Visconti piše neke od članaka koji postaju

epohalni za povijesti ne samo talijanskog filma, kao što je primjerice članak „Il Cinema antropomorfo“ („Antropomorfno kino“, Visconti 1943: 108–109). 1942. godine Visconti snima film *Ossessione* (*Opsjednutost*, IT) koji je svojim realističkim pristupom i kriminalističkom pričom (prema romanu *The Postman Always Rings Twice* / *Poštar uvijek zvoni dvaput* američkog autora Jamesa M. Caina iz 1934. godine) uvod u epohu talijanskog neorealizma.

Neorealistička tendencija Viscontijevih filmova ostat će dugo vidljiva – od već spomenutog filma *La terra trema*, preko filma *Bellissima* do filma *Rocco e i suoi fratelli* (*Rocco i njegova braća*, IT, 1960). Navedeni se filmovi bave životima ribara, seljaka, proletera i migranata. Ali Viscontijevi ribari, radnici, lopovi i migranti doimaju se poput drevnih, antičkih plemića ili čak svetaca. Uvažavanje i sublimacija najnižih slojeva društva suprotni su devalvaciji plemstva. Stoga se u filmu *Senso* (*Čežnja*, IT, 1954) priča o talijanskom ujedinjenju, ali bez imalo sublimacije i na osnovi afere mletačke grofice Livije Serpieri, koja sebe i revoluciju vodi u propast. U filmu se zbog ljubavne čežnje ostarjele, narcisoidne aristokratkinje gubi bitka koja je bitna za talijansko ujedinjenje (Erstić 2021). Tijekom 1960-ih i 1970-ih godina Visconti snima „Njemačku trilogiju“, filmove *La caduta degli dei* (*Sumrak bogova*, IT, 1969), *Morte a Venezia* (*Smrt u Veneciji*, IT, 1971) i *Ludwig* (IT, 1973). Prema Viscontiju nacionalsocijalizam je rezultat dekadencije njemačke buržoazije (usp. npr. Storch 2003).

Valja istaknuti da se nakon neorealističke faze Visconti od sredine 1950-ih godina sve više okreće ka esteticizmu i historijskim filmovima u kojima minuciozno reinscenira svijet XIX. i početak XX. stoljeća pa tako snima filmove *Il Gattopardo* [*Gepard*, IT, 1963, prema istoimenom romanu Giuseppea Tomasi di Lampeduse (1986-1957)] i *L'Innocente* [*Uljez*, IT, 1976, prema istoimenom romanu Gabriela D'Annunzia (1863-1938)]. U odnosu prema glumcima Visconti tijekom cijelog filmskog, ali i kazališnog djelovanja, zadržava neorealistički pristup i angažira ih najčešće suprotno njihovim glumačkim biografijama ne bi li ostvario novu i suvremeniju recepciju. Tako, primjerice, hollywoodski *cowboy* Burt Lancaster u filmu *Il Gattopardo* glumi princa Salinu, a Romy Schneider u kratkometražnom filmu *Il lavoro* (*Posao*) iz 1962. godine nije više sladunjava princeza Sissi, već mlada žena koja se pomalo neuspješno bori za brak, supruga i dostojanstvo. Visconti je, štoviše, istodobno odgovoran za stvaranje zvijezda i diva, bila to Maria Callas (1923-1977), Alain Delon (rođ. 1935.) ili Romy Schneider (1938-1982) (Schifano 1988).

## FOTOGRAFIJA NA FILMU

Jednu od glavnih uloga u procesu stvaranja zvijezde ili dive igra fotografija. Ta objektivna imitacija stvarnosti gotovo uvijek sugerira autentičnost i stvara nekakav idealan svijet, o kojem govori André Bazin (2004: 34). U isto vrijeme ona je i fiktionalna, jer neophodno nosi u sebi fragmentarni karakter, ona uglavnom predstavlja isječak svijeta. Fotografija je upravo zbog navedenih karakteristika bliska mediju filma. Obrnuto, film često koristi elemente fotografije te se uz njenu pomoć igra vlastitom funkcionalnošću i referencijalnošću. Time kao da se želi pokazati da se i sam film kao medij sastoji od fotografija u pokretu. Uz to, od druge polovice XIX. stoljeća, portretna fotografija služi kao medij prezentacije građanstva, ali i glumaca (Winter 1985). Portretne fotografije kao *cartes de visite* i privatne ikone tako brišu granicu između javno-simboličkog i intimnog tijela (Straumann 2002).<sup>2</sup> Sâm izraz portret pri tome ne znači samo portret u smislu žanra ili u smislu vanjske sličnosti s motivom. Na portretu bi trebali biti prikazani ličnost i individualnost portretirane osobe, a time i nešto vlastito i svojstveno unutar odnosa motiv – medij – promatrač. To se može odnositi i na nešto sveto. Tako npr. njemački povjesničar umjetnosti Hans Belting ističe da se uspoređivanje ikone i fotografije nudi samo po sebi, jer je kod obje manje bitan izum umjetnika, bitna je istina slike. Prema Beltingu fotografija time krije u sebi jezgru rane uporabe slike, u kojoj je promatraču bitna stvarna prisutnost i iscjeliteljska snaga artefakta. One su zajamčene samo točnim podudaranjem slike i originala, bez intervencije umjetnika (Belting 1991). Filmovi Luchina Viscontija igraju se upravo tom karakteristikom fotografije. Oni su, kao što će to biti prikazano u nastavku, simbol i medija fotografije i medija filma.

## DVA KRALJEVA TIJELA

Uz kristalnu sliku Gillesa Deleuzea za oba je filma signifikantna i teza o dva kraljeva tijela. Tezu o kraljevima tijelima još je 1957. godine postavio Ernst H. Kantorowicz. Elisabeth Bronfen i Barbara Straumann istu su tezu 2002. godine povezale sa slikom i inscenacijom dive.

---

2 Pri tome je bitno navesti da fotografski portret obuhvaća razne podvrste, poput dokumentarnih portreta, studijskih portreta, autoportreta itd. te da pojedine epohe razvoja ovoga žanra nude i različita tumačenja i različite funkcije žanra. U ovom radu se prvenstveno razlikuju realni filmski krupni plan nekog lika s jedne i filmska snimka studijskog fotografskog portreta snimljena u okvirima npr. srednjeg ili krupnog plana (Sl. 3.) s druge strane. Sraz filmskog kadra/plana i snimljene fotografije karakterističan je za kristalnu sliku, ali i za inscenaciju konkurencije prirodnog i političkog tijela nekog lika. Sličan sraz vidljiv je i u ogledalima snimljenim npr. u filmskoj polutotali (Sl. 1.).

Kraljevsko dvostruko tijelo se prema Kantorowiczu (1990) sastoji od biološkog tijela osobe (*body natural*) i simboličkog ili političkog tijela vladara (*body politics*). Biološko tijelo je sklono bolestima, deformacijama i na kraju je i smrtno. Političko tijelo simbolizira i predstavlja moć i dostojanstvo, ono ne umire s vladarom, već nakon njegove smrti biva preneseno na nasljednika i time predstavlja vječno biće. Kantorowicz koristi i sliku ptice (novog) feniksa, rođenog iz pepela spaljenog (starog) feniksa, kao i, nešto kasnije, francuski izraz: „Le roi est mort! Vive le roi!“, odnosno „Kralj je mrtav! Živio kralj!“ (Kantorowicz 1990: 406), kako bi objasnio mitološki i politički značaj funkcionalnog tijela vladara. Biološko i političko tijelo obično se pokušava odvojiti, budući da je prirodno tijelo ranjivo, a samim time i politika, jer ranjivošću biološkog tijela u pitanje se može dovesti i utjelovljenje moći. Međutim, oba se tijela spajaju jedno s drugim u mjeri u kojoj je javnost zainteresirana za prirodno tijelo vladara.

Prema Kantorowiczu metaforu o dva kraljeva tijela anticipira već William Shakespeare u drami *Richard II.* (oko 1590-1599), u kojoj se na kraju drame prikazuje likvidacija političkog tijela (Kantorowicz 1990: 57). Kao obratan primjer stvaranja političkog od prirodnog tijela može se navesti i ritual jutarnjeg odijevanja Ludwiga XIV. (1638-1715). Takvo se odijevanje aristokracije, prikazano kao stavljanje društvene maske, često koristi u filmovima o XVII. i XVIII. stoljeću za ilustraciju sprog nastanka društvene uloge koju lik utjelovljuje unutar *teatra mundi*, npr. u filmu *Dangerous Liaisons (Opasne veze)* redatelja Stephena Frearsa (rođ. 1941) iz 1988. godine. I Luchino Visconti se 1973. godine na početku filma *Ludwig* o legendarnom bavarskom kralju Ludwigu II. (1845-1886) koristi usporedivom inscenacijom stvaranja funkcionalnog tijela vladara. Rascjep tijela na funkcionalno i biološko kod Kantorowicza nadahnut je figurom Isusa Krista, koja je istodobno ljudska i božanska (Balke 2016).

U slučaju filmova *Bellissima* i *La strega bruciata viva* Visconti se već 1950-ih i 1960-ih ironično igra s odijevanjem i razodijevanjem, stavljanjem (društvenih) maski i njihovim razotkrivanjem, ali i nestajanjem privatne osobnosti i nastajanjem javne funkcije. Kantorowiczeva teza vidljiva je kod Viscontija, a dijelom je i anticipirana pričama iz svakodnevice filmske industrije. Na primjeru djeteta, kao u filmu *Bellissima*, i na primjeru žene, kao u filmu *La strega bruciata viva*. Posebnu ulogu pri tome igra fotografija. Ona u filmu *Bellissima* dekonstruira majčin san o filmu, prikazuje ga nerealnim, a u filmu *La strega bruciata viva* cementira divinu ulogu na medijskom nebu. Time kristalna slika postaje značajnim oblikom filmske vizualizacije teze o dva kraljeva tijela.



## **BELLISSIMA ILI KRISTALNA SLIKA DJETETA**

Gotovo svi likovi u oba navedena filma Luchina Viscontija (*Bellissima* i *La strega bruciata viva*) uzdižu filmsku industriju do njene fikcionalne i simboličke stvarnosti, ili barem vjeruju u nju. Simboli filma, odnosno filmski glumci, često postaju simbolima divljenja, ali te ikone u Viscontijevim filmovima bivaju dekonstruirane. Kao da se pomoću studijske fotografije uvijek iznova inscenira *body politics*, a pomoću filma *body natural* nekog lika. Pri tome, fotografija često služi i kao element konstrukcije zvijezde ili dive i kao simbol istodobnog nestajanja fikcionalne osobe. Tako je u filmu s ironičnim naslovom *Bellissima* prikazan očajnički stav majke Maddalene Cecconi (Anna Magnani), koja pod svaku cijenu nastoji lansirati svoju ne posebno lijepu ni nadarenu kćer Mariu u svijet tvornice snova.<sup>3</sup> Majka tako prisiljava kćer na audiciju za film u rimskoj Cinecittà te ju podvrgava raznim fizičkim tretmanima, uključujući treninge glume i baleta, (neuspjele) frizerske tretmane, neprirodne kostime i termin kod fotografa. Tako dresirano i inscenirano dijete smješteno je pred kraj filma poput beživotne lutke na prijestolje ispred oslikane pozadine (sl. 1.), gdje biva fotografirano, dok majka s oduševljenjem promatra scenu u ogledalu. Činjenica da se prizor vizualno prikazuje iz zrcala, a time i rabi slika-kristal u smislu francuskog filozofa filma Gillesa Deleuzea, ukazuje na upitnost i krhkost situacije, jer ništa nije onakvim kakvim se (majci) čini (Deleuze 1991; Erstić 2008; Jelača 2018)<sup>3</sup>.



**Slika 1:** *Bellissima*, screenshot

3 O ulozi majke usp. Brauerhoch (1996).

Francuski filozof Gilles Deleuze svoju je filozofiju filma formulirao kao nastavak filozofije vremena Henrija Bergsona (1859-1941) (Bergson 1991; Raulff 2000; Dosse i Frodon 2011; o vremenu na filmu usp. Musabegović 2007). Henri Bergson, koji oko 1900. godine slovi kao vodeći francuski filozof, vrijeme dijeli na tehnički mjerljivo vrijeme *temp* i na subjektivno trajanje *durée*. Film, u to doba još uvijek nov medij, prema Bergsonu je usporediv samo s tehničkim vremenom *temp* i ne može stvoriti dojam trajanja, odnosno *durée* i biti simbolom života, odnosno životnog zamaha, takozvanog *elan vital*. Film je prema Bergsonu lažni prijatelj (ljudske) percepcije jer ju on tehnički modificira. Deleuze tu teoriju razvija dalje. Prema njemu, granicu između starog filma, tzv. slike pokreta (*image-mouvement*) (Deleuze 1989) i modernog filma, tzv. slike vremena (*image-temp*) (Deleuze 1991, Deleuze 2012), čine od 1941. godine filmovi Orsona Wellesa (1915-1985), posebice *Citizen Kane* (*Građanin Kane*, USA, 1941.), ali i filmovi talijanskog neorealizma od 1943. odnosno od 1945. godine. Talijanski neorealizam, a ne *Nouvelle vague*, za njega predstavlja početak modernog filma. Sliku-pokret (*image-mouvement*), a time i stari film, Deleuze pri tome uspoređuje s Bergsonovim tehničkim vremenom *temp*. Sliku-vrijeme (*image-temp*), odnosno moderni film, Deleuze uspoređuje s Bergsonovim subjektivnim vremenom *durée*. No činjenica je da Deleuze drugi dio svoje kinofilozofije, a time i moderni film naziva *image-temp*, a ne *image-durée*. To znači da nije želio opovrgnuti Bergsonovu kritiku kina kao lažnog prijatelja percepcije, nego ju je samo želio revidirati (usp. npr. Dosse et al. 2011).

Deleuze smatra da Viscontijevi filmovi markiraju prekretnicu u povijesti kinematografije:

„U Viscontijevom filmu svjedočimo vrlo suptilnoj promjeni, počecima mutacije koja se tiče pojma situacije općenito. [...] predmeti i sredine preuzimaju autonomnu materijalnu realnost koja ih čini vrijednima zbog njih samih. Potrebno je zato da uz gledatelja i protagonisti opkoljuju sredine i predmete pogledom, da vide i čuju stvari i ljude, da bi se rodilo djelovanje i trpljenje, probijajući se u već postojeći svakodnevni život. [...] Reklo bi se da akcija pluta u situaciji, prije nego da je dovršava ili ograničava. To je izvor vizionarskog Viscontijevog esteticizma.“ (Deleuze 2012: 8–9)

Situacija je postala samostalnom, filmski likovi su njeni zarobljenici. Za filmove Luchina Viscontija bitna je upečatljiva forma slike vremena, a to je tzv. kristalna slika. Ona kod Viscontija dobiva oblik kristala u raspadanju. Na početku Viscontijevih filmova često vidimo jedan plemenit, ali i ponešto umjetan svijet, koji se nalazi u procesu dekompozicije. Povijest, povijesne činjenice i povijesna događanja, poput



katalizatora ubrzavaju taj proces. Na kraju filma gotovo je uvijek prekasno za bilo kakav preokret – kristal se raspao. Umjetan i plemenit svijet s početka filma tek je sjećanje (Deleuze 2012, usp. i Erstić 2008).

Početna ideja kristalne slike je pri tome koalescencija, odnosno srastanje stvarnog i virtualnog, sadašnjosti i prošlosti, koju Deleuze preuzima od Bergsona. Prošlost prema Bergsonu nije linearna i homogena. Prošlost uvijek nosi karakter subjektivnog sjećanja, a to sjećanje se formira kod svakog od nas kao proces u raznim razdobljima. Naše sjećanje je heterogeno jer se pojedine faze prošlosti ne moraju neminovno podudarati. Primjer za to su često potpuno drugačiji pogledi na iste situacije kod različitih ljudi, ali i kod istih osoba u različito vrijeme (Bergson 1991). Poput Bergsonovih faza prošlosti i artefakti ugrađeni u filmsku sliku, a to su film u filmu, kazalište u filmu, slike, skulpture, fotografije u filmu itd., prema Deleuzeu razotkrivaju filmsku sliku dajući joj daljnju, virtualnu razinu, neku vrstu gore navedenog drugačijeg pogleda na događanja. Na primjer, ako su u filmsku sliku ugrađeni drugi artefakti, poput zrcala ili umjetničkih slika, prošlost simbolički prodire u sadašnjost, ona doslovno (po)stoji pored nje. Dakle, i same se figure ne suočavaju samo sa sadašnjošću, nego i s virtualnim slikama prošlosti koje egzistiraju pored sadašnjosti. Umjesto situacija ranog i nijemog filma 1920-ih, ali i ranog zvučnog filma, publika je od sredine XX. stoljeća, prema Deleuzeu, konfrontirana s čistim optičkim i zvučnim situacijama, koje sačinjavaju moderan film, ili kako to formulira Friedrich Balke: „Kristalni poredak stvara područja neodređenosti i nerazlučivosti, jer izvlači slike iz njihovog motoričkog nastavka i povezuje ih s virtualnom slikom, kristalnom slikom koja pripada sjećanju“ (Balke 1998: 73, autoričin prijevod). Ipak, spomenuti kristalni poredak karakterističan je prije svega za autorski film nakon 1945. godine, a ne za cjelokupnu kinematografiju od 1945.

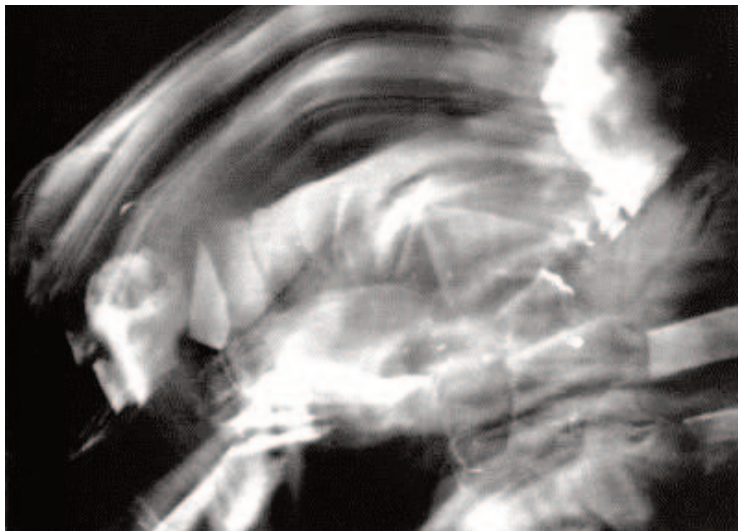
U slučaju kristalne slike razlika između aktualnog i virtualnog više nije jasna, ona i dalje postoji *de iure*, ali *de facto* je atribucija nemoguća. Prema Mirjam Schaub, trenutna i virtualna slika nalaze se „u ciklusu međusobne razmjene između te dvije kategorije i vodi ih u fenomenološku zonu nerazlučivosti (*l'indiscernabilité*)“ (Schaub 2003: 133, autoričin prijevod, usp; i Erstić 2008). Deleuze ovu zonu nerazlučivosti naziva objektivnom iluzijom:

„Najpoznatiji slučaj je zrcalo. Nagnuta zrcala, konkavna, konveksna zrcala, venecijanska zrcala neodvojiva su od jedne kružnice [...]. Sama kružnica je tu razmjena: slika u zrcalu je virtualna u odnosu na lik koji zrcalo hvata, ali je aktualna u zrcalu, koje liku dozvoljava samo običnu virtualnost i odguruje ga u neotkriveni prostor. [...] Kada virtualne slike tako bujaju, njihov skup

apsorbira čitavu aktualnost lika, dok je lik istodobno još samo jedna virtualnost među ostalima.“  
(Deleuze 2012: 92-93)

Visconti npr. često koristi portrete filmskih likova u zrcalu, snimljene tako da gledatelj nije siguran radi li se o snimci u zrcalu, a time o virtualnosti, ili o direktnoj, aktualnoj snimci realne osobe. No virtualna slika prema Deleuzeu nije ograničena na sliku u zrcalu, ona može uključivati i fotografije, kao i razglednice. Schaub sugerira da se u svim tim slučajevima radi o karakteristikama onoga što se u slici vidi kao aktualno. Prema Schaub važno je da objekti ostave izravan trag na slikama, baš kao što fotografije ili slike u zrcalu duguju svoju egzistenciju konkretnom i jedinstvenom lomu svjetlosti (Schaub 2003: 134; o svjetlu na filmu usp. Cadava 1997 i Erstić 2008). Zrcala, fotografije, slike, svim se tim artefaktima Luchino Visconti koristi u filmu *Bellissima* ne bi li ukazao na upitnost situacije. Prilikom snimanja fotografije za *casting*, i fotograf, i dijete, i prijestolje na kojem dijete sjedi, prelomljeni su više puta, i u zrcalu i na fotografiji, pa je situacija i više nego upitna. Djetetov *body natural* pretvara se time čak nekoliko puta u (iskrivljeni) *body politics*.

No činjenica da ulogu fotografa igra sam Arturo Bragaglia (1893-1962), mlađi brat predstavnika *fotodinamismo futurista* (*futurističkog fotodinamizma*) Antona Giulia Bragaglie (1890-1960), otkriva još jasnije tendenciju filma u smjeru dekonstrukcije buržoaskog žanra fotografskog portreta (Braun 1992; Muybridge 1957; Calvesi 1970; Lista 2001; Raghianti 1965; Tisdall et al. 1977; Erstić 2018). U avangardističkom fotodinamizmu bitni su pokret i promatrač. U futurističkoj fotodinamici, kako pokazuju fotografski eksperimenti Antona Giulia Bragaglie, ali i brata mu Artura iz 1910-ih godina, futuristički, dinamički i grozničavi pokret ne bi trebao biti samo fotografski zabilježen, već bi trebao nadražiti i gledatelja (Bragaglia 1970). Štoviše, njihove fotodinamike (sl. 2.) pokazuju ono što je golim okom nevidljivo, a događa se između pojedinih stupnjeva pokreta. Percepcija recipijenta time je tehnički usavršena (Arnheim 1978). Stoga oba brata još 1910-ih godina fotografiju podižu na meta-razinu, otkrivajući medijski proširenu percepciju, sličnu onoj koju su Étienne-Jules Marey (1830-1904) i Eadweard Muybridge (1830-1904) upotrebljavali sredinom i krajem XIX. stoljeća, ne bi li bilježili i morfologizirali pokrete ljudi i životinja. No ti fotografski eksperimenti sve su samo ne malograđanski lijepi, dapače, oni nisu nimalo prikladni za stvaranje dječje filmske zvijezde 1950-ih godina.



**Slika 2:** Anton Giulio Bragaglia: *Cambiando positura (Promjena položaja)*, 1911, © VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Ipak, za razliku od fotodinamičkih eksperimenata Antona Giulia Bragaglie, fotograf Arturo Bragaglia izrađuje „klasičan“ studijski portret. Ali i to je referencijalan i ironičan element, jer Arturo Bragaglia, koji do svog debija na filmu 1937. godine radi i kao fotograf portretist, u filmu *Bellissima* glumi samoga sebe. I to nije sve. U filmskoj sceni snimljenoj subjektivnom kamerom, u kojoj je prikazan fotografov pogled u fotoaparat, dijete je prikazano naopako, doslovno naglavačke. Nakon snimanja slijede retuširanje i uljepšavanje fotografije, što implicira kritički pogled ne samo na fotografsku, već i na kinematografsku stvarnost 1950-ih godina. Tako i *casting*-scena filma prikazuje dijete smješteno iza rođendanske torte kako bi dahom ugasilo rođendanske svječice i nakon toga recitiralo pjesmicu. Kamera snima, a filmska ekipa promatra scenu. Preopterećeno dijete zaboravlja pjesmicu i počinje histerično plakati. Na taj trenutak istine filmska ekipa reagira gromoglasnim smijehom. Svi osim redatelja Blasettija. Iako su, suprotno očekivanjima, Mariju na kraju filma zbog njenog vrlo prirodnog izraza ipak htjeli angažirati, majka Maddalena (koja je promatrala *casting* skrivena u *cutting room*) to odbija jer napokon uočava licemjernu igru filmske industrije. Dijete bi se koristilo kao laika, a ne kao zvijezdu nalik Shirley Temple (rođ. 1928.) ili Judy Garland (1922-1969), znači koristio bi se *body natural* malene glumice. No umjesto za filmsku „ikonu“ u obliku neorealističke autentičnosti majka

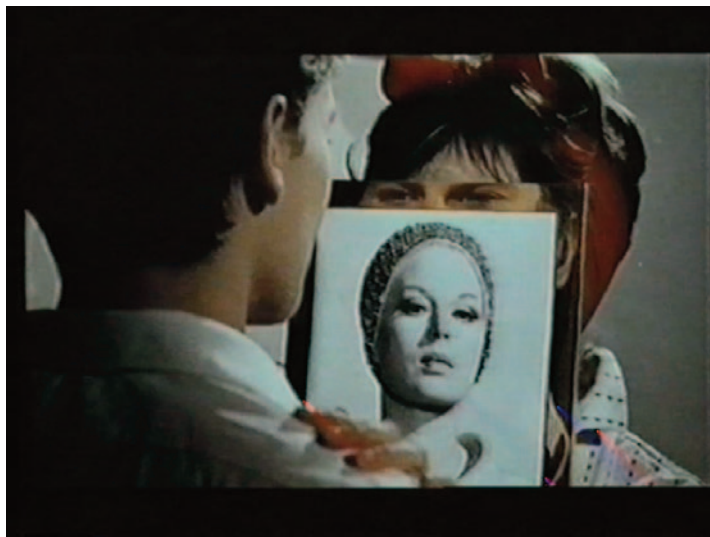
Maddalena se odlučuje za proletersku obiteljsku idilu, koju prekidaju samo povremeni posjeti kinu i tvornici snova.

### **LA STREGA BRUCCIATA VIVA ILI KRISTALNA SLIKA DIVE**

Ovaj kritički pristup filmu još je iznijansiraniiji u Viscontijevoj kratkometražnoj epizodi *La strega bruciata viva* omnibus filma *Le streghe*, u kojoj se prikazuje „dekonstrukcija” slike junakinje Glorie od strane znatiželjno-zlonamjernih ‚prijateljica‘ i ‚obožavateljica‘. Zvijezda simboličkog imena Gloria rođena je davno, a njena je dekonstrukcija provedena već na samom početku filma. Ljubomorne prijateljice ‚oslobađaju‘ nemoćnu Gloriju, koju glumi Silvana Mangano, od svih pomagala ljepote, poput lažnih trepavica, *face-liftinga*, odnosno traka, koje služe kao potpora očima, licu i obrazima, i možda od preuske odjeće. Zvijezda je naime na početku filma, tijekom privatnog primanja u mondenom zimskom odmaralištu Kitzbühlu, pala u nesvijest. Dan nakon tog ponižavajućeg tretmana, koji su joj priredile ‚prijateljice‘, Gloria saznaje da je trudna i traži spas od lažnog svijeta filma u obitelji. No njena se obitelj također sastoji od predstavnika filmske industrije – njen je suprug producent (kao i u slučaju glumice Silvine Mangano) i svi njeni prijatelji predstavnici su *show businessa*. Ljubomorne prijateljice upotrebljavaju zvijezdine fotografije (sl. 3.) da bi zavele muškarce. Time su Glorijini portreti iz fundusa zvijezde neka vrsta sekularizirane i erotizirane ikone u čiju se moć vjeruje. Gloria kao osoba nije bitna, u svijetu filma ona nije prisutna kao individua već kao inscenacija *imagea* elegantne zavodnice (usp. Erstić 2008).

Usporedi li se ova scena s Deleuzeovim opažanjima o kristalnoj slici, onda Glorija u filmu u potpunosti predstavlja simbol kristala i virtualne osobe. Štoviše, kristal slika podrazumijeva virtualni i stvarni kontekst istog motiva i opažanje prošlosti kroz aktualni, sadašnji trenutak gledanja. Visconti prikazuje i reakcije na taj simbol u Glorijinoj okolini – zavist, npr. u trenucima kad je prijateljice svlače, ali i njihovu ljubomoru i požudu, kad istu fotografiju jedna poznanica i njen ljubavnik koriste kao fetiš (sl. 3.). Kristal se u ovom filmu u potpunosti stapa s pojavom dive, koja, da bi postala divom, mora biti uzvišena i odsutna, mora u potpunosti postati *body politics*. Drugim riječima, diva mora biti ili u nesvijesti ili fizički neprisutna. Ona i ne smije predstavljati biće s ovoga svijeta. Jedini trenuci istinitosti osobe vidljivi su tijekom telefonskog razgovora sa suprugom producentom koji Gloriji nalaže da napravi po-baćaj. Scena razgovora izuzetno je histerična, Gloria je uplakana, raščupana, zamr-ljane šminke, dok je njen suprug prisutan tek kao glas. Tek je ovdje diva de-

konstruirana. Kristal se raspao, a osoba je rascijepljena između želje za majčinstvom i filmskom karijerom, odnosno između djeteta i dive. U svim ostalim scenama gledatelj ne vidi osobu, jer je ona totalno inscenirana, ono što on vidi na kraju filma začeđeni je kristal umjetne filmske božice. Visconti time oštro kritizira svijet filma i medija te ostavlja svoj etički poučak.



**Slika 3:** *La strega bruciata viva*, screenshot

Za razliku od već naveliko afirmirane Glorie iz filma *La strega bruciata viva*, čije su fotografije toliko zadivljujuće da se navodne prijateljice skrivaju iza njih ne bi li izgledale poželjno, u slučaju Marie Ceccioni iz filma *Bellissima* prikazan je početak nastajanja zvijezde. Radikalna majčina odluka na kraju filma ipak spašava dijete od filmskog žrvnja. U epizodi *La strega bruciata viva*, iz omnibusa *Le streghe*, takva radikalna i pozitivna odluka više nije moguća. Gloriji njen pigmalionski suprug, filmski producent, savjetuje da nastavi život zvijezde bez majčinstva – za spas je prekasno. Žrtva<sup>4</sup> koju zvijezda time plaća, žrtva je filmskoj industriji u kojoj umjetnost primadone postaje umjetnošću sterilnog proizvoda koji zamjenjuje ljubav, brak, obitelj i u kojem se govori o ‘konzerviranom mesu’, za koje je, prema jednom od muških filmskih likova, jedino „bitno da se ne pokvari“. I u filmu *Bellissima* dječji je lik od početka gotovo odsutan, a ono što se može vidjeti su emocionalna majka i dijete kojem prijete opasnost da postane ‘konzervirano meso’ filmske industrije. No na kraju

4 Na temu žrtve usp. još uvijek prvenstveno Bronfen (1996) te Ribler-Pipka (2005).

filma *Bellissima* majka se instiktivno odlučuje za djetetov *body natural*. Nasuprot tome, na kraju filma *La strega bruciata viva* kod Glorie više i nema razlike između slike i originala, između *body politics* i *body natural*. Zvijezda Gloria simbolički se oslobađa prirodnog tijela, u potpunosti oponaša vlastitu fotografiju i doslovno se, poput božice i feniksa, vine u nebesa – suprugovim helikopterom. Zvijezda ponovno postaje (ironiziranom) divom, sada (najvjerojatnije) zauvijek (o poveznici između filma i aviona usp. prvenstveno Morin 2023).

## ZAKLJUČAK

Oba analizirana filma primjeri su tipičnog Viscontijevog kina u ljudskom obliku, njegovog *cinema antropomorfico* (Visconti 1943). U filmu *Bellissima* eruptivna i angažirana majka djevojčice Maddalena Cecconi (najvjerojatnije od *cieco*, tal. slijep) spremna je učiniti baš sve ne bi li od *body natural* svog djeteta stvorila *body politics*, koji bi obitelji osigurao status i sigurnost. I redatelj Alessandro Blasetti (1900-1987), koji u filmu *Bellissima* glumi samoga sebe, na kraju se odlučuje za djevojčicu Mariju i njenu prirodnost. U planiranom filmu ona bi ipak postala posebnim oblikom *body politics*, posebnim autentičnim izrazom te male glumice. No osviještena majka se odlučuje za djetetov *body natural*. Time je splasnulo majčin san o djetetovoj filmskoj karijeri.

Na kraju filma *La strega bruciata viva* rascjep lika Glorie na *body natural* i *body politics*, prouzrokovan mogućim majčinstvom, eliminiran je, jer se Gloria, nakon odluke za abortus, u potpunosti pretvara u (tragičnu) divu, a time i u *body politics*. No baš kao i u razmatranjima Bronfen i Straumann (2002) i ova diva kroz svoju tragediju u sebi nosi i veliku dozu autentičnosti koja ju uzvisuje i koja ju čini jedinstvenom. Glorija se helikopterom vine ‚u nebesa‘, postaje živućom boginjom i odlučuje se za samoću dive.

Visconti u oba filma koristi fotografije i zrcala da bi ukazao na ambivalentnost situacije. Baš kao da time želi reći da su zvijezde i dive uvijek uhvaćene u kristalu. Kristalna slika tako postaje najvjerodostojnijim medijem kinematografske inscenacije teze o dva tijela dive ili zvijezde. Ona je njen simbol.

Navedena podjela tijela na prirodno i funkcionalno teško se može primijeniti na primjere današnjih instant-zvijezda jer njihova su dva tijela najčešće od samog početka karijere stopljena jedno s drugim. Štoviše, njihova fascinacija često i proizlazi iz fascinacije njihove privatnosti, iz njihovih *body natural*, bez obzira na to koliko for-



mirano i modificirano to tijelo bilo. Digitalizacija, internet, instagram itd. podržavaju i ubrzavaju nastanak, ali i nestanak (instantnih) zvijezda. Bitno i nebitno, elegantno i vulgarno, privatno i javno sve se više i sve brže stapaju jedno s drugim. Futuristička fotografija, u kojoj bi granica između gledatelja i fotografskog portreta trebala nestati i u kojoj je vidljivo i ono nevidljivo, možda se može nazvati jednim od simbola tog spajanja privatnog i javnog, biološkog i političkog, kako je to zabilježio Luchino Visconti u svojim filmovima.

## LITERATURA

1. Arnheim, Rudolf (1978), *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, De Gruyter, Berlin / NewYork
2. Balke, Friedrich (1998), *Gilles Deleuze*, Campus, Frankfurt a. M. / NewYork
3. Balke, Friedrich (2016), "Phönix und Falke. Zwei Modelle der Souveränität im Werk von Ernst H. Kantorowicz", u: Jan-Henrik Witthaus, Patrick Eser (ur.), *Machthaber der Moderne. Zur Repräsentation politischer Herrschaft und Körperlichkeit*, Transcript, Bielefeld, 19-41.
4. Bazin, Andre (2004), *Was ist Film?*, Alexander Verlag, Berlin
5. Belting, Hans (1991), *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck, München
6. Bergson, Henri (1991), *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Meiner, Hamburg
7. Bragaglia, Anton Giulio (1970), *Fotodinamismo futurista*, Einaudi, Torino
8. Brauerhoch, Annette (1996), *Die gute und die böse Mutter. Kino und Mütterlichkeit*, Schüren, Marburg
9. Braun, Marta (1992), *Picturing Time. The Works of Etienne-Jules Marey*, University of Chicago Press, Chicago
10. Bronfen, Elisabeth (1996), *Nur über ihre Leiche*, dtv, München.
11. Bronfen, Elisabeth, Barbara Straumann (2002), *Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, Hirmer, München
12. Cadava, Eduardo (1997), *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv39x7bt>. (29. 09. 2023)
13. Calvesi, Maurizio (1970), "Le fotodinamiche di Anton Giulio Bragaglia", u: Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Einaudi, Torino, 167-194.

14. Deleuze, Gilles (1989), *Kino I. Das Bewegungs-Bild*. Suhrkamp, Frankfurt a. M.
15. Deleuze, Gilles (1991), *Kino II. Das Zeit-Bild*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
16. Deleuze, Gilles (2012), *Film 2: Slika – vrijeme*, Udruga Bijeli val, Zagreb
17. Deleuze, Gilles (2013), *Henri Bergson zur Einführung*, Junius, Hamburg
18. Dosse, François (2017), *Gilles Deleuze, Felix Guattari. Biographien*, Turia und Kant, Berlin
19. Dyer, Richard (1998), *Stars*, British Film Institute, London.
20. Erstić, Marijana (2008), *Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-) Bilder al di là della fissità del quadro*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg
21. Erstić, Marijana (2018), *Paragone 1900. Studien zum Futurismus*, Universi, Siegen
22. Erstić, Marijana (2021), "Livia als Emma. Luchino Viscontis Film „Senso“, u: Marijana Erstić et al. (ur.), „*Madame Bovary c'est nous*“. *Lektüren eines Jahrhunderts romans*, Transcript, Bielefeld, 109-130.
23. Faulstich, Werner (ur.) (1997), *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*, Fink, München
24. Jelača, Matija (2018), "Deleuze's critique of representation between post-structuralism and speculative realism". *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu*, 11, 35-57.
25. Kantorowicz, Ernst H. (1990), *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, dtv, München
26. Lista, Giovanni (2001), *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano
27. Lowry, Stephen, Helmut Korte (2000), *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*, Metzler, Stuttgart
28. Möhrmann, Renate (1999), *Ingrid Bergmann und Roberto Rossellini. Eine Liebes- und Beutegeschichte*, Rowohlt, Berlin
29. Morin, Edgar (1971), *Les stars*, Eds. Du Seuil, Paris
30. Morin, Edgar (2023), *Der Film oder der imaginäre Mensch: ein anthropologischer Essay*, Brill / Fink, Paderborn
31. Musabegović, Sadudin (2007), *Film kao vremenski oblik: predavanja iz estetike filma*, Armis Print, Sarajevo
32. Muybridge, Eadweard (1957), *Animals in Motion*, Dover, New York
33. Patalas, Enno (1963), *Sozialgeschichte der Stars*, von Schröder, Hamburg

34. Raghianti, Carlo Ludovico (1956), "Fotodinamica futurista", u: Mario Verdone (ur.), *Anton Giulio Bragaglia*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 117-128.
35. Raulff, Ulrich (2000), *Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte*, Wallstein, Göttingen
36. Rißler-Pipka, Nanette (2005), *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film*, Fink, München
37. Schaub, Miriam (2003), *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*, Fink, München
38. Schifano, Laurence (1988), *Luchino Visconti. Fürst des Films*, Gernsbach, Katz
39. Storch, Wolfgang (ur.) (2003), *Götterdämmerung. Luchino Viscontis deutsche Trilogie*. Stiftung Deutsche Kinemathek / Jovis, Berlin
40. Straumann, Barbara (2002), "Queen, Dandy, Diva – Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Fotografie", u: Elisabeth Bronfen, Barbara Straumann, *Divas. Eine Geschichte der Bewunderung*, Hirmer, München, 69-87.
41. Tisdall, Caroline, Angelo Bozzolla, (1977), *Futurism*, Thames and Hudson, London
42. Ullrich, Wolfgang, Sabine Schirdewahn (ur.) (2002), *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*, Fischer, Frankfurt a. M.
43. Visconti, Luchino (1943), "Il Cinema antropomorfo", *Cinema*, 173-174, 108-109.
44. Vogel, Juliane (2002), "Himmelskörper und Schaumgeburt: Der Star erscheint", u: Wolfgang Ullrich, Sabine Schirdewahn (ur.), *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*, Fischer, Frankfurt a. M., 11-39.
45. Winter, Gundolf (1985), *Zwischen Individualität und Idealität: die Bildnisbüste. Studien zu Thema, Medium, Form und Entwicklungsgeschichte*, Urachhaus, Stuttgart

## STAR, DIVA, AMATEUR: THE ACTRESS'S TWO BODIES ON THE EXAMPLE OF CRYSTAL PICTURES BY LUCHINO VISCONTI

### Summary

The problem of the diva/the divo within Italian cinematography has – just like that of the star – already been examined several times. But the appearance of the minute stars within the media culture of the past 20 years throws a completely new light on the problem of the divine – not only in Italy. Does this phenomenon come close to that of the amateur actor in Italian neorealism, the innovation that should ensure the authenticity within the films? This question will be explored in the essay. It was Luchino Visconti (1906–1976) who made the film *La terra trema* (1947/48) exclusively with amateur actors, and then questioned the neo-realist filmmakers' approach with the film *Bellissima* (1951). Visconti settled with the star industry in 1967 in his film *La strega bruciata viva*. The question of amateur actors, divas, stars is discussed on the basis of the two films and the theories of Gilles Deleuze ('crystal image') and Ernst H. Kantorowicz ('the king's two bodys').

**Key Words:** Luchino Visconti; neorealism; *Bellissima*; *La streggha bruciata viva*; Gilles Deleuze; Ernst H. Kantorowicz

Adresa autorice  
Author's address

Marijana Erstić  
Sveučilište u Splitu  
Filozofski fakultet  
erstic@ffst.hr