

Kinematografija nadzora - Analiza nadzornog diskursa u vizualnoj kulturi

Janković, Jelena

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:637430>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-09**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet

Odsjek za kulturalne studije

Jelena Janković

Kinematografija nadzora

Analiza nadzornog diskursa u vizualnoj kulturi

Diplomski rad

Rijeka, 22.09.2015.

Sveučilište u Rijeci

Filozofski fakultet

Odsjek za kulturalne studije

Jelena Janković

Kinematografija nadzora

Anliza nadzornog diskursa u vizualnoj kulturi

Diplomski rad

Mentor: mr. Boris Ružić

Rijeka, 22.09.2015.

Sažetak

Veza nadzora i kinematografije duga je, kompleksna i usko isprepletana; politike nadzora pregovarane su na filmskom platnu od njegovih najranijih početaka. Imaju li se na umu različite prakse nadgledanja drugih s nekom svrhom, nadzor je zapravo star koliko i ljudska povijest.¹ Oduvijek je prisutan na filmu i kroz film, ali u različitim formama i na različite načine. Proučavan kroz teorijski aparat psihoanalize i filmske teorije u obliku voajerizma, kroz Studije nadzora i sociološku prizmu teoretskih kretanja, kroz medijsku teoriju i manifestacije u domeni mreže i televizije, vrlo malo istraživanja nadzora seže dublje u teoriju od njegove prisutnosti u fabularnom toku filma. Sljedeći tekst bavi se upravo takozvanom kinematografijom nadzora te naracijom nadzora i nadzornom slikom kao njenim bitnim sastavnicama.

Razlikuju se filmovi o nadzoru (*»movies about surveillance«*) i nadzorni narativi (*»surveillance narratives«*), no budući da se oni pretapaju i fluidni su u teoretskim razmatranjima, spominje se i hibridizacija nadzornog narativa.² Prvi se proučavaju u okviru žanrovske diferencijacije distopijskih predložaka i paranoidnih trilera, te figuracije dijegetske slike nadzora koju je moguće razlikovati od klasičnog narativnog tijeka, dok drugi utjelovljuju filmove koji inkorporiraju nadzornu retoriku iz različitih ideoloških kuteva, što ovisi o mnogim društvenim, socio političkim, kulturalnim, povijesnim zavisnostima. Potonji pregovaraju s nadzorom kao instancom koja intervenira u samu strukturu filma, gdje se susreću nove paradigme, obrću subjektne pozicije, preispituju relacije subjekt/objekt, stvarno/fikcionalno, stvarno/viđeno, prostorno/temporalno, dijegetsko/ekstradijegetsko. Nadzorne slike tu figuriraju kao mutirana dimenzija koja zamagljuje ontološke razine gledanja, a posredovana je drugačijim politikama prikazivanja koje evoluiraju kroz film. Kao vrhunac nadzorne priče i njene reprezentacije na platnu uzet je digitalni "Timecode" Mikea Figgisa, na čijem semiotičkom i kinematografskom višku je najevidentnija proliferna instanca nadzornih praksi unutar kinematografije i njena semantička slojevitost.

¹ Biti, O. (2009) David Lyon, *Surveillance Studies: An Overview*, Polity Press, Cambridge 2007., 243 str. *Narodna umjetnost*: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku, Vol.46 No.2 str. 177

² Naveh, J. (2014) *Narratives on the Watch: Bodies, Images and Technologies of Control in Contemporary Surveillance Cinema*. Master of Arts. The faculty of College of Fine Arts of Ohio University. Str. 18

KLJUČNE RIJEČI: kinematografija nadzora, naracija nadzora, nadzorna slika, filmovi o nadzoru, nadzorni narativi, panoptikon, sinoptikon

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Nadzor i film	4
2.2. Nadzorna kinematografija	7
2.3. Naracija nadzora i nadzorna slika.....	11
3. Filmovi o nadzoru	14
3.1. Preteča modernog nadzornog filma: "Rear Window".....	15
3.2. Žanrovska reprezentacija kroz distopiju.....	20
3.2.1. "1984."	21
3.2.2. "THX 1138"	23
3.3. Žanrovska reprezentacija kroz paranoidni triler	27
3.4. Koindiciranje slike i kultura gledanja.....	33
4. Hibridizacija nadzornog narativa	37
4.1. Televizualizacija svakodnevnog života – "The Truman show"	38
4.2. Inverzija panoptikona: sinoptikon	41
5. Nadzorni narativi	45
5.1. "Cache" kao metakomentar postkolonijalne ideologije	45
5.2. "Timecode" u digitalnoj eri.....	55
Zaključak.....	59
Literatura	62
Filmografija.....	66

1. Uvod

*"Nema potrebe za vojskom, fizičkim nasiljem, materijalnim prinudama. Samo pogled. Preglednim pogledom, pogledom pod čijom će težinom svaka individua završiti internalizacijom kontrole i samodiscipline. Nadmoćna formula: moć koja stalno cirkulira, a košta minimalno."*³

- Michel Foucault

*Danas gotovo da nema mjesta, gdje nas svakodnevno, bez našeg dopuštenja ne snima neka kamera: u prometu, u trgovinama, bankama, institucijama, na cesti.*⁴ *Današnje društvo nadzora u tom je smislu samo radikalizacija trenda kontrole koji postoji već unazad nekoliko desetljeća, a ono po čemu se izdvaja od standardnih metoda kontrole je osobina da više nego ikad prije, u prvi plan, baš poput Dickove priče stupa moguće previđanje zločina – svi smo mi osumnjičeni prije nego što smo išta počinili.*⁵ Širenje nadzora i kontrole po svim društvenim sferama reflektirano je i u formama popularne kulture. Kako se film smatra ogledalom društvenih tokova, nije začuđujuća činjenica o bujanju nadzornih tehnologija i njihovih manifestacija na filmskom platnu. Pogled o kojem govori Foucault u spomenutom citatu, zadobio je svoju novu formu s razvojem tehnoloških produžetaka. Kulturni teoretičar Paul Virilio svojedobno je najavio kako je mehaničko oko utrlo put ka novoj subjektivnosti. Dok je u disciplinarnim društvima mogućnost nadgledanja individue osiguravala cirkuliranje moći posredstvom arhitektonskog uređenja prostora po uzoru na Benthamov panoptikon, u društvu kontrole, kontrola je postala disperzirana, a etos mehaničke moći zamijenjen je fleksibilnijim strukturama moći. Promjene na društvenom planu inaugurirale su i promjene na filmskom platnu. Politike nadzora pregovarane su na filmu od njegovih samih početaka, međutim u današnjem dobu proliferirale su i zadobile svoj specifičan oblik, što je evidentno u samoj estetici i politikama prikazivanja.

³ Foucault, M. (1977) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon Books. Str. 155

⁴ Petrović, D. (2013) *(Zlo)upotreba infrastrukture informaciono komunikacionih tehnologija u kontekstu kontrole društvenih rizika*. XXXI Simpozijum o novim tehnologijama u poštanskom i telekomunikacionom saobraćaju. Beograd: PosTel 2013. Str. 53

⁵ isto

Nadzor ne samo da je postao uklopljeni dio življenog realiteta, već je intervenirao i u diskurs: od razvijanja Studija nadzora, preko časopisa poput "Nadzor i društvo", do inauguriranja kinematografije nadzora kao posebne filmske estetike.

Kako je riječ o relativno novom i disperziranom konceptu, o kojem manjka strane i - u velikoj mjeri - domaće literature, pokušala sam ovaj rad konstruirati u smislu "svjesnosti različitih disciplinarnih povijesti koje se u njemu preklapaju i koje tendira kreativno oblikovati prema usvajanju novih znanja."⁶ Apel za interdisciplinarnošću pojavio se nakon iščitavanja literature i svjesnosti o vrlo čestoj, nemilosrdnoj instrumentalizaciji filmova nadzora u različite svrhe, što poprilično reducira značenja koje nam filmski imaginarij pruža.

Sastavnice kinematografije nadzora – nadzorna naracija i nadzorna slika, različito su se manifestirale u različitim filmovima. One nisu ograničene niti žanrovskim konvencijama, niti kronološkim. Pa ipak, kako bi se mogao pratiti redosljed, naglašena je podjela na filmove o nadzoru i nadzorne narative. Ona bi se možda više mogla nazvati spacijalnom podjelom nego kronološkom, jer pokušava ukazati na koji način film nadzora tretira nadzornu sliku i nadzornu naraciju.

Ponudivši kratki historijski pregled nadzora kroz film, za koji se smatra da je postojao na platnu i prije nego što je narativna forma postala dominantna kinematografska praksa, fokusirala sam se na interpretaciju filmova koji prikazuju nadzor kao temu. Tu sam elaborirala kako je nadzor prikazan u obliku voajerizma u filmu "Rear Window" Alfreda Hitchcocka iz 1954. godine. Film je značajan jer se smatra kako je Hitchcock filmskim tehnikama poput dugog subjektivnog kadra i smještanjem glavnog lika u poziciju nadgledanja evocirao inherentnost voajerizma kinematografskom platnu. Nadalje, nakon proučavanja svojevrsnog preteče filmova nadzora, fokusirala sam se na žanrove distopije i paranoidnih trilera kao najreprezentativnijih žanrova u kojima je tematiziran nadzor. Prvi je interesatan zbog svojih jedinstvenih žanrovskih konvencija koje mu omogućuju smještanje konkretne teme u daleku budućnost kako bi se upozorilo na sadašnjost. Drugi je zanimljiv zbog specifičnih društvenih, kulturnih, povijesnih, ekonomskih okolnosti u kojima je nastao jer pod tim utjecajem gomila zasićenje nadzornih strategija kroz svoje tematske preokupacije.

Kako bi se naznačilo lagano dijegetsko klizište, u kojem postaju zamučene granice između onog što se događa na filmu i van filma u percepciji gledatelja, interpretiran je film iz 1974.

⁶ Purgar, K. (2009) Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata. Zagreb: Centar za vizualne studije (str. X, poglavlje: Što vizualni studiji žele.)

godine, "The Conversation". Tu fabula obiluje prikazima nadzornih praksi, ali nadzor je prikazan u obliku auditivnog nadgledanja, i iz fokalizacijskog kuta glavnog lika što predstavlja posljedičnu konfuziju na razini same fabule. Coppola je po prvi put, kroz film, a posebno na njegovom kraju, izmjestio nadzorne strategije u izvanepistemološku razinu filmskog čitanja i tako uvjetovao strukturne promjene između nadzora i filma.

Kako je dosad, u filmovima koji tematiziraju nadgledanja različite vrste, bilo jednostavno razlučiti dijegetske razine filmova i nadzornu sliku od klasične, s nadzornim narativima dolazi do zamučivanja granica između viđenog i stvarnog. Počinju se propitivati nadzorne prakse i njihova proliferacija kroz film, i na tematskom polju i na onom strukturalnom. Ontološke razine filma počinju se ispreplitati na razne načine, od inverzije panoptikona i uvođenja sinoptikona kao novog, adekvatnijeg obrasca nadzora u vremenu masovnih medija do potpunog inkorporiranja CCTV estetike na filmskom platnu. Nadzor se kroz figuriranje na strukturnoj razini filma počinje mijenjati i tako intervenirati u estetiku filmskog prikazivanja.

Filmovi izabrani kako bi ilustrirali ovu postavku u četvrtom i petom poglavlju su "Skriveno" (Michael Haneke, 2005), "Trumanov show" (Peter Weir, 1998) i "Timecode" (Mike Figgis, 2000). Potrebno je napomenuti kako bi se od svake teme koju podstiču ova tri filma dao napraviti zasebni stručni rad, posebno zato jer manjka domaće literature i radova koji bi se bavili istom. No, njihova sinergija u četvrtom i petom poglavlju ovog rada tendirala je pokazati svu raznolikost i slojevitost koju nadzorni diskursi mogu potaknuti u kinematografiji. Iako govorimo o širokom rasponu tema i novih pitanja koja svaki film povlači za sobom, smatrala sam kako bi izostavljanje bilo kojeg filma bilo reducirajuće za rad i njegova usvajanja novih znanja. Potonji filmovi, mogli bismo reći, nadzornu naraciju utilitariziraju kao dani metakomentar nekih ideologija, u ovom slučaju medijskih, postkolonijalističkih ili digitalnih. Također, stavljaju spektatora odnosno recipijenta u drugačiju poziciju, propitujući kroz kulture reprezentacije (film) kulture gledanja, percepciju i odnos između onog što vidimo i onog što je stvarno. Upravo pokušaj dekonstruiranja i propitivanja ovih pitanja kroz rad, činit će njegovu zasad, tematsku, okosnicu.

2. Nadzor i film

" I dok će neki pročitati znanstveni rad, esej, ili štivo koje tematizira rastuću sveprisutnost nadzora, većina će ipak pogledati neki nadzorni film." ⁷

Dakle, domena kulturalne produkcije pokazala se izrazito plodnim tlom za pregovaranje politika nadzora. Kako u posljednjih tridesetak godina film predstavlja kulturalni ekran na kojem se raspravlja o kulturi, reprezentaciji i identitetu, nije stoga ni iznenađujuća činjenica o neprestanom prodiranju novih preokupacija koje interveniraju u teoriju filma, a apel za interdisciplinarnim proučavanjem čine gotovo nezaobilaznim.⁸ Iako se kao forme popularne kulture proučavane u odnosu s nadzorom najčešće spominju televizija (u svojim gledateljskim praksama paralelno sa reality konceptom) i Internet (sagledavan kroz *world wide web* kao instrument kontrole), nadzor i kinematografija također su dio interesa brojnih članaka, knjiga, eseja i disertacija. Međutim, primjetno je kako rijetko koje teoretsko istraživanje seže dublje u problematiku doli prisutnosti nadzora u fabularnom toku filma. Nadzor je najčešće promatran *kao nov način kreiranja suspensea, kao kulturalna značajka ili pak pokazatelj suvremene paranoje*⁹. Uzmemo li u obzir kako je koncept nadzora širok pojam s mnogo različitih konotativnih instanci, potrebno je istaknuti kako je u ovom radu riječ o, uvjetno rečeno, medijatiziranoj formi nadzora. Ne proučavaju se manifestacije nadzora u sferama svakodnevnog života, nekom urbanom prostoru ili primjerice psihološkim utjecajima na pojedinca. Riječ je, prvenstveno o filmskom imaginariju i njegovoj reprezentaciji nadzornih praksi, a između ostalog, njihovom međusobnom prožimanju, historijskoj isprepletenosti i iščitavanju novih politika prikazivanja u estetici filmskog izraza.

Naime, iz nadzornih narativa može se iščitati mnogo više od zabrinjavajuće teze o rastućoj sveprisutnosti kontrole u življenom realitetu, te potaknuti reinvinciju pitanja *koliko filmovi nadzora zapravo progovaraju o samom nadzoru*¹⁰. Utoliko bi se ovaj esej mogao čitati kao rad u progresu, samo mjehurić u povijesti ideja koji kroz pokušaj čitanja tematske, stilističke

⁷ Lefait, S. (2013) *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary films and Television programs*. Lanham: Scarecrow Press. Str. 5 (v)

⁸ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str.13

⁹ Lefait, S. (2013) *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary films and Television programs*. Lanham: Scarecrow Press. Str. 6 (vi)

¹⁰ Lefait, S. (2013) *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary films and Television programs*. Lanham: Scarecrow Press. Str. 6 (vi)

i strukturalne razine konkretnih filmskih opimjerenja želi pronaći put do ilustrativnog pogleda s kojim su suočeni filmovi kao ogledalo društva.

Thomas Elsaesser i Malte Hagener u svojoj knjizi *Film Theory: An Introduction Through the Senses* napominju kako kulture gledanja (*watching cultures*) ne mogu biti primjenjene bez kulture reprezentacija (*showing cultures*). Kulture gledanja potaknute su supstitucijom hegemonije ljudskog oka i mehaničkog oka multipliciranim uređajima koji bilježe realnost, što se povijesno, reprezentativno i politički duboko odražava na kinematografsku praksu.¹¹ Autori smatraju nadzorne filmove svojevrsnom vizijom svijeta i novom kinematografskom dimenzijom koja mijenja filmsku povezanost sa sustavom.

2.1. Studiji nadzora

*Imaju li se na umu različite prakse nadgledanja drugih s nekom svrhom, nadzor je zapravo star koliko i ljudska povijest. No danas smo svjedoci tomu da se nadzor, koji je nekad postojao samo u određenim segmentima života, odjednom širi po svim područjima življenog realiteta, iako se ne manifestira uvijek jednako i istim intezitetom.*¹² Lyon piše kako nadzor više nije instanca koja se *provodi nad ljudima kao radnicima, građanima, putnicima, turistima, već je to set procesa u kojem svi sudjeluju i kao promatrači i kao promatrani.*¹³ Stoga nije iznenađujuće kako su se u obliku mlade i relativno nove struje afirmirali *Surveillance studies*, odnosno Studiji nadzora. Nakon književne teorije Rolanda Barthesa, psihoanalize Jacquesa Lacana, raznih lingvističkih pravaca, antropoloških, te onih teorija ideologije¹⁴, došao je red na još jednu intervenciju u filmsku teoriju. Daleko od etabliranih, prethodno spomenutih teorija, Studiji nadzora zabljesnuli su na teorijskoj sceni prije dvadesetak godina kada je David Lyon (koji se uzima kao osnivač) fokus svog znanstveno-istraživačkog rada usmjerio na pitanja nadzora i njegovih perpetuacija u društvu, iz čega je proizišlo više napisanih studija i zbornika, posvećenih upravo tom fenomenu.¹⁵ Isprva pokretač i urednik online časopisa *Surveillance and Society* (u kojem se tematiziraju studiji

¹¹ isto

¹² Biti, O. (2009) David Lyon, *Surveillance Studies: An Overview*, Polity Press, Cambridge 2007., 243 str. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Vol.46 No.2 Str. 177

¹³ isto

¹⁴ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 13

¹⁵ Biti, O. (2009) David Lyon, *Surveillance Studies, An Overview*, Polity Press, Cambridge 2007. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* Vol.46 No.2 str. 178

nadzora i njihova budućnost kroz potencijalno (inter)disciplinarni razvoj), 1988. godine Lyon je izdao knjigu *The Information Society: Issues and Illusions*¹⁶ u kojoj se bavio pitanjima gledanja, gledišta, viđenja i vidljivosti.¹⁷ U njoj je elaborirao razloge i motive pokretanja Studija nadzora, ističući ih kao *odgovor na tumačenje novih fenomena kontrole, nadziranja i discipliniranja povezanih s tehnologizacijom, informatizacijom i digitalizacijom kulture i društva*.¹⁸ Kao temeljna ideja Studija nadzora uzima se podvlačenje pod velike teorije discipline i kontrole te prepoznavanje stvarne manifestacije nadzora nad ljudima u svakodnevnim praksama, uz potencijalni odgovor na pitanje zašto se nadzor toliko širi, što stoji iza njega i tko je uključen.¹⁹

Studiji nadzora svakako nisu zanemarivo područje koje se poziva na interdisciplinarni model proučavanja fenomena nadzora i njegovih manifestacija i diseminacija u društvu, no iščitavanjem perpetuirajuće teorije, mjestimično dolazi do izražaja kako isti ipak najčešće progovaraju kroz primarno sociološku prizmu teoretskih kretanja. Tako je u okviru Studija nadzora moguće primjetiti lagane naznake *instrumentalizacije filma za potrebe vlastitih, često medijski nespecifičnih istraživanja*²⁰, što sadržava visok potencijal reduciranja svih raznolikosti i značenja koje filmski tekst sadržava i nudi.

Iako Filmski studiji svakako tendiraju ka interdisciplinarnom proučavanju konkretnog predmeta istraživanja koji se tiče filma, oni prizivaju ravnopravnu interakciju, dijalog između teorija²¹ neovisno o njihovom pravcu ili predmetu istraživanja, bilo da se radi o srodnim područjima istraživanja (poput teorije medija, popularne kulture, semiotike, vizualnih studija, povijesti umjetnosti) ili potpuno suprotnim. Jer, kako jedna (ili koja) znanstvena disciplina može sa sigurnošću tvrditi da će dovoljnom širinom obuhvatiti režiserove vizualne digresije ili dovoljnom dubinom ući u psihoanalitičku problematiku likova, u izvantekstualne citate te organizaciju narativnog tijeka.²² Štoviše, kada filmski imaginarij prožmu druge teoretske niti poput prethodno navedenih, dobiva se neiscrpna zaliha potencijalnih značenja i novih

¹⁶ Lyon, D. (1998) *Information Society: Issues and Illusions*. Cambridge: Blackwell Publishers.

¹⁷ Biti, O. (2009) David Lyon, Surveillance Studies, An Overview, Polity Press, Cambridge 2007. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* Vol.46 No.2 str. 178

¹⁸ Isto, [str. 177]

¹⁹ Biti, O. (2009) David Lyon, Surveillance Studies, An Overview, Polity Press, Cambridge 2007. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* Vol.46 No.2 str. 177-178 [str. 178]

²⁰ Purgar, K. (2009) *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: Centar za vizualne studije (str. XXVI, poglavlje kako studiji rade)

²¹ Paić, Ž. i Purgar K. (2012) *Medijska slika svijeta: od proizvodnje stvarnosti do aparata moći*. Centar za vizualne studije. Zagreb (dostupno na: <http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/mss.html>)

²² Purgar, K. (2009) *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: Centar za vizualne studije (str. XXIII, poglavlje Vizualni studiji i (ne)umjetnička djela.)

spoznaja. Upravo na tragu potonjih misli, iznikao je i koncept kinematografije nadzora (*surveillance cinema*), čija terminologija utjelovljuje i reflektira njegovu višeznačnost i slojevitost, na razini reprezentacije i etimologije. U daljnjem pisanju, biti će korišten kao operativni termin, s naglaskom na svjesnost svoje proizvoljne konstrukcije, i uvjetovanost putem iste.

2.2. Nadzorna kinematografija

Postavlja se pitanje što spada u takozvanu kinematografiju nadzora? *Je li to utjelovljenje nove reprezentacijske forme, estetika, prolazni moment interdisciplinarnog komešanja, tema kojoj tek predstoji istraživanje, podtema filmskih, medijskih studija, ili retorika i komunikacija.*²³ Koje su joj granice i limitirajuće definicije?²⁴

Primjerice jedna od teza teoretičarke Catherine Zimmer, jest kako se narativi nadzora ne mogu promatrati samo kao refleksija društvenih tokova, već kao sama anticipacija nadzornih praksi.²⁵ U svojoj knjizi istoimenog naslova, *Surveillance Cinema*, Zimmer je rastući fenomen filmova koji se bave nadzorom tematski i estetički²⁶ obuhvatila jedinstvenom terminologijom po prvi put i naglasila kako suodnos kinematografije i nadzora predstavlja dugu i kompleksnu vezu koja seže u same početke razvoja sedme umjetnosti. S vremenom ta veza se razvijala i bivala sve zamršenijom, od samih početaka do danas, pa bismo mogli zaključiti kako nadzorni obrat na filmu *nije nešto što je jedinstveno u našem vremenu, već naprotiv, to je ustaljena narativna figura čija specifičnost počiva činjenici kako je u današnje vrijeme poprimila specifičan oblik, a u shematskom obliku je bila dostupna u bezbrojnim prigodnim varijantama.*²⁷

²³ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives And Loves Of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005. u Vizualni studiji danas: moć slika (dostupno na: http://www.vizualnistudiji.com/skupovi/vsad_mitchell_1.html)

²⁴ isto

²⁵ Zimmer, C. (2015) *Surveillance cinema*. New York: NYU Press (str. 2)

²⁶ isto

²⁷ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives And Loves Of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005. u Vizualni studiji danas: moć slika (dostupno na: http://www.vizualnistudiji.com/skupovi/vsad_mitchell_1.html)

Kratkim osvrtom na daleku prošlost filmske umjetnosti, zamjetno je kako su već braća Lumière utemeljili shvaćanje filma kao reportaže, budući da kamera hvata događaje u tijeku njihova zbivanja.²⁸

"Izlazak radnika iz tvornice", iz 1895. godine, svojevrsna preteča današnjeg dokumentarnog filma, sastoji se od jednog jedinog kadra koji bilježi kretanje ljudi izvan tvornice nakon završetka radne smjene. I dok Thomas Levin objašnjava kako bi se, okrenemo li se današnjim formama, ova sinkronija vrlo lako mogla protumačiti kao vid korporativnog nadzora u kojem se vrši nadgledanje i kontroliranje radnika na radnom mjestu,²⁹ Lev Manovich naziva *actualités* braće Lumière *specifičnim povijesnim momentom, odnosno jednim od komplementarnih stvaralačkih impulsa*³⁰ u povijesti filma. Kao što ćemo kasnije vidjeti na primjeru filma "Timecode" Mikea Figgisa, to će poslužiti filmašima kao pozivanje na razliku dvije oprečne estetike - spektakla koji počiva na specijalnim efektima i dokumentarističkom stilu realizma koji teži neposrednosti.

Zimmer također piše kako su ljudi bili nadgledani posredstvom vizualnih i auditornih aparata davno prije nego što je narativna forma postala dominantna kinematografska praksa.³¹ O tome svjedoči serija filmova iz 1904. godine u kojima se, između ostalog, prikazuje radnike na poslu u tvornicama Westinghouse diljem SAD-a. Ti rani kratki filmovi simulirali su narativnu priču, i već tada prikazivali teme koje su se bavile nadzorom. U raspršenim kontekstima, rani filmovi poput *Naughty Grandpa and the Field Glass* (1902) ili *Photographing a Female Crook* (1904) su tematizirali akt gledanja i inkorporiranje tadašnjih vizualnih uređaja³², a osim tih filmova, postojali su i oni koji su problematizirali takozvane "uhvaćen na djelu" priče, to jest narativi koji su svoju radnju organizirali prema prikazivanju nedopuštenih ponašanja poput zločina i otvorenog pokazivanja seksualnosti, i oni su sezali od jednostavnog spektakla do komedije i avanture. Zimmer smatra kako su ti rani filmovi (poput "Interrupted Lovers",

²⁸ Manovich, L. (2001) *The Language of New Media*, 2001. Cambridge: Mass:MIT u *Mediji stvarnosti, Hrvatski filmski ljetopis*.br. 34, 2001

²⁹ Levin, T.Y. (2002) *Rethoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of "Real Time" u CTRL [SPACE]: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ur. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel. Cambridge: MA: MIT Press (str. 581)

³⁰ Manovich, L. (2001) *The Language of New Media*, 2001. Cambridge: Mass:MIT u *Mediji stvarnosti, Hrvatski filmski ljetopis*.br. 34, 2001

³¹ Zimmer, C. (2011) *Surveillance Cinema: Narrative between Technology and Politics. Surveillance and Society* 8 (4) Str. 429

³² isto

1896.; "Suburb surprises the Burglar", 1903.; "The Kleptomaniac", 1905.) utrli temelje razvoju žanrovskih konvencija i naznačili dolazak nadzornih narativa i nadzornih praksi.³³

Prijepori oko kinematografije nadzora, rezultirali su nekoherentnom teorijom, raspršenim i hibridnim naznakama odgovora, što je vidljivo i kroz različita tumačenja teoretičara raznih usmjerenja. Tako Thomas Levin piše kako je neke od najboljih zabilješki karceralnih društava moguće pronaći u holivudskim scenama snimanih na lokacijama poznatih zatvora.³⁴ Primjerice film noir "San Quentin" (1937.) s Humphrey Bogartom u glavnoj ulozi zatvorenika sniman je u poznatom istoimenom kalifornijskom zatvoru, dok je u filmu "Call Northside 777" iz 1948. godine gotovo u potpunosti dočarana panoptička zatvorska građevina nekadašnje kaznionice u državi Illinois (Slika 1).



Slika 1: "Call Northside 777", 1948.

John Turner, u svom članku *Collapsing the Interior/Exterior Distinction: Surveillance, Spectacle and Suspense in Popular Cinema*³⁵ uz Foucaultov panopticism, teoriju gradi kroz aparat Debordovog društva spektakla prateći razvoj nadzora kroz narativne strukture filmova spektakla, napetosti i nasilja. Njegovo stajalište jest kako popularna kinematografija veliča nekritičku proslavu panopticisma time što pretvara tehnologije i prakse nadzora u visoko zamamne kinematografske slike koje graniče sa fetišizacijom takvih tehnologija i praksi. Turner u miješanju vizualnih tehnologija i zabave vidi lažni sjaj holivudskih filmova i

³³ isto

³⁴ Levin, T.Y. (2002) Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of "Real Time" u *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ur. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel. Cambridge: MA: MIT Press. Str. 581

³⁵ Turner, J. (1998) *Collapsing the Interior/Exterior Distinction: Surveillance, Spectacle and Suspense in Popular Cinema* u *Wide Angle*, vol.20, no. 4. Str 93-123

televizijske produkcije koji prikrivaju kolektivne strepnje i špijunske paranoje, te ih reduciraju na privlačne emocije voajerističkog zadovoljstva.

Za razliku od Turnera, Johnatan Naveh u svojoj disertaciji *Narratives on the Watch: Bodies, Images and Technologies of Control in Contemporary Surveillance Cinema*³⁶ u prvi plan stavlja rezistentnost kao simptomatičnu instancu nadzornih filmova. On elaborira kako su od tehnoloških spektakla i trilera napetosti puno opasniji oni filmovi koji nadzor i njegovu vizualizaciju prikazuju kao nešto normalno i svakodnevno. Kroz normalizirane reprezentacije ilustrirano je kako više nismo iznenađeni intruzijom video kamera u svakodnevnicu i brisanje granica javnog i privatnog, već naprotiv, njihova konsolidacija u realitet obznanjuje kako smo postali rezistentni.

Posve suprotno, Norman Denzin u svojoj knjizi *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*³⁷ na tragu Lacanovog uvida kako *oko seže toliko daleko kao i vrste koje predstavljaju pojavljivanje života*³⁸ izjednačuje voajeristički pogled sa nadzornim praksama, imenujući voajera novim socijalnim tipom u kinematografskom narativu. Pažljivim razmatranjem mehanizama pogleda kroz teorijske aparate od Jean-Paul Sartrea preko Maurice Merleau-Pontya do Michela Foucaulta i Laure Mulvey, Denzin prati voajera odnosno privilegiranog strukturalnog modela kako se reartikulira kroz politička, društvena i povijesna kretanja koja okružuju kinematografiju i nadzor.

S odmakom od tehnodeterminističkih stajališta i skopičkih režima, zasigurno najiscrpniju (pa čak i najinovativniju) studiju nadzora i njegovog figuriranja unutar filma ponudio je već spomenuti teoretičar Thomas Levin, u svom eseju pod naslovom *Rethoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of "Real Time"*.³⁹ Ne podređujući se kronološkoj determinanti u iznalaženju nadzornih odlika, autor je analizirao širok dijapazon implikacija koje nadzorna kinematografija povlači, locirajući glavne značajke unutar specifičnog povijesnog i teorijskog momenta. Kroz inauguraciju retorike nadzora, u Levinovu eseju se dekonstruira estetička i kompozicijska upotreba nadzora, te motivi i razlozi intervencije u

³⁶ Naveh, J. (2014) *Narratives on the Watch: Bodies, Images and Technologies of Control in Contemporary Surveillance Cinema*. Master of Arts. The faculty of College of Fine Arts of Ohio University.

³⁷ Denzin, N. (1995) *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications

³⁸ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives And Loves Of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005. u *Vizualni studiji danas: moć slika* (dostupno na: http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vsad_mitchell_1.html)

³⁹ Levin, T.Y. (2002) *Rethoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of "Real Time"* u *CTRL [SPACE]: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ur. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel. Cambridge: MA: MIT Press

tradicionalnu narativnu formu. Kroz analizu brojnih filmova autor je uspio pokazati kako realno vrijeme nije nužno uvjetna sastavnica nadzornog snimka, a filmska umjetnost je dobila mnogo više od intenzivirajućeg realizma eksploatacijom nadzora. U cirkularnosti utjecaja⁴⁰ nadzora i kinematografije, Levin je detektirao kako je došlo do prijelaza sa snimljenog vremena na realno/stvarno vrijeme što je ustvari potaknulo nastajanje takozvanih nadzornih narativa.

2.3. Naracija nadzora i nadzorna slika

U iščitavanju i implementaciji prethodnih teorija iznalazim kako za kinematografiju nadzora ne možemo reći da je etablirani žanr, već određeni način ili tip izlaganja koji posjeduje svoju vlastitu estetiku i politiku prikazivanja. Njegova reprezentacija nije ograničena, već je široko rasprostranjena u gotovo svim žanrovskim oblicima. Proliferacijom nadzornih praksi, te koindicanjem s društvenim promjenama moguće je razlikovati dva reprezentacijska modusa, čijim obrascem ću se poslužiti u ovom radu. Riječ je o onome što Thomas Levin naziva *movies about surveillance* i *surveillance narratives*.⁴¹ No kako ne bismo zaboravili da ne postoje jasne granice koje konciznim okvirima i smjernicama dijele reprezentacijske moduse ili pak opozicioniraju, prikazano je kroz hibridizaciju nadzornih narativa na primjeru filma "Trumanov show", gdje se miješaju i pretapaju žanrovske konvencije i nadzorne retorike.

Filmovi o nadzoru mogli bi se definirati kao filmovi koji prikazuju nadzor primarno kao fabularni interes filma. Jonathan Naveh piše kako se takvi filmovi najčešće mogu pronaći u žanru znanstvene fantastike, distopije, tehnološkim spektaklima poput "Enemy of the State", "Minority Report" ili "Panic Room", te paranoidnim trilerima koji su bili popularni sedamdesetih i osamdesetih godina u američkoj mainstream kinematografiji. Nadzor je predstavljao fascinaciju koja je dovedena u svoj najekstremniji potencijalni oblik (kao što je slučaj sa distopijama) kako bi progovorila o sadašnjosti; fetišiziran kroz elemente akcijskog

⁴⁰ "Sve je veći broj filmova koji generiraju nove diskurzivne i analitičke prostore; filmska kultura danas je usko povezana s cirkuliranjem i pomicanjem izvorišta identiteta, subjektivnosti, žanra i stila." u Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 215

⁴¹ Naveh, J. (2014) *Narratives on the Watch: Bodies, Images and Technologies of Control in Contemporary Surveillance Cinema*. Master of Arts. The faculty of College of Fine Arts of Ohio University. Str. 18

spektakla, ili dočaran kroz opčinjenost i paranoju nadzornim praksama i njenim opasnostima. Levin opisuje kako je riječ o filmovima s primitivnim prikazom nadzora.⁴²

Za razliku od filmova o nadzoru, nadzorni narativi inkorporiraju nadzor u svoju strukturu i dovode ga do radikaliziranih svjetova. Također neovisno o žanru, oni nadzornu naraciju utiliziraju kao metakomentar neke ideologije (bilo medijske, postkolonijalističke ili bilo koje druge), izmještajući ju u sam uvjet postojanja naracije.⁴³ Kako je *suvremena kinematografija obilježena i transformirana pitanjima nadzora i na tematskoj i na strukturalnoj razini*,⁴⁴ za dekonstrukciju nadzornih narativa potrebno je obratiti pozornost na nadzornu sliku i naraciju te njihovu utilitarnost naspram filmske priče. Ove dvije instance u filmu mogu izgledati kao automatske, transparentne i prirodne. Međutim, dekonstrukcijom i iščitavanjem vidimo kako obje dobivaju simboličku auru, one postaju konstrukcije koje se regeneriraju, to jest sustav kodova koji uvijek iznova postavlja svoj ideološki veo.⁴⁵

Ako ćemo razmatrati nadzornu sliku i naraciju kao operativne figure, specifične estetičke odlike nadzornog narativa, postavlja se pitanje na koji način one anticipiraju svoju integraciju u narativnu i formalnu strukturu filma. Dodatnu poteškoću u ovom pitanju predstavlja i činjenica kako još uvijek ne postoji koherentna studija koja bi obuhvatila ovaj fenomen u punom opsegu, dok je u stranoj literaturi bavljenje estetikom nadzorne slike i naracije u igranom filmu poprilično posredno i difuzno. U domaćoj znanstvenoj literaturi pak, one su obilježene više svojom odsutnošću i prazninom nego suprotno.⁴⁶ Mogli bismo reći kako je njihovo iščitavanje zapravo u nemogućnosti biti obilježeno konciznim smjernicama, budući da, primjerice, slika posjeduje visok potencijal fluidnosti, diseminiranosti i konstantne reartikulacije. To je u skladu s poimanjem nadzorne slike kao agensa koji se nalazi u povijesnom, političkom, tekstualnom ili izvantekstualnom, medijskom, kulturološkom kontekstu te kao operativna figura evoluirala, odnosno mijenja svoju estetiku i dobiva drugačiji smještaj u kontekstu.

⁴² Levin, T.Y. (2002) Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of "Real Time" u *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ur. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel. Cambridge: MA: MIT Press. Str. 582

⁴³ Levin, T.Y. (2002) Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of "Real Time" u *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ur. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel. Cambridge: MA: MIT Press. Str. 590

⁴⁴ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives And Loves Of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005. u Vizualni studiji danas: moć slika (dostupno na: http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vsad_mitchell_1.html)

⁴⁵ isto

⁴⁶ isto

Svoje oprimjerenje potonja rečenica doživljava u filmovima: dok je kod Hitchcocka ona u službi voajerizma, naznačena kroz subjektivne kadrove, a okularni nadzor utjelovljen kroz pogled protagonista, kod Hanekea (u filmu "Cache") postaje nemoguće razlikovati nadzornu sliku od klasične u konkretnim sekvencama (što dovodi do nejasnih ontoloških razina filma i zbunjuje gledatelja), dok u "Timecodeu" dolazi do cjepkanja slike na četiri dijela.

Kao što vidimo, nadzorna slika prisutna je unutar širokog spektra žanrova, i posjeduje različite funkcije. Kako nadzorni narativi operiraju, u toj službi figurira i nadzorna slika. Poimana kao široko polje vizualnosti i intertekstualna i izvantekstualna figura, slika povlači nadalje pitanje skopičkih režima koji se vrte oko nje. Kako se u društvu nadzora pruža mogućnost reverzibilnosti pogleda, nadzorna slika počinje utjelovljivati novi sklop odnosa moći. (Što ne znači kako nadzorna kinematografija napušta voajerističku komponentu pogleda, već mijenja njihov odnos prema subjektima dislocirajući ih iz nadzornog prostora.)

3. Filmovi o nadzoru

Za razliku od nadzornih narativa, u filmovima koji tematski razmatraju nadzorne reperkusije, jasno je označena klasična filmska slika od nadzorne, kao i dijegetski svijet od ekstradijegetskog. Poznato je tko gleda koga, i putem kojeg vizualnog sredstva, da li okularnog ili preko nekog vizualnog uređaja. Nadzorna slika obično je naznačena nekim filmskim sredstvima: bojom (kao crno bijela), laganim zamućivanjem, crnim okvirom i slično. Nadzorna naracija pak, vjerno prati fabularni tok i usmjerena je na tematski izražaj. Film "Rear Window" Alfreda Hitchcocka primjer je u kojem je nadzorna slika jasno diferencirana od klasične, a mi kao gledatelji vidimo koga protagonist nadgleda i preko kojeg vizualnog sredstva. U obliku voajerizma u filmu je naznačen nadzor kroz, kako navodi feministička teoretičarka Laura Mulvey, tri vrste pogleda: pogled kamere koja snima događaje, pogled publike koja gleda u ekran i pogled između likova.⁴⁷

Pitanje zašto subjekti dozvoljavaju da su nadgledani ili stalno vidljivi može vući analogiju sa pitanjem zašto ljudi gledaju. Jedan od plauzibilnih odgovora moguće je pronaći upravo u teoriji psihoanalize. Laura Mulvey objašnjava kako film nudi brojna zadovoljstva, a jedno od njih je i skopofilija – gledanje samo po sebi je izvor zadovoljstva.⁴⁸ Primjenjeno na holivudsku kinematografiju ili šire, kako napominje David Lyon - na takozvano *wiever society* - "fetišistička skopofilija egzistira kao muški dominantni pogled unutar patrijarhalnog sustava dok je ženi namijenjena egzibicionistička uloga što će reći da je žena stvorena za gledanje kao erotski objekt za muške likove, a posredno i kao erotski objekt za gledatelje."⁴⁹ Norman Denzin ide toliko daleko da *wiever society* naziva "the cinematic society"⁵⁰, društvo u kojem je voajerski pogled postao središnji koncept postmodernističkoj retorici; on je sveprisutan, banaliziran i tretiran kao zajednički aspekt suvremene kulture; što više može biti viđeno, to više želimo vidjeti pogotovo ako su nam tehnike vidljivosti dostupne.⁵¹ Voajerizam na filmskom platnu posebno je dobro obrađen u Hitchcockovim

⁴⁷ Lefait, S. (2013) *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary films and Television programs*. Lanham: Scarecrow Press. Str. 48

⁴⁸ "Looking itself is a source of pleasure, just as there's pleasure in being looked at." U: Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 72

⁴⁹ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. str. 73

⁵⁰ Denzin, N. (1995) *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications

⁵¹ Lefait, S. (2013) *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary films and Television programs*. Lanham: Scarecrow Press. Str. 49

filmovima u kojima je pogled u središtu zapleta, i gledanje je bitno za samu narativnu strukturu.⁵²

3.1. Preteča modernog nadzornog filma: "Rear Window"

Kako je bio sklon eksperimentirati s filmskim jezikom⁵³ kod Hitchcocka je vidljivo u gotovo svakom filmu, a *Dvorišni prozor* iz 1954. godine smatra se sinonimom dvostrukog voajerizma. Naime, Hitchcock je postavio svog glavnog lika L.B. "Jeffa" Jefferiesa u imobilizirani položaj, točnije u kolica, te mu dodijelio ulogu detektiva koji ima pogled na zgradu preko puta, te preko prozora pogled u tuđe privatne živote⁵⁴ (Slika 2).



Slika 2. "Rear Window" Alfred Hitchcock, 1954.

Kako i drugi likovi iz njegovih filmova koji su prosječni ljudi zatečeni u neobičnim situacijama (od nedužno osuđenih – "Nazovi M radi umorstva" , preko iznenadnih sudionika zločina – "Stranci u vlaku" , do likova uvučenih u špijunske afere "Sjever – sjeverozapad")⁵⁵ tako i u ovom filmu fotoreporter Jeffries doživljava nesreću na poslu i osuđen je u svom njujorškom stanu čekati oporavak. Nenaviknut na ograničeni prostor, čovjek koji je stalno u pokretu, svoje reporterske porive usmjerava na promatranje stanova u zgradi preko puta svoje. Tom voajerskom aktivnošću upoznaje i analizira živote tipičnih gradskih žitelja i počinje otkrivati kako je svaki prozor zgrade mikrokozmos koji skriva mnoga neočekivana

⁵² Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 73

⁵³ Mikić, K. Filmska pismenost. *Povijest filma: Alfred Hitchcock*. (dostupno na: <http://kresimirmikic.com/alfred-hitchcock/>)

⁵⁴ isto

⁵⁵ isto

iznenađenja.⁵⁶ Pa tako Jeffries svakodnevnim promatranjem stječe uvide u privatne živote ljudi, te im daje nadimke u skladu s onim što vidi. Gospođica Usamljena živi u prizemlju, očajna je i nesretna te vodi imaginarne razgovore s posjetiteljima koji joj nikad ne pokucaju na vrata (slika 3), gospođica Torzo je plavuša, balerina, koja dane provodi vježbajući balet, a navečer zabavlja muškarce koji ju posjećuju (slika 4), Glazbenik koji u napadu frustracije svira uvijek istu glazbu na svom pianinu (slika 5), dok mladi bračni par koji je tek doselio niti ne otvara svoj prozor. Međutim, Jeffa počne posebno interesirati život trgovačkog putnika Larsa Thorwalda, koji živi sa bolesnom suprugom u evidentno neskladnom braku. Njen nestanak, pobudit će u Jeffu promišljanje mogućeg ubojstva, a dotad nevina razonoda pretvorit će se u punokrvnu opsesiju motrenja i nadgledanja sustanara.



Slika 3.



Slika 4.



Slika 5.

Kako se kroz gotovo cijeli svoj opus bavio temama potisnutih ljudskih emocija, poput nekrofilije, Edipovog kompleksa, kleptomanije, tako je i u *Dvorišnom prozoru* kroz tehniku *suspensea*⁵⁷ pažljivo evocirao gledateljeve voajerske fantazije.⁵⁸

⁵⁶ Maksimović, V. (2013) Kakav je film? Prozor u dvorište – Rear Window (1954) (dostupno na: <http://kakavfilm.com/2013/07/prozor-u-dvoriste-rear-window-1954/>)

⁵⁷ Mikić, K. Filmska pismenost. *Povijest filma: Alfred Hitchcock*. (dostupno na: <http://kresimirmikic.com/alfred-hitchcock/>)

⁵⁸ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 72

Ovaj filmski tekst najčešće se karakterizira kao film o filmu, a njegov prikaz voajerizma iza kulisa dvorišnog prozora kao pandan kinematografskog iskustva.⁵⁹ Slike vizualnog nadgledanja utjelovljene su kroz protagonista i anticipirane kroz subjektivne kadrove snimljene iz njegove sobe. Dakle, ono što (nad)gleda Jeffries, gleda i publika.

Naime, većina protagonistovog iskustva odvija se noću kao i gledateljevo iskustvo u kinu, u kojem kontrast svjetlosti i tame odvaja gledatelje jedne od drugih i odvaja ih od filmskog platna.⁶⁰ Ti uvjeti projekcije i narativne konvencije kreiraju dojam da je u pitanju privatni, izoliran svijet. Kino, u tom smislu zadovoljava iskonsku žudnju za gledanjem – razvija skopofiliju zbog narcističkih aspekata filma.⁶¹ Sjedeći u imobiliziranoj stolici, u tami, filmski gledatelj je ostavljen nasamo s filmskim platnom kako bi promatrao iluziju privatnog svijeta prikazanog na ekranu. Taj svijet na platnu funkcionira kao projicirana slika gledateljevih vlastitih subjektivnih fantazija. Također, Mulveyeva piše kako se *natiželja i želja za gledanjem miješaju s očaranšću antropomorfnim slikama, gdje je u pitanju prepoznavanje: ljudsko lice, tijelo, odnos između ljudskih oblika i onoga što ih okružuje te vidljiva prisutnost u svijetu.*⁶² To je realizirano kroz igranofilmsku imitaciju metode skrivene kamere, eksperimentom kojim se redatelj i ranije služio u filmovima.⁶³ Zanimljivo je kako kod Hitchcocka, to obilježje inicira prepoznatljivost to jest izražava redateljevu osobnu ekspresiju prije nego praktičnu upotrebu. Pa tako je primjerice, u filmu "Konopac" stvoren dojam da se radi o jednom neprekinutom kadru, no ustvari film sadrži deset kadrova koji su snimljeni brojnim vožnjama kamere, kao i u "Čamcu za spašavanje" u kojem cijelo vrijeme snima iz čamca dok su brodolomci snimani iz svojih motrišta isključivo u bližim i krupnim planovima.⁶⁴ U "Prozoru u Dvorište", ovakav eksperiment sinonim je za dvostruki voajerizam, gdje se pokušava ukazati na simboličku instancu kinematografskog platna i onoga što on predstavlja za gledatelja.

⁵⁹ Maksimović, V. (2013) Kakav je film? Prozor u dvorište – Rear Window (1954) (dostupno na: <http://kakavfilm.com/2013/07/prozor-u-dvoriste-rear-window-1954/>)

⁶⁰ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 72

⁶¹ isto

⁶² Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 73

⁶³ Peterlić, A. (2008) Dvorišni prozor. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Filmski leksikon (dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=409>)

⁶⁴ Mikić, K. *Filmska pismenost. Povijest filma: Alfred Hitchcock*. (dostupno na: <http://kresimirmikic.com/alfred-hitchcock/>)

Thomas Levin filmove poput "Rear Window" i "Peeping Tom" (1960) smatra pretečama suvremenog filma nadzora. U njima je nadzor uglavnom prikazan kao tematska preokupacija filma i lagano naznačeno klizište između dijegetskog nadzornog pogleda (kroz foto objektiv i dalekozor) i skopofilije.⁶⁵ Nadzorne slike označene su crnim lagano zamagljenim okvirom koji ispunjava ekran (slika 6), dok su klasične filmske slike koje uključuju vojaerističko promatranje Jeffriesa neobilježene i prikazane kroz cijeli ekran (slika 7).



Slika 6.



Slika 7.

Catherine Zimmer smatra kako je "Dvorišni prozor" i njegovo značenje bitno reducirano kada se iščitava samo u okviru voajerizma i skopofilije. Na tom tragu, ona objašnjava kako je to filmski tekst koji je potrebno smjestiti u širi politički i povijesni okvir studija nadzora i filmskih studija kako bi se otkrio njegov puni potencijal. Navodi kako je osnovna trajektorija filma otkriti i istražiti prezentiranu tenziju između privatnog i javnog, unutarnjeg i vanjskog, individue i zajednice, te njihovog suodnosa i strukture pogleda.⁶⁶ Smatra kako je psihologizacija likova metafora širih socijalnih i političkih formacija odnosno kako je "Dvorišni prozor" film koji prikazuje kako je pod skopičkim režimom nacionalne države sigurnosti voajerizam postao uobičajena nadzorna praksa.⁶⁷ Na kraju Zimmer zaključuje kako je riječ o filmskom tekstu koji se može višestruko čitati, i sam promatrati u okviru nadzorne prakse.⁶⁸

⁶⁵ Levin, T.Y. (2002) Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of "Real Time" u *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ur. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel. Cambridge: MA: MIT Press. Str 581-582

⁶⁶ Zimmer, C. (2011) Surveillance Cinema: Narrative between Technology and Politics. *Surveillance and Society* 8 (4). Str. 428

⁶⁷ Zimmer, C. (2011) Surveillance Cinema: Narrative between Technology and Politics. *Surveillance and Society* 8 (4). Str. 437

⁶⁸ isto

Kako voajerizam podrazumijeva nadzor putem okularnih relacija i implicira određene odnose moći nije slučajno kako je Lisu utjelovila upravo Grace Kelly, simbol ljepote, glamura i smionosti, svojevremena modna ikona i princeza, koja je konotirala kao "omiljena Hitchcockovska plavuša i muza"⁶⁹. Kako Saša Vojković piše: "*fetišistička skopofilija, pretpostavlja fizičku ljepotu objekta, pretvarajući ga tako u nešto zadovoljavajuće po sebi; i može egzistirati van linearnog vremena kao erotski nagon usredotočen samo na pogled*".⁷⁰ Lik koji je utjelovila zanosna Kelly, kao Lisa Fremont, primoran je preobraziti se iz neovisne žene u objekt gledanja i staviti se u poziciju likova iz dvorišta koje njezin partner danonoćno promatra i istražuje, kako bi ga osvojila.⁷¹ No, "*Hitchcockovi filmovi su povezani s dramom gledanja/promatranja. On je majstor klasične strukture "točke gledišta" u kojoj iza kadra lika koji gleda slijedi kadar onoga što se gleda. U narativnom smislu lik koji je u ulozi promatrača personificira specifičnu pripovjedačku instancu – fokalizatora. Onaj koji gleda, fokalizator u ulozi je subjekta, u ovom slučaju Jeff i on je u povlaštenoj poziciji, dakle drama gledanja povezana je s odnosima moći – muško/žensko (aktivno/pasivno), vodi se drama između dominacije i subordinacije*".⁷² Dakle u okviru patrijarhalne matrice, muški likovi su ti koji posjeduju moć gledanja dok se oko ženskih likova vrte problematične situacije, što je vidljivo i u "Dvorišnom prozoru." Posredujući kroz Jeffov pogled i posredno gledateljski, kamera prikazuje isključivo Jeffov *point of view*, a protagonistica je prisutna samo kao pasivna slika vizualne perfekcije.⁷³ Ona ne posjeduje niti mogućnost da bude fokalizator u filmu budući da je muškarac onaj koji gleda i njemu pripada to zadovoljstvo, evocirajući nanovo binarne opozicije muško/žensko, aktivno/pasivno. Žena je stvorena za gledanje, *to-be-looked-at-ness*.⁷⁴ Struktura subjekt/objekt smatra se osnovnim elementom za uspostavljanje kontinuiteta u klasičnom holivudskom filmu, a Hitchcock je to vješto rabio kroz *suspense* za građenje i intenziviranje napetosti kod gledatelja.⁷⁵

⁶⁹ Njegić, M. (2009) Grace Kelly: Žena za sva vremena. Slobodna Dalmacija. (dostupno na:

<http://www.slobodnadalmacija.hr/Reflektor/tabid/92/articleType/ArticleView/articleId/78420/Default.aspx>)

⁷⁰ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 74

⁷¹ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 73

⁷² Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 75

⁷³ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 73

⁷⁴ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 71

⁷⁵ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 76

Nakon Hitchcockovskog *suspensea* i "Peeping Toma", ranih primjera koji su nagovijestili razlikovanje nadzorne slike i klasične, te formirali dinamiku koju sa sobom povlače nadzorne prakse (privatni/javni prostor, unutarnje/vanjsko, individua/dividua), naracija nadzora nastavila se dalje razvijati i evoluirati kroz žanr distopije i paranoidnih trilera američke kinematografije sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća. I distopija i paranoidni trileri američke kinematografije sedamdesetih i osamdesetih godina strukturirali su zaplet oko konspiratorne politike. Naime, jednom kada postanu involvirani u sustav nadzornog aparata, protagonisti postaju njegove žrtve pogođene strahom, paranojom i internaliziranom disciplinom, zbog svoje posvemašnje vidljivosti.⁷⁶

3.2. Žanrovska reprezentacija kroz distopiju

Znanstvenofantastični filmovi smatraju se pogodnim žanrovskim prostorom koji reproducira u minijaturi različite forme interakcija između gledanja, gledatelja i gledanog, te mehaničkog oka kao posrednika. Lefait piše kako se u distopiji nadzor i njegove manifestacije mogu promatrati kao prozori u hiperkontrolirani mikrokozmos čiji akteri reprezentiraju određeni socijalni tip i promatrani su i nadgledani unutar nadzornog konteksta koji je već unaprijed definiran.⁷⁷ Taj mikrokozmos prezentiran na ekranu unutar konkretnog konteksta omogućuje nadzornim filmovima da preispitaju prošlost, sadašnjost i budućnost nadzornih društava smještajući ih u fikcionalne svjetove ili veličajući do zastrašujućih dosega.

Nije uzalud ustanovljeno kako kada se govori o distopiji, govori se o tome kako je "budućnost već ovdje".⁷⁸ Smještanje radnje u nepostojeće društvo opisano u detalje (neovisno o tome da li je smješteno u dalekoj budućnosti ili naprosto u vrijeme i mjesto koje će biti prikazano znatno gorim od društva u kojem pojedinac trenutno živi⁷⁹), distopijskom filmu omogućuje prije svega, visok potencijal društvene kritike.⁸⁰ Spekulirajući o tome kako će izgledati svijet koji nas okružuje ukoliko se trenutno stanje ne promijeni, ovi predlošci uvećavaju današnje probleme na zastrašujuću razinu kako bi publiku natjerali na preispitivanje vrijednosti koje je

⁷⁶ Naveh, J. (2014) *Narratives on the Watch: Bodies, Images, & Technologies of Control in Contemporary Surveillance Cinema*. M.A. Thesis. The faculty of the College of Fine Arts of Ohio University. Str. 34

⁷⁷ Lefait, S. (2013) *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary films and Television programs*. Lanham: Scarecrow Press.

⁷⁸ Horvat, S. (2008) *Budućnost je ovdje. Svijet distopijskog filma*. Zagreb: Hrvatski filmski savez

⁷⁹ Škapul, S. (2012) *Svijet distopijskog filma*. Diplomski rad. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci

⁸⁰ isto

prihvatila kao normalne.⁸¹ Povećani nadzor i kontrola nad ljudskim postojanjem reflektiraju strah potenciran onim što se događa već danas, i sukladno tomu žanr distopije je zasićen prikazima namodernijih nadzornih tehnologija, njihovih augmentativnih efekata i ambijentom totalitarne države u kojima vlasti kontroliraju alijenirane stanovnike.

Douglas Kellner i Michael Ryan elaboriraju: "*Štoviše, fantasy model postao je mjesto za projicirane idealizacije empatičkih socijalnih relacija koje su sve manje dostupne u javnoj sferi većinom dominiranoj konzervativnim principima survivalizma.*"⁸² Dakle, ako je fantazija (pre)dana metafori, ona je otvoreni teren koji dopušta upošljavanje više metonimičkih retoričkih formi. Svojom odlaskom u radikalniju formu, žanr distopije nadvladava ograničenja realizma (kao estetičkog načela i kao načela socijalne kontrole) i omogućuje fantaziji da bude metaforičnija i više ideološka u svojoj namjeri. Vjerojatno najpoznatije distopijsko djelo, osim u svom literarnom predlošku, na filmskom polju, je *1984.* Georga Orwella, koja na specifičan način tematizira nadzorne strategije.

3.2.1. "1984."

Orwellovo djelo, "1984.", doživjelo je čak tri filmske adaptacije, od toga prvu još 1954.-e godine. Najrecentnija adaptacija, a vjerojatno i najintrigantnija, izišla je upravo 1984. godine, u režiji Michaela Radforda, a Richard Burton u njoj je ostvario zadnju ulogu prije smrti. Radford je uspješno oživio Foucaultovu metaforu panoptikona kroz film, oslikavajući interiorizaciju kontrolnih mehanizama putem disciplinarnog aparata. Zanimljivo je kako je to učinio bez specijalnih efekata, kroz pogled Big Brothera, prezentiran kao veliki televizijski ekran koji prevladava mizanscenom. Taj takozvani *telescreen* dijegetske stanovnike Oceanije stalno podsjeća na njihovu sveopću vidljivost, a gledateljima filma naznačava primat koji ima metaforička personifikacija slike.

Snaga orvelijanskog narativa ovdje počiva na njegovoj sposobnosti da prevede u vizualne termine književni metaforički pogled na društvo nadzora. Sveprisutnost Velikog Brata u filmu utjelovljena je vizualnim materijalima točnije slikama, koje se nalaze posvuda – od telescreenova, raznih drugih ekrana, preko propagandnih materijala do finalne scene samog

⁸¹ isto

⁸² Kellner D. i Ryan M. (2004) Technofobia/Dystopia u: Redmond, S. *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*. London: Wallflower Press. Str. 48-49

filma: *Big Brother is watching you*.⁸³ Jonathan Naveh piše kako je nadzorna naracija upotrijebljena u filmu prije kao psihološki prikaz života pod totalitarizmom, nego što je upotrijebljeno eksplicitno stavljanje u prvi plan nadzornih mehanizama ili struktra kontrole.⁸⁴ To možda djelomično duguje i činjenici kako je Radford prilikom ostvarivanja prava na ekranizaciju filma iste mogao ostvariti jedino pod uvjetom (koji je zahtijevala piščeva udovica) da u filmu ne koristi nikakve specijalne efekte.⁸⁵

Način na koji je nadzor prikazan u filmu pokazuje kako on mora počivati na vjerovanju da bi bio učinkovit. Relacija između Big Brotherovog statičnog pogleda na posterima, što građani interpretiraju kao stvarnu prisutnost i gledanje, i njegove pojave u obliku smrznutog okvira na kraju propagandnog filma (na što dijegetski gledatelji isto odgovaraju kao da je on stvarno prisutan), ostvarena je kroz religijsku odrednicu. On predstavlja božansko utjelovljenje velikog oka koje sve vidi, i stalno obnavlja lažnu realnost u kojoj stanovnici Oceanije obitavaju, putem propagandnih govora koji se distribuiraju uvijek i stalno iz zvučnika ili telescreenova.

Benthamov panoptički dijagram uspješno je ostvaren kroz film, oslikavajući mučnu atmosferu kontrolnih mehanizama. Big Brother je vidljiv, ali i on može vidjeti. Zasićenjem dijegetskog prostora slikama i obiljem vizualnog materijala kojim se sugerira posvemašnja vidljivost aktera, ostvarena je Foucaultovska proročanska teza o aparatu koji će sprovesti eksperimente, korigirati ponašanje i trenirati i regulirati individue. U filmu je vidljivo i obnašanje i primjenjivanje drukčijeg tipa kazne za svaku individuu, ovisno o njihovom zločinu ili karakteru; gledatelji mogu pratiti različite faze Winstonovog ispiranja mozga; jer cilj procedure nije iskušati različite strategije kažnjavanja zatvorenika, već tražiti one najefektivnije. Dakle, nadzorna premisa i njeni psihološki agensi prikazani su kroz hiperprisutnost slike i vizualnog u filmu kako bi se dočarala interiorizacija kontrolnih mehanizama putem iste, uz religijsku odrednicu vjerovanja u vidljivo sveprisutno božanstvo. Međutim, zanimljiva instanca jest kako je panoptički efekt uspješno dočaran i utjelovljen kao nadzorna praksa, ali u odsutstvu nadzornih slika. Naveh piše kako je odsutstvo nadzornih slika nadomješteno flashbackovima i glasom *u offu*, a samo jedna slika mogla bi se nazvati

⁸³ Orwell, G. (1949) *1984*. London: Secker & Warburg.

⁸⁴ Naveh, J. (2014) Narratives on the Watch: Bodies, Images and Technologies of Control in Contemporary Surveillance Cinema. Master of Arts. The faculty of College of Fine Arts of Ohio University. Str. 35

⁸⁵ George Orwell na filmu i televiziji: otac pojmova Hladni rat i Big Brother (dostupno na: <http://www.novi-svjetski-poredak.com/2013/06/17/george-orwell-na-filmu-i-televiziji-otac-pojmova-hladni-rat-i-big-brother/>)

nadzornom:⁸⁶ u sceni kada Winston napušta posao kako bi otišao do stana, pozdravlja ga propagandist telescreena. U *medium-close-up* prikazu Winstona kako puši, kamera se prebacuje u neobičnu perspektivu: samog telescreena. Gledatelju je sad prikazan nejasan *point-of-view* nepoznatog subjekta koji anonimno snima Winstona. Stil slike se mijenja, ona postaje zrnata, tako da je slika jasno označena kao nadzorna (slika 7).⁸⁷



Slika 7. "1984" Michael Radford, 1984.

Sebastien Lefait objašnjava kako je redatelj kroz fabulu intencionalno uranjao dijegetski okvir slike "big brotherovskog" pojavljivanja u onaj kinematografski koji gledatelji promatraju, kako bi ukazao na dvosmjerno načelo pogleda i što vjernije evocirao emocije koje nadzorni aparat i posvemašnja vidljivost mogu izazvati.

3.2.2. "THX 1138"

Za razliku od prethodne filmske adaptacije književog djela, film Georgea Lucasa, "THX 1138" nastao je kao razrada motiva petnaestominutnog redateljevog studentskog uratka dok je još pohađao kalifornijsko sveučilište. Pod prvotnim nazivom "Electronic Labyrinth: THX-1138: 4EB", bio je to prvi projekt American Zoetrope, produkcijskog studija kojeg su zajednički pokrenuli Lucas i Francis Ford Coppola (koji je razumljivo, i producent THX-a).⁸⁸ Sa slabim tržišnim i gledateljskim odazivom, film je ostao u sjeni, iako se redatelj na

⁸⁶ Naveh, J. (2014) Narratives on the Watch: Bodies, Images and Technologies of Control in Contemporary Surveillance Cinema. Master of Arts. The faculty of College of Fine Arts of Ohio University. Str. 35

⁸⁷ isto

⁸⁸ Sablić, M. (2008) *Lucas, George*. Hrvatski leksikografski zavod Miroslav Krleža: Hrvatski filmski leksikon. (dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=962>)

zanimljiv način poigrao i stilskim i tematskim iskazom.⁸⁹ George Lucas je distopijski svijet koji počiva na nadzornim i kontrolnim mehanizmima *vjerno prikazao kroz visoko stiliziran ambijent*⁹⁰ filmskog prostora. Uvodne scene filma sastoje se gotovo u potpunosti od nadzornih slika koje su i prezentirane kao takve (slika 8); mjestimično u nekim scenama ispunjavaju i cijeli ekran (slika 9). Sebastien Lefait objašnjava kako je film karakteriziran svojom sustavnom upotrebom takozvanih *surveillance subjective shots* odnosno subjektivnih nadzornih snimaka: "*snimci koji postaju subjektivnima budući da su prezentirani zahvaljujući primarnoj ili sekundarnoj okularizaciji, kao što je viđeno na modernim vizualnim tehnologijama.*"⁹¹ S klasičnim subjektivnim snimcima gledatelj je svjestan *tko gleda* ono što je prikazano na ekranu (ili mu je nekom tehnikom naznačeno to, jest dano do znanja tko gleda ono što je na ekranu.)



Slika 8.



Slika 9.

Subjektivni nadzorni snimci (koji ispunjavaju cijeli ekran), piše Lefait, generiraju novu formu subjektivnosti i oni ukazuju gledatelju kako kamera hvata ono što je prikazano na ekranu, ali im ne daje do znanja tko stoji iza pogleda čiju perspektivu kamera prikazuje to jest tko gleda slike. Primjerice, u sceni gdje gledatelj ima vizualni pristup dijegetskoj kontrolnoj sobi prikazano je kako akteri okupiraju CCTV (nad)gledateljsku poziciju, otkrivajući pritom kako netko gleda, međutim nije naznačeno tko (slika 10).

⁸⁹ Čegir, T. (2005) Tako je počeo. Vijenac, 290. Zagreb: Matica hrvatska. Za nakladnika: Stjepan Damjanović (dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/290/TAKO%20JE%20PO%20C4%8CEO/>)

⁹⁰ Horvat, S. (2008) *Budućnost je ovdje. Svijet distopijskog filma*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 105

⁹¹ Lefait, S. (2013) *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary films and Television programs*. Lanham: Scarecrow Press. Str. 33



Slika 10.

Lefait nadalje razmatra kako je metodička sumnja o aktualnoj prisutnosti promatračevskog entiteta podudarna s Foucaultovim razmatranjem panptikona, i s iluzijom prisutnosti koju kreira kinematografija kako je opisano u Metzovom "Imaginarnom označitelju". Evidentno je kako publika nije zavarana dijegetičkom iluzijom i ima svijest o ekranu koji predstavlja fikciju. No upotreba subjektivnih nadzornih snimaka pomaže gledatelju da (p)održi iluziju iako je svjestan njene prisutnosti.⁹² Pored toga, subjektivni nadzorni snimci, osim što zamagljuje granicu između dijegetskog i ekstradijegetskog nadzora, služe kao metafilmsko sredstvo koje gledateljima pruža osjećaj autentičnosti odnosno utjelovljuje osjećaj da su oni jedini koji gledaju nadzornu snimku prikazanu na velikom ekranu. Oni utječu na ono što Metz naziva "dijegetiziranjem aparatusa", piše Lefait.⁹³

Širok spektar upotrebe nadzornih snimaka i inauguriranje nove forme subjektivnosti ne samo da utire put za filmove koji koriste nadzor i nadzorne slike kako bi formirali specifičnu estetiku, već pruža i novu dimenziju drugačijem čitanju orvelijanskog društva nadzora. Lefait primjećuje kako u "THX"-u nadzor postaje nit vodilja ka filmskoj identifikaciji, i izmjenjivanjem velikog broja nadzornih slika ostvaren je preduvjet da slika bude interpretirana kao stvarna prisutnost, što je primjetno na prikazivanju Big Brothera kao religijske ikone čija sveprisutnost je ostvarena kroz višestruke reprezentacije. Uvodna scena filma i široka upotreba nadzornih snimaka i slika koje izgledaju kao da su snimljene dijegetskom kamerom uvodi gledatelja u svijet nastanjen samo slikama. To je posebno reprezentativno u onom dijelu filma gdje THX upoznaje lika po imenu SRT, koji tvrdi da je hologram mada njegova priroda kao čiste slike ga ne čini vizualno različitim od ostalih likova (Slika 11).

⁹² Lefait, S. (2013) *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary films and Television programs*. Lanham: Scarecrow Press. Str. 34

⁹³ isto



Slika 11.

Ovaj radikalni estetički izbor je izložen ponovo u Lucasovom prikazivanju protagonistovog suđenja gdje ekrani funkcioniraju kao interfejsi između strana, kako bi se kreirao filmski prostor koji izgleda dvodimenzionalno. Gotovo potpuna odsutnost dubine u filmu tretira svaki snimak kao vrstu zatvorske ćelije za likove. Duplicirajući okvir ekrana ova tehnika evocira panoptičku ćeliju i smješta gledatelja u prisutnog promatrača. U posljednjoj sceni gdje glavni lik napokon uspijeva pobjeći iz nadziranog društva polako se uvodi dubina, kao da i sam lik napokon može koristiti treću dimenziju kad je pobjegao iz zatvora. Zapravo cijeli prostor je kreiran da izgleda dvodimenzionalno; intencionalna je reduciranost na kolorističke motive crne i bijele boje kao opozicije gornjeg i podzemnog svijeta, realnog i virtualnog, međuigru svjetla i sjene te izgled likova sa obrijanim glavama i uniformama kao još jednim simbolom totalitarističke vladavine.⁹⁴ *Prostor se u prvom djelu filma primjećuje kao plošno ogoljen, u drugom dijelu obilježen odsutnošću bilo kakve svrhovitije mizanscene, a u trećem geometrijskim stješnjavanjem, dok je jedini prikaz eksterijera završni kadar u kojem se glavni lik u depersonaliziranom totalu suočava sa zalaskom sunca u pustinjskom prostoru*⁹⁵.

To naznačava mehanizaciju distopijskog svijeta, dekonstrukciju i onemogućavanje bilo kakve individualnosti. Izgled likova refleksija je svijeta u kojem žive, oni su svi obrijanih glava, u bijelim uniformama i kontrolirani drogama za savladavanje emocija. Naspram likova podređenih represivnom aparatu, policajci koji sprovode kontrolu prikazani su bez lica, odjeveni u fetišističke odore od crne kože.⁹⁶ Kako bi još više naglasio povezanost policajaca

⁹⁴Čegir, T. (2005) Tako je počeo. Vijenac, 290. Zagreb: Matica hrvatska. Za nakladnika: Stjepan Damjanović (dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/290/TAKO%20JE%20PO%20C4%8CEO/>)

⁹⁵ isto

⁹⁶ Biočina, I. (2008) *Distopijski film i moda totalitarizma*. Zarez. Br.223 (dostupno na: <http://www.zarez.hr/clanci/distopijski-film-i-moda-totalitarizma>)

s fetišizmom, Lucas je u jednoj sceni prikazao kako lik masturbira na prozor policajca koji fizički maltretira lika u bijeloj pamučnoj odori.⁹⁷

Za razliku od Lefaita, Dietmar Kameron promatra film iz druge perspektive, točnije u korelaciji s akcijskim spektaklima. Zaključuje kako je distopijska budućnost u "THX"-u "tehno-fetišistička" i slična drugim SF filmovima koji tematiziraju nadzor, poput "Specijalnog izvještaja" ili "Equilibriuma".⁹⁸ No, THX se razlikuje od akcijskih filmova utoliko što ne utilitizira nadzornu tehnologiju kao motivacijski akt spektakl scena. Drugim riječima, umjesto korištenja akcijskih ili trilerskih elemenata u eksploataciji tehnologije, to jest umjesto scena potjere ili sukoba, narativ "THX"-a uobličen je drugim sredstvima kako bi prikazao motrenje i observaciju. Naime, film favorizira normalizaciju nad spektaklom, budući da su nadzorne slike u filmu prikazane kao nešto obično, svakidašnje, sveprisutno. U usporedbi s drugim distopijskim narativima, "THX" figurira kroz eksperimentalni stil; dijalozi i monolozi su bitno reducirani naspram narativa koji obiluje zamagljenim slikama čiju je granicu nejasno odrediti. Također, anticipira i novu vrstu subjektivnosti izraženu kroz nadzorni subjektivni snimak, koji će kasnije biti korišten u filmovima.

Osim distopije, naracija nadzora bila je proširena kroz još jedan žanr; američki politički triler, koji je odražavao stanje nacije i njihovo iznevjereno povjerenje u vlast.

3.3. Žanrovska reprezentacija kroz paranoidni triler

Šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća odvijali su se mnogi burni događaji u američkom društvu i politici. *Nakon ubojstva Johna i Roberta Kennedya i crnih političkih vođa poput Malcolma X-a, Martina Luthera Kinga i čelnika stranke "Crna pantera", iznjedrio je javni diskurs ispunjen terminima poput političkih zavjera, agencija FBI i CIA-e, te ostalih ograna "državne nacionalne sigurnosti".⁹⁹ U svjetlu sustavnih prijestupa u Nixonovoj administraciji tijekom afere Watergate, raznoraznih slučajeva prislušivanja, urota, iznuda i drugih ilegalnih politički motiviranih djelovanja te post vijetnamskoj američkoj traumi¹⁰⁰, žanr paranoidnog trilera pojavio se kao tekst koji je simbolički reflektirao mentalno i mentalitetno stanje nacije i njen stav prema nacionalnim motivima. Tijekom tog razdoblja,*

⁹⁷ isto

⁹⁸ Kameron, D. (2004) *Video Surveillance in Hollywood Movies*. *Surveillance and Society* 2, no. 02/03.

⁹⁹ Purgar, K. (2009) *Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: Centar za Vizualne studije. Str. 321

¹⁰⁰ isto

otkrića o skrivenim intervencijama SAD-a diljem svijeta i iznalaženjem zločina koje je vlada odobrila, te zagovaranje nuklearnih elektrana i oružja koji bi mogli dovesti do nuklearne katastrofe dodatno su podrivali već postojeće nepovjerenje prema glavnim gospodarskim organizacijama i praksama.¹⁰¹ Mainstream mediji raspisali su se o temama zavjere, i može se reći kako su u javnosti anticipirani motivi zabrinutosti zbog dotada prešućivanih zbivanja u američkom društvu.¹⁰² Nastupilo je vrijeme kritičnosti i demistifikacije, osigurana su sredstva za kritiziranje institucija koje su bile svetinja za vrijeme Hladnog rata, a počeli su se i preispitivati društveni lomovi izazvani ratovima i konkretnim sociopolitičkim motivima.

Nije stoga iznenađujuće što je američko filmsko platno u to vrijeme zasićeno motivima nepovjerenja prema vladi, paranojom, teorijama zavjere te tematikom utjecajnih lobija koji najsuvremenijom tehnologijom prate svaki korak građana ne ustručavajući se likvidirati novinare i ostale protagoniste koji bi mogli biti uzrokom bilo kakvog "curenja informacija."¹⁰³ I dok je većina holivudskih političkih filmova snimljenih prije 60-ih općenito potvrđivala američke institucije, filmovi o korporacijskim i političkim zavjerama iz 70-ih ukazuju na to da se zlo krije upravo u tim agencijama. Filmovi poput "Executive Action" (1973), "The Parallax view" (1974), "Three Days of the Condor" (1974), "The Domino Principle" (1975), "All the President's Men" (1976) i "Twilight's Last Gleaming" (1979) značajni su jer mijenjaju taj polaritet ranijih političkih trilera.¹⁰⁴ *Ilustriraju strah i nepovjerenje prema vladi, temu koja će se silovito vratiti 90-ih, te potiču paranoičan osjećaj da je politička moć izvan dosega običnih građana i demokratskih političkih procesa.*¹⁰⁵

Jedan od najznačajnijih političkih filmova koji se bavi nadzornim praksama je *The Conversation* Francisa Forda Coppole iz 1974. godine.

Triler koji je izišao iz ranije spomenutog produkcijskog studija American Zoetrope, osvojio je Zlatnu Palmu na festivalu u Cannesu, te je izabran za čuvanje u Nacionalnom filmskom arhivu SAD-a kao kulturno, povijesno i estetski značajno djelo. *Snimljen između između prvog i drugog nastavka Kuma, Prislušivanje predstavlja ujedno i studiju fabularnih potencijala samog filmskog medija posebno montaže zvuka (što slično s fotografijom čini Antoninijev Blow up) pa se stoga može smatrati radikalno metafilmičnim i metanarativnim*

¹⁰¹ isto

¹⁰² Antulov, D. (2000) *Građani opasnih namjera: Arlington Road*. Filmske stranice. (dostupno na: <http://film.purger.com/recenzije/filmovi/00933.shtml>)

¹⁰³ Antulov, D. (2013) *Recenzija: Paranoja (2013)*. (dostupno na: <https://draxblog.wordpress.com/2013/11/13/recenzija-paranoja-2013/>)

¹⁰⁴ Purgar, K. (2009) *Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: Centar za Vizualne studije. Str. 322

¹⁰⁵ isto

tekstom.¹⁰⁶ Iako je scenarij napisan u šezdesetima, film je objavljen nakon što je izbila afera Watergate i tako reflektirao aktualne probleme osobne odgovornosti i zadiranje tehnologije u privatnost. Coppola je svojevremeno izjavio kako je bio šokiran saznanjem da je u filmu korištena ista oprema za nadzor i prisluškivanje koju su koristili članovi Nixonove administracije. Vjeruje se kako je publika interpretirala poruku filma kao izravni i dobro tempirani napad na Nixonovu administraciju (čije je sudjelovanje u aferi Watergate bilo glavna vijest na naslovnica u to vrijeme) što je jedan od glavnih razloga da je film zaradio tolika priznanja. Međutim, Coppola naglašava kako je sve bilo potpuno slučajno.

Kao glavni utjecaj za konceptualizaciju teme filma, kao što je relacija prisluškivanja i sudjelovanja, te subjektivna percepcija naspram objektivne realnosti naveden je "Blow up" Michelangela Antoninija iz 1966. godine. Nakon što je pogledao Antoninijev film, Coppola je došao na ideju kako iskoristiti izoštravanje medija u otkrivanju prethodno neopaženih detalja, te je fotografiju supstituirao svijetom audio nadzora. Glavni lik u "Prisluškivanju" je Harry Caul, koji je opsjednut vlastitom privatnošću: njegov stan se zatvara vratima s tri brave, za telefonske pozive koristi javnu govornicu i tvrdi kako nema kućni telefon, a ured mu je smješten u kutu mnogo većeg skladišta. On je krajnje profesionalan na poslu, *the best bugger on the west coast*¹⁰⁷, uživa izniman ugled među kolegama, međutim u privatnom životu je otuđeni pojedinac koji teško uspostavlja kontakte s ljudima. U intimnim situacijama je odbojan i šutljiv, među kolegama mučatljiv i tajnovit, a jedini hobi mu je sviranje saksofona na omiljenu jazz glazbu u privatnosti svog doma.

"Prisluškivanje" je film koji teži prikazati, između ostalog, koliko je zvuk moćan u oblikovanju percepcije (u ekstradijegetskom slučaju gledatelja koji gleda film) i generiranju značenja (u dijegetskom svijetu Harry Caula). Kako je Harry glavni fokalizacijski autoritet, njegovo motrište dijele i gledatelji, što je jedna od krucijalnih točki filma budući da uvjetuje daljnji fabularni tok: *"fokalizacija uvjetuje identifikaciju ne samo s likovima nego i s određenim svjetonazorom. Identifikacija pretpostavlja da nešto gledamo iz tuđe perspektive, dijelimo nečije motrište. Fokalizacija uvjetuje način na koji su događaji prikazani, oblikuje viziju filma i navodi nas da percipiramo događaje na određeni način."*¹⁰⁸

¹⁰⁶ Jukić, T. (2008) *Prisluškivanje, 1974*. Hrvatski leksikografski zavod Miroslav Krleža. Hrvatski filmski leksikon. (dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1485>)

¹⁰⁷ Internet Movie Database. The Conversation: Quotes. (dostupno na: http://www.imdb.com/title/tt0071360/trivia?tab=qt&ref_=tt_trv_qu)

¹⁰⁸ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str.26

Pored toga, jedan od temeljnih interesa, koji se koristi kao pokretač filmske priče je zvuk.¹⁰⁹ On se u scenariju prikazuje odnosno organizira kao niz ponavljanja koja također pridonose razvoju fabule – naime, opetovano ponavljanje snimki *razgovora* predstavlja podlogu za opetovanu reprodukciju niza drugih auditivnih i vizualnih detalja poput glazbenih motiva i kadrova poluprozirnih zaslona na kojima se prikazuju obrisi glumaca.¹¹⁰ Zvuk Coppola služi kao aluzija kojom uvodi gledatelje u nove elemente dubine filma i dekonstruira inferiornost zvuka nad filmskom slikom. To je vidljivo već u uvodnoj sceni filma koja započinje dugim kadrom (koji traje gotovo tri minute) iz ptičje perspektive snimajući Union Square u San Franciscu. Kamera se počinje polako približavati gužvi koju sačinjava raznolika populacija u parku, a njeno približavanje prati i sve glasnija glazba benda koji svira u pozadini te žamor ljudskih glasova koji se smiju i konverziraju (slika 11). Kako zvuk postaje sve razgovijetniji, odjednom je iznenadno interveniran iritantnom frekvencijom poput zapinjanja. Isprva nejasna elektronička interferencija naknadnom slikom otkriva dotad zbunjenom gledatelju o čemu je zapravo riječ: ona obnavlja funkciju intra dijegetskog elementa koji naznačuje gledatelju kako prethodna glazba i ljudski glasovi nije izravno slušanje, već je riječ o posredovanom zvuku koji je filtriran kroz Harryev aparat za prisluškivanje koji se nalazi u kombiju. To je ujedno i metoda koju će Coppola provlačiti kroz cijeli film – što je izravni zvuk, a što posredovani, obmanjivat će percepciju gledatelja i natjerati ga na stalni angažman i preispitivanje.



Slika 11.

"The Conversation", Francis Ford Coppola, 1974.

¹⁰⁹ Jukić, T. (2008) *Prisluškivanje, 1974*. Hrvatski leksikografski zavod Miroslav Krleža. Hrvatski filmski leksikon. (dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1485>)

¹¹⁰ isto

Teoretičar zvuka, Michel Chion levele dubine koji su filmu pridodani zvukom označava kao recipročnu prirodu *dodane vrijednosti*.¹¹¹ Fenomen je to koji je karakterističan za igrani film i koji u ravnopravan položaj postavlja zvuk i sliku, te raskrinkava tezu kako je zvuk tek nepotrebna komponenta koja duplicira značenje slike. Pod dodanom vrijednosti, dakle, Chion sagledava *sadržajnu i informativnu vrijednost kojom zvuk obogaćuje zadanu sliku kako bi se postigla nedvojbeno impresija slike. To se dešava iskustvom koje je izravno ili prema sjećanju kakvo netko ima o slici, kako bi ta zvučkovna informacija ili izražaj prirodno proizašao iz onog što je viđeno i sadržano u slici samoj*.¹¹² Kako Harry ima status fokalizacijskog autoriteta, gledatelju ne ostavlja previše prostora u alternativnoj perceptivnoj ravni. Naime, već spomenuto opetovano ponavljanje auditivnog motiva razgovora između nadziranog para je posve intencionalno: snimljeni razgovor koji Harry neprestano iznova montira i preslušava postaje akt kojem je inherentan takozvani *Rashomon efekt*.¹¹³ Drugim riječima, "The Conversation" za Harrya postaje savršeno oblikovana cjelina, rezultat njegova rada, ali nije svjestan kako "razgovor" nije apsolutni objekt, već fenomen koji različito postoji u različitim auditivnim percepcijama. Točnije, protagonistov fokalizacijski autoritet je toliko uvjerljiv da je lako previdjeti koliko amorfan i nematerijalan te podložan interpretaciji posredovan razgovor može biti, te kako interpretator lako može pogrešno protumačiti njegovo značenje. To je dokazano u najrepetitivnoj rečenici filma, koja ujedno postaje i točka konačnog fabularnog razrješenja - sada Harryu ne odzvanja više "He'd *kill* us if he had the chance", već "He'd *kill* us if he had the chance."¹¹⁴ Novo značenje koje je proizašlo iz rečenice, a bespomoćni mladi par pretvorilo u hladnokrvne ubojice se otkriva kao krajnja fikcija Harryevih zahtjeva za auditornom kontrolom¹¹⁵, elaborira Kaja Silverman. Konačno je razrješeno kako se mladi par pojavio kao utjelovljenje potisnutog u Harryu, oni predstavljaju iskupljenje za krivnjom izmučenog protagonista čiji je bivši posao doveo do smrti troje ljudi.

Norman Denzin piše kako se film sastoji od višestrukih mini prikaza nadzora: njegov glavni lik je objekt observacije, Harryevo snimanje Marka i Ann, zatim uhododjenje Harrya od strane Direktorove tvrtke, Harryevi kolege koji filtriraju njegov glas, Harryeva stanodavka koja bez dopuštenja ulazi u stan, njegova špijunaža Amy (ljubavnice), Ann i Mark pokušavajući

¹¹¹ Battista, Keser I. (2010) *Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju*. Medijska istraživanja, Vol.16 No.1 Str.143 (dostupno na: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=88480)

¹¹² isto

¹¹³ Altman, R. (1992) *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge. Str. 24

¹¹⁴ Silverman, K. (1988) *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema (Theories of Representation and Difference)*. Indiana University Press. Str. 96

¹¹⁵ isto

pobjeći od nadzora.¹¹⁶ Navodi četiri "pogleda" koji su najvažniji u filmskom nadzornom sustavu: 1. Harryev tehnološki auditivni nadzor koji je od zvučnih fragmenata (rečenica i razgovora) istkao priču, 2. korporativni Pogled direktorove firme koji penetrira i kroz zatvorene zidove, 3. intimni Pogled koji intervenira u privatnost Ann i Marka, Harrya i Amy, Harrya i Meredith,... 4. i moralni pogled krivnje, crkva, etički nadzorni sustav koji u bilo kojem trenutku može biti okrenut protiv Harrya.

Ove višestruke vizualne strukture ujedinjene su u jednom pogledu, smatra Silverman, a to je pogled gledatelja. Harry postaje anti-heroj, voajer sa savješću, koji se dovodi do autodestrukcije na kraju; Coppola prikazuje krhkost nadzora kroz krhkost njegovog karaktera.

Thomas Levin piše kako se najizraženija instanca izmještaja s tematske ka strukturnoj okosnici nadzorne naracije događa upravo u finalnoj sekvenci "The Conversationa."¹¹⁷ U toj eksploraciji panoptičke hermeneutike, nadzor nije više samo povremena formalna strategija upotrijebljena kako bi razlikovala jednu vrstu slika od drugih, već postaje filmska primarna pretenzija.¹¹⁸ U zadnjoj sceni vidimo vrhunskog stručnjaka Harry Caula kako u privatnosti svog doma svira saksofon; stan je potpuno uništeno u potrazi za prislušivačem, a scena zorno prikazuje potpunu emocionalnu izolaciju nakon što je doslovno potrgao praktično posljednji dijelac materijalnog svijeta koji ga okružuje, razbivši tako sigurnost i zaštitu svojeg pažljivo sagrađenog skrovišta¹¹⁹ (slika 12).



Slika 12.

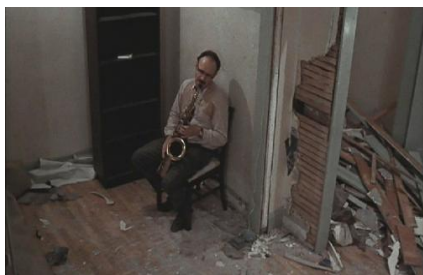


¹¹⁶ Denzin, N. (1995) *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications. Str. 842

¹¹⁷ Levin, T.Y. (2002) Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of "Real Time" u *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ur. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel. Cambridge: MA: MIT Press. Str. 582

¹¹⁸ isto

¹¹⁹ Jukić, T. (2008) *Prislušivanje, 1974*. Hrvatski leksikografski zavod Miroslav Krleža. Hrvatski filmski leksikon. (dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1485>)



No, iako je razmontirao svaki artefakt, testirao svaki uređaj, poderao svaku tapetu, ono što je tražio Harry Caul nije uspio pronaći. Nadzorni uređaj koji ga opsjeda i prati kroz cijeli film Coppola je smjestio u ekstradijegetski svijet, epistemološki nedostupan Harryu. Nadzorni uređaj je intruzivna kamera kroz koju gledatelj prati što se događa s protagonistovim dijegetskim svijetom. Levin naglašava kako to implicira nadzor koji se izmjestio u sam uvjet postojanja naracije, fokus se dislocirao sa prostora priče u uvjet postojanja te priče te je postao *prihvaćena oznaka filmske naracije*.¹²⁰

3.4. Koindiciranje slike i kultura gledanja

Kako se filmska slika mijenja u (ko)relaciji s povijesnim, estetičkim, reprezentativnim okolnostima u kojima se nalazi kinematografija, mogli bismo reći da ona nadzorna zapravo reartikulira promjene koje su se dogodile u kulturi gledanja nakon invencija vizualnih "produžetaka." Multiplikacijom mehaničkih očiju revitaliziralo se pitanje o vjerodostojnosti slike i onoga što ona predstavlja, odnosno revidiralo pitanje koja je veza između onog viđenog i stvarnog, te postoje li uopće jasne granice koje mogu pružiti odgovor na ovo pitanje. Kako će gledatelj gledajući film prepoznati koja značenja utjelovljuje ono što je njegova percepcija prepoznala kao stvarno? Norman Denzin piše: *"u alteraciji pogleda koja se dogodila između golog oka i optičkih leća, kamera - i kinematografski aparat - proizveli su spektatorski pogled koji je omogućio promatraču poziciju nevidljive prisutnosti. Slikom produciranom na ekranu*

¹²⁰ Levin, T.Y. (2002) Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of "Real Time" u *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ur. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel. Cambridge: MA: MIT Press . Str. 583

kamere, gledatelj promatra tuđu observaciju i kodira je unutar novog kriterija realizma: prikaz kamere postaje vjerodostojniji od samog oka."¹²¹

Fokus slike sada je tehnološki posredovan, odnosno medijaliziran i utjelovljuje novu vrstu pogleda. Taj pogled koji više nije izravan, rastjelovljuje spektatorsku poziciju, smještajući onoga koji gleda u radikalno drukčiji prostor i vrijeme od objekta gledanja. Od *sur-veillance* i Benthamovog utopijskog panoptikona kao simbola sveopće vidljivosti, tehnike nadgledanja mutacijom i evoluiranjem utjelovile su nove paradigme: tehnološki posredovan nadzor odnosno *data-veillance*, zatim sveopću vidljivost u kojoj svi vide sve, takozvani *sous-veillance*, inverziju panoptičke utilitarnosti u obliku *sin-optikona*, te zasićenje prostora tehnikama i proliferacijama vidljivosti, to jest *post-panoptikon*. Temeljni koncept tehnikama vidljivosti ostao je panoptikon, ali proliferacijom nadzornih praksi zadobio je novi smještaj u kontekstu i adaptirao značenja istom. Panoptikon je trebao kod zatvorenika proizvesti svijest o tome kako je neprestano izložen pogledu, što je nadalje bio faktor koji je trebao osigurati automatsko funkcioniranje moći koja se nad njim ostvaruje. Ovo ograđeno zdanje trebalo je postati aparatura za stvaranje i održavanje odnosa moći neovisno o osobi koja tu moć ostvaruje, odnosno subjekti su trebali biti uhvaćeni u mrežu moći tako da sami postanu njezini prenositelji. Načelo da moć bude vidljiva i neprovjerljiva trebalo je pridonijeti automatizaciji i deindividualizirati vlast i riješiti problem nadziranja. Metafora panoptikona tako je postala baza koja je proliferirala u prostorima življenog realiteta: centralni opservacijski toranj nije rezerviran samo za Velikog Brata, nego je to i javni prostor u kojem subjekti discipliniraju jedni druge na principu potpunog nadzora; gledanje ostaje povremena akcija, ali prijetnja bivanja gledanim nikada se ne prekida.

Kako Foucaultova metafora panoptikona kao jednosmjerne vidljivosti danas više nije dovoljna u simboličkom prikazu nadgledanja, sugerirao je Nicholas Mirzoeff konstatirajući kako je došlo do "nove vizualne subjektivnosti". Ona je, smatra Mirzoeff, podjednako određena činjenicom kako subjekt nešto promatra i njegova subjektivnost biva narušenom jer je i on promatran, odnosno: "*Gledaju me i vidim da sam gledan*".¹²² U današnjem življenom realitetu frontu očito podrivaju nove modulacije unutar društvenih formacija. Međutim *ne*

¹²¹ (...) "*In displacing the naked eye with its own scientific lens, the camera (and the cinematic apparatus) created a spectatorial gaze that made the spectator...an invisible presence in what was seen. Unlike a Renaissance painting, here the painter or his subject gazes at the observer, the camera's gaze created an invisible place for the spectator...Now, with the camera' image, the observer observes another's observations and codes those observations within the new criteria of scientific realism; that is the camera's lens is more real than the eye.*" U: Lefait, S. (2013) *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary films and Television programs*. Lanham: Scarecrow Press. Str. 11

¹²² isto

radi se o tome da li je stari ili novi sustav oštrij ili podnošljiviji, pitanje brige ili nade u bolje, već je pitanje pronalaženja novog oružja,¹²³ piše Andrija Filipović. Kao što je Deleuze primjetio, dogodio se preobražaj iz modernih disciplinarnih ograđenih društava u društva disperzirane kontrole; zatvaranja postaju različiti kalupi, dok su kontrole modulacije – samomijenjajući kalup koji se kontinuirano mijenja iz jednog trenutka u drugi. Putem reartikulacije paradigmi mogli bismo konstataciju primjeniti na takozvani slikovni obrat: dakle, nije riječ o iznenadnom "skoku" ili prelasku iz jedne paradigme u drugu, već je riječ o reartikulaciji moći, istom okviru, *ali postepenom zamjenjivanju jednog alata drugim, rekonfiguriranju forme i logike.*¹²⁴ Mitchell smatra kako se promjena paradigme ne događa zato što "ja gledam tebe, drugoga ili drugo" već zato što "ti gledaš mene", tj. "ja postaje slika koju gleda netko drugi."¹²⁵ Reverzibilnošću pogleda, utjelovio se novi sklop odnosa moći, na koji način, ovisi o smještenosti u kontekstu. S promjenom paradigmi, odnosno postepenim zamjenjivanjem oružja, korespondirala je promjena odnosa subjektivnih pozicija i došlo je do rastjelovljenja pogleda budući da kamera može snimati to jest vršiti nadgledanje u odsutnosti ljudskog agensa. Mitchell elaborira: "vizualni obrat nije specifičnost našeg vremena nego do njega dolazi uvijek kada neki novi medij, izum ili kulturalna praksa eksplodira u simptomima panike ili euforije glede vizualnog: izum fotografije, uljanog slikarstva, umjetne perspektive, kiparskog odljeva, Interneta, pisma, same mimeze, očigledne su instancije kada se čini da novi način stvaranja vizualnih slika označava povijesnu prekretnicu prema boljem ili lošijem. Pogrešno je konstruirati veliki binarni model povijesti centriran na samo jednu od tih prekretnica i objaviti "veliku razdjelnicu".¹²⁶

U dosad razrađenim dominantnim reprezentacijskim formama distopije i paranoidnih trilera nadzorna slika bila je u službi tematskog prikaza nadzora. Njena čitljivost i prepoznatljivost bila je omogućena naglašavanjem filmskih tehnika koje su jasno davale do znanja koji je njen ontološki status (bilo da se radi o boji, zamagljenosti, zrnatosti slike, naglašenom nadzornom okviru i slično) naspram naracije. Označene nadzorne slike objašnjavane su kroz kontekst žanrovske diferencijacije. Prikazivane su u kontekstu tehnološkog spektakla unutar daleke budućnosti, paranoje i psiholoških manifestacija pojedinca izmanipuliranih nadzornim praksama kroz umiješanost u političke urote.

¹²³ Filipović, A. (2010) *Društva kontrole*. Pešćanik. (dostupno na: <http://pescanik.net/drustva-kontrole/>)

¹²⁴ isto

¹²⁵ Purgar, K. (2013) *Slike u tekstu – talijanska i američka književnost u perspektivi vizualnih studija*. Zagreb: Durieux i HS AICA. Str. 31

¹²⁶ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives And Loves Of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005. u *Vizualni studiji danas: moć slika* (dostupno na: http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vsad_mitchell_1.html)

No, kako se nadzor inkorporirao duboko u kinematografsku praksu, povijesno, reprezentativno i politički, što je utjecalo na estetiku filmskog izraza pojavili su se filmovi koji gotovo simptomatično figuriraju drugačiji model nadzorne naracije i estetike posredstvom novih medija, te inskribiraju strukture kontrole u svoj narativni okvir. Oni kroz specifične medijske oblike preispituju suvremene kulturalne formacije oko nadzorne slike. Generiranjem drugačijih formi, procesuiraju se i drugačiji odnosi filmskih sastavnica i njihovog konteksta. Primjerice "Trumanov show" vjerno prikazuje izmještanje u primat, temporalne instance naspram one prostorne, kao preduvjet i garanciju novoj vjerodostojnosti slike. Film je zasićen nadzornim prikazima i strategijama, panoptičkim evokacijama i adaptacijama, te simulacijom stvarnog i nestvarnog putem dijegeze. U njemu se oprimjeruje ono što Thomas Levin naziva naglaskom na realnom/stvarnom vremenu kao istaknutom svojstvu nadzornog narativa: *"fundamentalno indeksna retorika kinematografske pred-digitalne fotokemijske prošlosti preživljava u digitalnom dobu, no rekonfigurirana u formi temporalne nadzorne slike."*¹²⁷

¹²⁷ Levin, T.Y. (2002) Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of "Real Time" u *CTRL [SPACE]: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ur. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel. Cambridge: MA: MIT Press. Str. 585

4. Hibridizacija nadzornog narativa

Film "Trumanov show" oprimjeruje hibridizaciju nadzornog narativa, i to čini na nekoliko razina: onoj žanrovskoj, zatim medijskoj, te nadzornoj.

Oprimjerenje hibridizacije žanrovskog narativa odnosi se na inkorporiranje filmskih elemenata iz distopijskih i paranoidnih trilera, te njihovim kombiniranjem s melodramatskim obrascima. Trumanov lik se može promatrati kao onaj distopijskog junaka pod represivnim aparatom, u ovom slučaju medijskog, uronjen u matricu i prividno slobodan; no ponovni susret s ljubavi iz studentskih dana i njenom izjavom kako je sve oko njega lažno, potiče u Trumanu sumnju i melankolične osjećaje za ispunjenjem vlastitih snova. On počinje propitivati svoju svakodnevicu i materijalni svijet koji ga okružuje, te odjednom počinje shvaćati kako ništa oko njega nije autentično. Pogled distopijskog anti-junaka dosad utjelovljenog u Trumanu, počinje se preobražavati u onaj iz paranoidnog trilera čiji su protagonisti izmučeni misle da su promatrani, nadzirani i primorani obitavati u takvom svijetu. Uz takav spoj, i mi kao gledatelji na ekranu pratimo vjerne gledatelje realitya *The Truman show*. No, show je konstruiran u obliku velike panoptičke kulise u kojoj je evociran nostalgичni život američkih utopijskih serija iz 1950-ih godina, što je vidljivo na prikazu scenografije, kostimografije, dijaloga i mentalitetnog ophođenja između stanovnika. Nadzorna hibridizacija, nadalje očituje se na ekranu: on obiluje nadzornim slikama, panoptičkim kontekstima i tehnikama nadgledanja, no oni su jasno naznačeni i jedino što može obmanjivati našu percepciju gledatelja jest konfuzija oko toga koju stvarnost gledamo, budući da su intencionalno isprepletene. Dijegetsko dobiva novu dimenziju i počinje se redefinirati granica izvanfilmskog i dijegetskog konteksta.

Nadzorni kontekst međutim, ostvaruje se realizacijom na televizijskom ekranu, posredstvom reality koncepta. To generira nove forme gledanja i nadgledanja, što Thomas Mathiesen referira sinoptikonom. Televizijskom formom manjina nadgleda većinu, smatra Mathiesen, i to je ostvareno temporalnom dimenzijom televizije, naspram one spacijalne koju posjeduje kinematografija.

4.1. Televizualizacija¹²⁸ svakodnevnog života – "The Truman show"

Truman Burbank zvijezda je reality showa, točnije najdugotrajnije televizijske doku – sapunice, koja se emitira diljem svijeta i to bez cenzure, dvadeset i četiri sata dnevno. Truman nije ni svjestan kako njegov život od rođenja prate milijuni ljudi, a idilični gradić Seahaven nije ništa drugo doli velika panoptička kulisa usred produkcijskog studija. Protagonist, koji radi u tvrtci za prodavanje osiguranja, nije uopće svjestan kako je njegova svakidašnjica kontinuirano nadzirana i kontrolirana. Simboličkog imena, medijski mogul Christof iza velikog panoptičkog Seahavena, u kontrolnoj sobi sa CCTV kamerama prati svaki Trumanov korak i manipulira svim elementima konstruiranog prostora, od bioloških do materijalnih aspekata. Međutim, osim što je Christof moderator reality showa i utjelovljenje modernog Velikog Brata, Truman Burbank je nadziran i putem vizualnih tehnologija kroz pratnju kamera (u jednom trenutku Christof odgovara na pitanje konstatirajući kako se u Seahavenu nalazi preko pet tisuća kamera), te od strane drugih glumaca odnosno stanovnika Seahavena. Njegovo tijelo je uvijek u vidnom polju, izloženo i dostupno lociranju u bilo kojem trenutku, a ponašanje regulirano izvanjskim mehanizmima (nametnuti strah od vode, idilični brak s medicinskom sestrom, navodno eksploziranje nuklearke u trenutku kada želi napustiti Seahaven i tako dalje).

Truman nije svjestan kako je nadgledan i publika se povezuje s njegovim likom na relaciji empatijske identifikacije: intrige oko Trumanovog života podsjećaju na elemente svakidašnjice "malog čovjeka". Gledatelji prate kako se on snalazi u svakodnevnom prostoru obiteljskog života, prate melankolične osjećaje i žudnju za ispunjenjem vlastitih snova, te ostale elemente "normalnog života" koji su utjelovljeni u njegovom liku. Krajnja instanca u kojoj se vidi poistovjećivanje (dijegetske) publike sa protagonistom showa jest zadnja scena filma u kojoj gledatelji navijaju za Trumana i njegov bijeg iz Christofovog pseudo-utopijskog konstrukta.

Saša Vojković piše kako se film sastoji od 1) *fiktivne stvarnosti/Trumanove medijski konstruirane stvarnosti*, 2) *takozvane prave stvarnosti/stvarnosti autora programa i svih ostalih koji su izvan Trumanova fiktivnog svijeta uključujući i gledatelje koji prate taj TV*

¹²⁸ Lefait, S. (2013) *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary films and Television programs*. Lanham: Scarecrow Press.

program i 3) naše stvarnosti u kojoj se prikazuje Weirov film istog naslova.¹²⁹ Mi gledamo dijegetske gledatelje kako prate *Trumanov show* kroz formu realitya. Jonathan Naveh piše kako su dijegetski gledatelji showa zapravo sudionici tog istog showa budući da gledaju "normalizirani nadzorni spektakl" u kojem je Truman subjekt nadzora i žrtva totalne i potpune vidljivosti. Tako izvanfilmski gledatelji putem dijegetskih gledatelja promatraju sebe kako gledaju; taj dupli pogled (programa i publike) smatra Naveh, naglašava naše učešće u društvu kontrole no ne kao žrtava, već kao dijela tog aparata. MacGregor Wise u svojem eseju razmatra kulturalne implikacije prelaska iz Foucaultovih disciplinarnih društava u Deleuzova društva kontrole; elaborira kako je disciplinarni poslušni subjekt postao konzumeristički subjekt, a produkcija i marketing su postali ključni elementi aparata kontrole: *nothing on the show is fake, it's merely controlled*.¹³⁰ Truman je discipliniran da ostane u gradu koji se nalazi na otočiću putem iskonstruirane traume od vode, ali nije svjestan da je sve oko njega lažno te iako se čini prividno slobodan on je zapravo vođen, reguliran i usmjeravan.¹³¹ Pored toga, u filmu je jasno dano do znanja kako je sve što je viđeno u showu, počevši od odjeće pa do kuća i stanova - na prodaju – preko Trumanovog kataloga.¹³² MacGregor također naglašava kako je Tru(e) man primjer na kojem je oslikana interiorizacija discipline, jer moderni individualci više nisu slobodni da biraju, već su obavezni da budu slobodni, da razumiju i djeluju u skladu s izborima koji im se na svakom koraku nude.¹³³

Jonathan Naveh piše kako jedan od uznemirujućih aspekata filma nije samo činjenica da je protagonist kontrolirani subjekt u artificijelnom prostoru. Uznemirujuće je to što je njegovo nadgledanje omogućeno recipijentima koji se nalaze bilo gdje na svijetu, u bilo kojem vremenskom periodu preko live televizije. Kako bi dijegetski svijet Trumanovog showa mogao opstati mora biti osiguran dovoljan broj kamera dvadeset i četiri sata dnevno koje bi pokrivala cijeli teritorij Seahavena, dakle nadzorni sustav mora biti sveprisutan, ali nevidljiv kako bi održao Trumana u uvjerenju kako je njegov život stvaran. Dijegetski Trumanov show

¹²⁹ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 140

¹³⁰ Wise, Macgregor J. (2002) Mapping the culture od controle: Seeing through the Truman show. *Television and new Media* 3, no. 1, Str. 35

¹³¹ "Truman is constantly tracked and his movements are guided by being blocked by passersby or traffic or other means" u: Wise, Macgregor J. (2002) Mapping the culture od controle: Seeing through the Truman show. *Television and new Media* 3, no. 1, Str. 36

¹³² Wise, Macgregor J. (2002) Mapping the culture od controle: Seeing through the Truman show. *Television and new Media* 3, no. 1, Str. 37

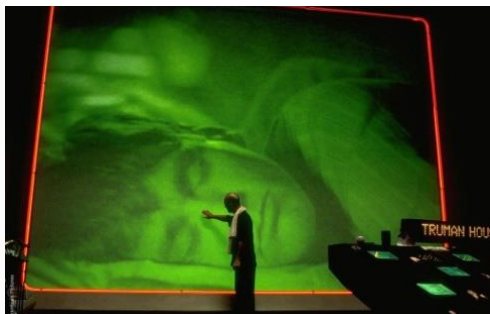
¹³³ "This is a regime of the self where competent personhood is thought to depend upon the continual exercise of freedom" u: Wise, Macgregor J. (2002) Mapping the culture od controle: Seeing through the Truman show. *Television and new Media* 3, no. 1, Str. 39

zato je reality novog tipa budući da nevidljivost kamera zapravo omogućava producentima da fikcionaliziraju protagonistovu stvarnost. No diskrepancija između onoga što on zna o svom životu i onoga što znaju dijegetski gledatelji showa opskrbljuje show unutar filma didaktičkom dimenzijom: izlaže nevidljiv i sveprisutan nadzor koji bi mogao nadomjestiti artefakt za realnost i negirati mogućnost postojanja drugog svijeta; što je odmah naglašeno na samom početku filma kada se prezentiraju glumci showa kao *real life* glumci.

Kako je naglašeno u početnoj sceni filma, koja je primarno sastavljena od nadzornih kadrova, tv program se služi nadzornim snimkama u tzv. "stvarnom vremenu". Nadzorne slike u filmu su jasno naznačene, bilo kao klasični nadzorni snimak ili subjektivni nadzorni snimak (slika 13).



Slika 13. "The Truman show", Peter Weir, 1998.



Osim klasičnog voajerističkog zadovoljstva gledanja nekoga tko nema svijest o tome da je promatran, Naveh navodi kako je specifičnost u atraktivnosti Trumanovog showa u promatranju normaliziranog nadzornog spektakla gdje je nadzor otkriven dijegetskim gledateljima, a i nama kao recipijentima kao čitak i prepoznatljiv. Naime točno je naznačeno putem slika, na koji način je Truman nadgledan, da li kroz skrivene kamere u urbanom prostoru ili kroz kamere iz kontrolne sobe Christofa ili pak od strane obitelji i prijatelja (slika

14). Ta instanca, smatra Naveh ublažava anksioznost oko inače skrivenih praksi nadzora iza kojih se ne zna tko stoji.



Slika 14.



Truman show je naznačio kako mreža kamera u dijegetskoj reality doku sapunici utjelovljuje novi tzv. postmedijski tip kontrole, a to je sinopticism. Za razliku od panoptikona gdje se smatra kako čuvari nadgledaju zatvorenike, na primjeru Trumanovog showa jedan lik je sniman gdje god se kreće, a njegova slika je simultano distribuirana milijunima gledatelja širom svijeta.

4.2. Inverzija panoptikona: sinoptikon

U *Silently Silenced: Essays on the Creation Acquiescence in Modern Society*, Thomas Mathiesen bavi se konceptom sinoptikona, novog oblika kontrole koji predstavlja inverziju panoptikona. Kako je društvo prožeto i umreženo sa silnicama masovnih medija, Mathiesen

piše kako sada dolazi do situacije u kojoj, za razliku od panoptikona, veća skupina subjekata promatra manju.¹³⁴

Upravo masovni mediji, smatra Mathiesen, zahtijevaju revidiranje panoptikona i iznalaženje novog koncepta koji je adekvatniji strukturi elektroničkih medija i novim nadzornim tehnologijama dvadesetog stoljeća. Mathiesen daje primjer ranih zatvorskih kapelica koje su istovremeno bile i panoptičke i sinoptičke tvorevine, budući da je svećenik mogao vidjeti sve zatvorenike, a zatvorenici su mogli vidjeti jedino svećenika. Osim kapelica, Orwellov telescreen naziva reprezentativnim primjerkom gdje se ogleda dvosmjernost ove funkcije: stanovnici Oceanije bili su okruženi ekranima na kojima je prikazan Big Brother, no on je mogao vidjeti i njih. Smatra se kako televizija posjeduje sličan kapacitet gdje gledatelji gledaju tv program dok su i sami nadgledani primjerice od strane oglašivača koji prate gledanost programa. Mathiesen elaborira kako je dvosmjernan proces ova dva koncepta sveobuhvatan i primjenjiv na gotovo sve medijalizirane oblike nadzora, od Interneta i *world wide weba* kao instrumentalizirane instance kontrole do televizije kao najreprezentativnijeg sinoptičkog instrumenta (post)modernog doba, gdje je nadzor gledateljskih praksi najčešće promatran kroz paralelu sa reality televizijom. Mathiesen se referira na televiziju kao metaforu novog modernog zatvora¹³⁵ u kojem se odvija obrat pozicija gdje većina gleda manjinu u zatvorenom prostoru¹³⁶ Uloga koju je odigrala televizija u proliferaciji sinoptikona povezana je s njenim svojstvima koje posjeduje kao medij, i u svojoj opoziciji naspram filma: dok je kinematografska primarna kategorija ona prostorna (pro filmski prostor, fotografski prostor, narativni prostor), semiotička instanca televizije je dakako ona temporalna. David Lyon smatra kako Orwellovi telescreenovi interveniraju u domove, donoseći nadzor u privatnu sferu nakon invazije javnih prostora.

Sebastien Lefait piše kako je jedan od načina na koje nadzor postaje instrument moći njegova neprekidna opstojnost; naime kontinuirana prisutnost promatračkog entiteta može biti utemeljena na vjerovanju, kao što je slučaj Benthamovog Panopticona. Kako bi se ostvarilo promatranje u kojem veća skupina subjekata nadgleda manju, ključni element upravo je

¹³⁴ "As a striking parallel to the panoptical process, and concurring in detail with its historical development, we have seen a development of a unique and enormously extensive system enabling the many to see and contemplate the few, so that the tendency for the few to see and supervise the many is contextualized by a highly significant counterpart" u: Naveh, J. (2014) *Narratives on the Watch: Bodies, Images and Technologies of Control in Contemporary Surveillance Cinema*. Master of Arts. The faculty of College of Fine Arts of Ohio University. Str. 82

¹³⁵ Mathiesen, T. (1997) *The viewer society: Michel Foucault's 'Panopticon' revisited*. *Theoretical criminology : an international journal* 1(2) str.216. London: Sage

¹³⁶ : ... represent a situation where a large number of people focus on something in common which is condensed" u: Mathiesen, T. (1997) *The viewer society: Michel Foucault's 'Panopticon' revisited*. *Theoretical criminology : an international journal* 1(2) str.216. London: Sage

trajnost, permanencija pogleda. Poput panoptikona, i sinoptikon si mora osigurati trajnu vidljivost kako bi ispunio svoju funkciju. Ovaj obrat disciplinarnih mehanizama oslikan je u *reality tv* programima, poput Big Brothera čije ime intencionalno evocira Orwellovu frazu, simbolički ukazujući na mjesto ispred televizije koje postaje nova pozicija moći. S takvim programima implicitno je kako Big Brother više ne gleda u tebe, već ti postaješ Big Brother.

Trumanov show možemo promatrati kao još jednu od filmskih varijacija u kojoj je nadzor adaptirao relevantne naratološke moduse i izmjestio ih iz tradicionalnih okvira putem dijegeze: dijegetski svijet je sam stavljen u prvi plan kao komponenta dijegeze – "stvarno" je prezentirano kao spektakl ostvaren u "realnom vremenu". Pomakom od primitivnog nadzora (kakav se upotrebljavao u "The Conversationu" ili višoj tehnološkoj instanci, primjerice "Enemy of the State") , matični nadzor u Trumanovu showu je doslovce panoptički televizijski produkcijski studio. Ipak Levin piše kako također, ograničavanjem panoptičkog okoliša na mega studio u kojem se show odvija, film istovremeno priziva svijet potpunog panopticisma no inzistira kako to nije naš svijet, već ontološki svijet televizijskog simulacruma.¹³⁷

No ono, usuđujem se reći, historijski - medijsko najrelevantnije u ovoj mobilizaciji retorike nadzora je tvrdnja kako je *Trumanov show* emitiran uživo; involviranjem retorike *real time* emitiranja, koje je karakteristično za televiziju¹³⁸, kinematografija je izmjestila osiromašenu spacijalnu retoriku foto-kemijske indeksnosti suvremenom i semiotički motiviranom retorikom vremenske indeksnosti.¹³⁹ Naime, spacijalna indeksnost koja je ranije upravljala fotografskim uvjetima ovdje je zamijenjena onom vremenskom indeksnosti – slikom čija je autentičnost (za)garantirana činjenicom da se to događa u *real time* i zato (posredstvom svojih tehničkih uvjeta produkcije) navodno nije podložna post produkcijskoj manipulaciji. Moglo bi se reći kako se sada vodi polemika oko vjerodostojnosti reprezentacije nadzorne slike emitirane u "real time" vremenu¹⁴⁰ budući da je temporalna indeksnost *real time* nadzora postala je važni novi idiom "*reality effecta*". U ranom 21. stoljeću to je evidentno, ne samo u

¹³⁷ Levin, T.Y. (2002) Rethoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of "Real Time" u *CTRL [SPACE]: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ur. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel. Cambrige: MA: MIT Press. Str. 592

¹³⁹ isto

¹⁴⁰ Saša Vojković piše: "*Iako su fotografije ponudile nešto demokratičniji vizualni prikaz izvanjskog svijeta, danas više ne možemo reći da je fotografskim slikama indeksirana stvarnost, jer svi znamo da se ta "stvarnost" može računalno manipulirati.*" u Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez Str. 230

transformaciji koju je to izvršilo u narativnim strukturama filmova kao što je "Trumanov show", već je također iznjedrilo posve novu kinematografsku paradigmu nadzorne naracije kakvu vidimo u filmu "Cache" Michaela Hanekea ili čak post-kinematografsku poput one u filmu "Timecode" Mikea Figgisa.

5. Nadzorni narativi

U nadzornim narativima, za razliku od filmova koji tematiziraju nadzor, nadzorne slike najčešće bivaju neoznačene filmskim sredstvima. One postaju formalno kinematografsko sredstvo koje implicira estetičke, narativne i političke promjene. Način na koji se to odvija u uskoj je svezi s povijesnim i tehnološkim odlikama koje se mijenjaju tokom vremena, naime digitalne kamere za razliku od fotogramatičke referencijalnosti omogućuju vjernije oponašanje nadzorne estetike kakvu danas poznajemo. Također, zahvaljujući digitalnim kamerama kinematografiji je omogućeno da eksperimentira s narativom, formom, stilom a i spektatorskim iskustvima. To je vidljivo i na sljedeća dva primjera, u kojima se koristi upravo digitalna kamera za snimanje, a gledateljska pozicija je izmještena iz svoje tradicionalne uloge pukog promatrača u rastjelovljenu antagonističku silu. U filmu "Cache" prepoznavanje utišanog postkolonijalnog subjekta predstavlja motiv za formalne parametre u kojima je film izrađen, a nadzorna slika u potpunosti je poravnana s nadgledateljskim pogledom. Hegemonijski tlačitelj nadgledan je od *sub-veilled*¹⁴¹, podređenog Drugog čija je pozicija rastjelovljena. "Cache" propituje gledatelja u kolonijalističkoj alegoriji koju film implicira pozdravljajući se s estetičkom ideologijom zadovoljstva koje kinematografija nudi.

S druge strane, "Timecode" ne koristi klasične tehnike montaže, već dijeli prostor ekrana na četiri dijela i multiplicira sliku. U sva četiri kvadranta istovremeno odvija se radnja prisvajajući iluziju "realnog vremena".

5.1. Cache kao metakomentar postkolonijalne ideologije

Kako gledatelj nije samo konzument već misleno biće s kojim je redatelj u neprestanom dijalogu¹⁴², pokazao je Michael Haneke već u uvodnom kadru svog nagrađivanog filma "Skriveno". Riječ je o uratku iz 2005. godine koji se bavi propitivanjem filmske teorije što je vidljivo u statičnoj, uvodnoj sekvenci koja prikazuje zgrade u gradskoj četvrti, bez ikakva dodatnog događaja, bilo kakve oznake vremenskog toka na slici ili nekog drugog obilježja koje bi moglo otkriti o čemu je riječ (slika 14). Gledatelj može prvo pomisliti kako se radi o

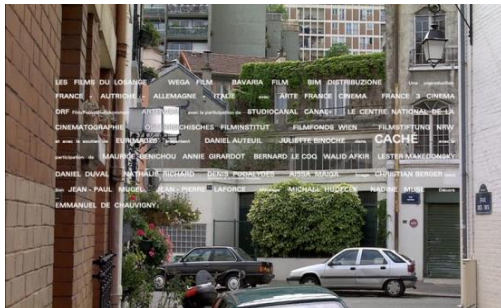
¹⁴¹ Subveillance inskribira odnose moći u nadzornom procesu. Podrazumijeva "Drugog" kao subjekt, ili marginalizirane skupine.

¹⁴² Art Bioskop CK13: Ciklus filmova: Dekonstrukcija Evrope Haneke i braća Dardenne. 2013. (dostupno na: <http://ck13.org/event/dekonstrukcija-evrope-haneke-i-braca-dardenne>)

prikazu kakve statične fotografije, no nakon gotovo tri minute naznačeni su određeni tragovi, poput zvuka, minimalnog pokreta kamere, koji daju naslutiti kako je ipak riječ o pokretnoj slici.



Slika 14. "Cache", Michael Haneke, 2005.



U daljnjem utvrđivanju semiotičkog statusa produljenog kadra, gledatelj može eventualno načiniti pretpostavku kako je riječ o snimanju, međutim tek sa isprekidanim crticama koje se pojavljuju na ekranu formira se spoznaja kako snimljeno u kadru pripada prošlosti, a ono što je sadašnje je njen status, jer se upravo odvija na televizijskom ekranu u stanu supružnika Laurent. Riječ je o video-vrpici, točnije prvoj od njih pet koje će pristići u dom Georges i Ann Laurent.

Za razliku od prethodno opisanih filmova, Hanekeova uvodna sekvenca ne odražava nikakve klasične oznake kinematografije nadzora: *patina* slike je visoke rezolucije, u boji (za razliku od zamagljenih crno-bijelih evokacija video-vrpici), kut snimanja je ravan, a sam kadar je u potpunosti statičan (ne upošljavajući mehanički *zoom in* i *zoom out* CCTV okvira). Produljeno trajanje kadra i iščekivanje nekog događaja što izaziva napetost kod promatrača pridodaje slici nadzorni potpis, ali ipak krucijalna stvar jest ta da ono što vrpca indeksira nije ono što prikazuje već činjenica o njenom statusu koji implicira kako je *nešto (nad)gledano*.

Moglo bi se reći kako u prvoj sceni "Cachea" vidimo kako netko gledanjem spoznaje činjenicu da je nadgledan.

Nejasno razgraničenje ontoloških razina filma samo je jedna od metoda kojima redatelj upošljava gledateljsku percepciju na stalni angažman. To i nije tako strano Hanekeu, budući da tvrdi kako je "*pesimistična misao o publici koju se hrani idejom da postoje jednostavna rješenja poput one koja uživa u holivudskim filmovima u kojima i katastrofa svjetskih razmjera izgleda kao nešto u čemu biste poželjeli sudjelovati zbog obnovljenog kolektiva i veselog glazbenog broja na odjavnoj špici.*"¹⁴³ U skladu s tim, uvodni kadar podstiče više pitanja nego što pruža odgovora; koje je značenje prostora koje je snimano; na što gledatelj treba obratiti pozornost na snimci; zašto je snimka snimana iz upravo te daljine i kakve to implikacije ima na iščitavanje iste. Naime, percepcija prosječnog gledatelja naviknuta je razlikovati film od stvarnosti, pa tako gledajući film obično barata dvjema ontološkim razinama – onim što je stvarno i onim što se događa u filmu.¹⁴⁴ U ovom slučaju, okvir unutarnje i vanjske slike se potpuno podudara, tako da izmiče klasičnom razlučivanju dijegetskog od ekstra dijegetskog svijeta.

Catherine Zimmer u svom eseju *Caught on Tape: The Politics of Video in the New Torture Film* detektira kako je "Cache" generirao svojevrsni obrat iz klasične horor forme u kojoj je subjekt nadgledan i vrebava ga opasnost u formu *netko je nadgledan, ne znamo što to znači, tko stoji iza ekrana i koje ideološke i motivacijske poticaje netko ili nešto iza ekrana ima.*¹⁴⁵ Gledatelj je eventualno u mogućnosti prepoznati konvergenciju pogleda: vlastitu kao promatrača, Laurentovu (i kao promatrača i kao žrtve nadzora), te nadgledanje bestjelesnog promatrača iza ekrana. Thomas Levin elaborira kako sljedeće dvije scene u filmu predstavljaju samo varijaciju one prve, utoliko jer evociraju i dalje anksioznost panoptičke naracije i prizivaju napetost različitim duljinom trajanja kadra.¹⁴⁶

Prva od tih varijacija je kompleksni trominutni kadar koji nemilosrdno kroči kroz kuhinju i blagavaonicu, a drugi kadar se odnosi na dug kontinuirani snimak u bazenu koji je označen opservacijskim formalizmom u svom gornjem i donjem nagibu.¹⁴⁷ Potonje dvije scene, napominje, pokazuju kako je nadzorna dimenzija filmske naracije prisutna čak i kada nije

¹⁴³ Filmski.net. Michael Haneke (dostupno na: http://www.filmski.net/dossier/294/michael_haneke)

¹⁴⁴ Levin, T.Y. (2010) *Five Tapes, Four Halls, Two Dreams: Vicissitudes of Surveillant Narration in Michael Haneke's Caché* u: *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. West Sussex, UK: Wiley – Blackwell. Str. 75

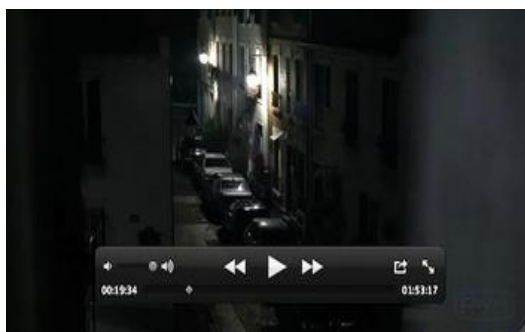
¹⁴⁵ Naveh, J. (2014) *Narratives on the Watch: Bodies, Images and Technologies of Control in Contemporary Surveillance Cinema*. Master of Arts. The faculty of College of Fine Arts of Ohio University. Str. 90

¹⁴⁶ isto

¹⁴⁷ isto

tematski motivirana. Kod sljedeće video-vrpce koja pristiže na adresu obitelji, naracija nas učinkovito upliće u nadzornu intruziju Georgesovog života. Ponovo nema nikakve naznake da se radi o gledanju snimljenog materijala na videu, dok Ann glasom u *offu* ne naglasi kako je pristigla još jedna snimka.

Nakon toga film se kadrom prebacuje na noćni prikaz kuće, ali sada je označen crticama na ekranu koje odaju kako je riječ o snimci (slika 15); Georges sada premotava unutar dijegeze ono što smo mi kao gledatelji već vidjeli. Slično kao i Coppolin protagonist "Prisluškivanja", tako i Georges Laurent ne može otkriti tko je izvor nadzora, jer mu je naprosto epistemološki nedostupan, naracija je ta koja nadgleda.



Slika 15.

Nadzorna slika postaje instrument kojim redatelj upliće gledatelja, kroz spektatorsku igru moći, u iščitavanje etičkog imperativa postavljenog pred Georgesu – retrospektivnu (re)viziju traumatske prošlosti. *Haneke poseže za kafkijanski realiziranom metaforom, krivnja više nije krivnja jednog čovjeka, već postaje stanje jedne klase.*¹⁴⁸ Filmske slike prikazane posredovanim video snimkama naznačuju, između ostalog, gledatelju kako protagonist filma *nije među glumcima, već je skriven i iskušava likove u okolnostima koje otkrivaju njihove slabosti.*¹⁴⁹

Kada kamera prikazuje afričkog dječaka s krvlju oko usana, nadzorna slika više ne pripada objektu dijegetskog gledanja Georgesu i Ann, kao dosad, već postaje isključivo subjektivni psihologizirani *point-of-view* koji pripada Georgesu (slika 16). To je dodatno naglašeno u

¹⁴⁸Pavičić, J. (2006) 'Caché' - Priča o bijeloj, bogatoj i prestravljennoj Europi (dostupno na: <http://www.jutarnji.hr/-cach-----prica-o-bijeloj--bogatoj-i-prestravljennoj-europi/143670/>)

¹⁴⁹ Pansini, M. (2008) Skriveno. Kolumna Mihovila Pansinija. Hrvatski filmski ljetopis. Zagreb: Hrvatski filmski savez. (dostupno na: http://www.hfs.hr/pansini_detail.aspx?sif=17#.VS0W_tysUg4)

filmu u trenutku kada na njen zahtijev za objašnjenjem, on rastreseno niječnim odgovorom otklanja raspravu: "...Ništa, ništa, samo sam umoran."



Slika 16.

Kako postaje sve izglednije da dijelove Georgesove prošlosti najbolje poznaje skriveni autor, raste osjećaj neizvjesnosti i strah pred budućnosti mlade pariške obitelji. Roditelji počinju odlaziti po sina u školu, na vidjelo izlazi manjak povjerenja među supružnicima, sin je vidljivo prikazan kao potpuni stranac, no svi i dalje pokušavaju održati vanjski dojam kao da se ništa ne događa; rutinom pokušavaju prikriti nesigurnost; pripremaju u svom domu večeru za prijatelje i odlaze na Pierrotovo natjecanje iz plivanja.¹⁵⁰

Upravo tijekom opuštene atmosfere u punoj kući Laurentovih pristiže i treći video snimak. Za razliku od prva dva, još jedan naizgled nemotivirani snimak u *total* planu, sada više ne sadržava prikaz obiteljske okućnice, već prikazuje pogled iz automobila. Kuća na selu do koje kamera dolazi prikazana je preko cijelog ekrana, dok Georges objašnjava svojim gostima, dijegetskim gledateljima, kako je riječ o njegovom domu dok je bio dijete. Prikaz kuće koji zauzima cijeli ekran u tijeku njegovog objašnjavanja otkriva kako je riječ pretežno o subjektivnoj točki gledišta, što predstavlja eksternalizaciju Georgesove jeze te još, neartikulirane tjeskobe koja, ima veze s njegovom prošlošću (slika 17).

¹⁵⁰ isto



Slika 17.



Osobni protagonistov horor, Haneke počinje *polako pretvarati u izvještaj o stanju nacije*.¹⁵¹ Kako se u gotovo *cijelom svom opusu bavi ocrtavanjem katastrofičnih svjetova*¹⁵², *zajednička tema simboličkog nasilja je platforma putem koje se sustavno secira duševno stanje društvene stvarnosti, koja se uslijed tjeskobe i bijesa unutar zatvorenog kruga vraća natrag nasilju kao prirodnoj posljedici*.¹⁵³ *U jalovom pretresanju vlastita života i prošlosti*¹⁵⁴ Hanekeovog protagonista, nadzor postaje materijalizacija osobne psihologije gdje je dekolonizacijsko naslijeđe ispričano kroz narativ o čovjeku kojeg progoni njegova krivnja.

Četvrta vrpca iznenada se počinje odvijati na ekranu, bez ikakve prethodne pripreme ili najave nakon što se Georges budi iz sna. Ne znamo radi li se o zbilji ili njenoj ranije učinjenoj snimci. Očekivano, ništa na ekranu nije popraćeno nikakvim znakovljem koje bi odalo kako je riječ o snimci, već je prikazan dug *total* iz unutrašnjosti automobila koji prolazi pariškim predgrađem (slika 18), nakon reza kamera prolazi kroz dug bezizražajni hodnik dok se naposljetku ne zaustavlja ispred stana označenog brojem. U tom trenutku slika se zamrzava, i poznatom tehnikom re-uokvirenja počinje premotavati otkrivajući pritom crtice na ekranu i svoj semiotički status (slika 19).

¹⁵¹ Pavičić, J. (2006) 'Caché' - Priča o bijeloj, bogatoj i prestravljenoj Europi (dostupno na: <http://www.jutarnji.hr/-cach-----prica-o-bijeloj--bogatoj-i-prestravljenoj-europi/143670/>)

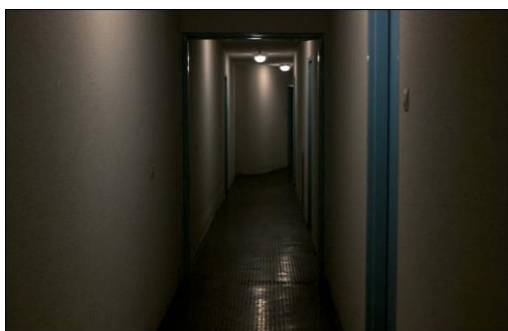
¹⁵² Filmski net. Michael Haneke (dostupno na: http://www.filmski.net/dossier/294/michael_haneke)

¹⁵³ isto

¹⁵⁴ isto



Slika 18.



Slika 19.



Ovaj put Ann i Georges putem reguliranja snimke na video kazeti (od *play* prema *rewind*) pokušavaju odgonetnuti putem prometnog znaka u kojem dijelu grada je snimka snimljena (Avenue Lenin). Thomas Levin u fokus stavlja simptomatično mijenjanje traka usred vrpce, koja se od normalnog toka počinje premotavati unatrag; naglašava kako je riječ o filmskoj peripetiji konačno ilustriranoj u sceni gdje Georges sjedi u baru preko puta ulice i promatra. Prikazan nam je dug statični kadar zgrade, a utjelovljuje oznake nadzorne estetike koje možemo prepoznati; osim panoptičkog pogleda podložna je i ponovnom re-uokvirenju. Međutim, ovaj put Pogled ne pripada bestjelesnom promatraču, nepoznatoj instanci već nadzorni pogled preuzima Georges iz svoje točke gledišta. Dramatična modifikacija koja oslikava potpuni obrat nadzorne retorike obilježen simboličkim: pretapa se aksioznost rastjelovljenog nadzornog pogleda u Georgesov vlastiti.

Psihologizirana subjektivizacija panoptičkih sekvenci sada potiče i druga pitanja u gledatelja. Pitanje *tko* stoji iza video vrpce sada ustupa mjesto pitanju *što* je na vrpcama i to prvenstveno što one otkrivaju o Georgesu. Gledateljeva relacija naspram nadzorne pozicije mijenja svoj tok i sada umjesto izvora napetosti preuzima ulogu posve izvjesne nenadzorne točke gledišta (sveznajućeg nedvosmislenog značenja).

Levin razmatra četiri promjene, kroz koje se katalizira pomak s uznemirujuće nadzorne neizvjesnosti ka posve izvjesnom subjektivnom *point-of view*, referirajući se na iščitavanje repetitivnosti scene u hodniku Majidove zgrade.¹⁵⁵ U prvoj sceni, gledateljima je prikazan subjektivni kadar kamere koji je ostao nepripisan i nijem te utjelovio već poznato pitanje *tko stoji iza kamere*; druga scena podriva prvu i otkriva kako je riječ o snimci jer u trenutku kada se vratimo u hodnik sa Georgesom koji slijedi panoptički kadar zgrade otkriveno je kako se radi o njegovoj točki gledišta; u trećoj sceni to je potvrđeno jer je prikazan Georges kako prelazi ulicu prema zgradi i hoda hodnikom do stana dok u četvrtoj sceni nakon što Majid počinu samoubojstvo, Hanekeov protagonist hoda kroz hodnik, ali sada prema kameri u znak simobličnog priznanja koje je prešlo dalek put od poricanja. Ovaj izmještaj označava pomak u filmskoj narativnoj retorici koja od nadzorne napetosti dolazi do klasične sveznajuće pozicioniranosti, i postaje sve samo ne "Skriveno".¹⁵⁶

Nakon što je cijelim filmom operirala kao pokretač dijegetskog poziva savjesti, nadzorna naracija je do kraja filma, simptomatično samom zadnjom scenom, proizvela spektatorsku poziciju koja je u potpunosti identificirana s panoptičkom (slika 17). Iako je strukturom slična uvodnoj sekvenci sa svojim produljenim trajanjem i statičnom kadru, više nije provokativno pitanje *tko gleda*, već *što se to tamo događa* implicirajući kako je gledateljeva točka gledišta u krajnjem spektru poistovjećena s nadzornim, a ne kritičkim predumišljajem.



Slika 20.

Zadnju scenu filma neophodno je proučiti u kontekstu šireg opusa stvaralaštva Michaela Hanekea. Politička alegorija filma neupitno je pokrenula val interpretacija, međutim

¹⁵⁵ Levin, T.Y. (2010) *Five Tapes, Four Halls, Two Dreams: Vicissitudes of Surveillant Narration in Michael Haneke's Caché* u: *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. West Sussex, UK: Willey – Blackwell. Str. 85

¹⁵⁶ isto

prvenstveno tematskih dok su narativne prakse filma ostale u sjeni. No, za potpuno razumijevanje filma, te dvije okosnice su isprepletene i međuovisne, u mreži značenja koje ne treba poticati na ideološke vrijednosne odrednice. Posljednja scena filma može se iščitati u svom polisemantičkom kontekstu, budući da je krajnje suučesnička, no sa negativno konotiranim nadzorom..

Mihovil Pansini aludira kako već u prvom kadru prikazom zgrade i okućnice gdje obitavaju Laurentovi, započinje opisivanje vlasnikove kuće i njegovog nesvjesnog, točnije konkretizira kako se kroz film kristaliziraju tri tematske razine: Georgesova osoba kao materijalna stvarnost, politička razina postkolonijalnog ozračja i opadanje jedne civilizacije.¹⁵⁷

Zanimljivo je kako je "Cache", koji kroz više slojeva progovara o odnosu bijele i obojene Francuske, odnosu periferije i centra, te povijesnoj krivnji i kolektivnom klasnom sjećanju¹⁵⁸ započeo svoj put u kinima pet mjeseci prije izlaska imigranata na ulice Saint Denisa i drugih pariških novogradskih predgrađa.¹⁵⁹ Tek tad je zapravo dobio važnu potvrdu u svom seciranju morala suvremenog francuskog građanstva s političkom nijansom usmjerenom na francusko postkolonijalno iskustvo.¹⁶⁰ U intervjuu Haneke pojašnjava kako je nakon gledanja dokumentarca koji govori o događajima u Parizu 1961. godine, odlučio stupiti u kontakt s Danielom Auteuilom i u suradnji s njim napraviti film o krivnji koja proganja čovjeka.¹⁶¹ Te godine, smatra se da je na prosvjedu ubijeno preko dvjesto demonstranata što je francuska vlada zanijekala, ne otvorivši policijske niti arhivske dokumente kako bi se istražio masakr.¹⁶² Sam događaj medijski je slabo popraćen, nije uveden u školske knjige povijesti, i tek 1998. godine francuska vlast priznala je odgovornost za četrdeset smrtnih slučajeva iako se pocjenjuje da ih je bilo preko dvije stotine.

¹⁵⁷ Pansini, M. (2008) Skriveno. Kolumna Mihovila Pansinija. Hrvatski filmski ljetopis. Zagreb: Hrvatski filmski savez. (dostupno na: http://www.hfs.hr/pansini_detail.aspx?sif=17#.VS0W_tysUg4)

¹⁵⁸ Pavičić, J. (2006) 'Cache' - Priča o bijeloj, bogatoj i prestravljenoj Europi (dostupno na: <http://www.jutarnji.hr/-cach-----prica-o-bijeloj--bogatoj-i-prestravljenoj-europi/143670/>)

¹⁵⁹ isto

¹⁶⁰ Radić, D. (2006) Napokon velik film. Nacional, br. 542 (dostupno na: <http://arhiva.nacional.hr/clanak/24242/napokon-velik-film>)

¹⁶¹ Grønstad, A. (2008) Downcast Eyes. Michael Haneke and the Cinema of Intrusion. *Nordicom Review* 29 (2008) 1, Str. 136.

¹⁶² Sećanje na alžirske žrtve pariškog masakra. E- novine. (dostupno na: <http://www.e-novine.com/svet/svet-tema/51843-Seanje-alirske-rtve-pariskog-masakra.html>)

*Kroz spretno prevrtanje populističkih žanrova (triler i obiteljska drama s političkim zaleđem)*¹⁶³, Haneke ocrta kroz kafkijanski realiziranu metaforu kako krivnja više nije krivnja jednog čovjeka, već postaje stanje jedne klase.¹⁶⁴ On postavlja kritičku poziciju u gledanju na jedno postindustrijsko društvo obilježeno visokim tehnološkim napretkom i civilizacijom progresa¹⁶⁵, oslikava kako *dominantna kultura proizvodi ideološki efekt (slike Pariza, šarenilo multikulturalizma) tako što svoju funkciju dijeljenja prikriva potencirajući svoju funkciju komunikacije. Kultura koja spaja (kao medij komunikacije) je također kultura koja odvaja (kao instrument razlike). Ona koja legitimira razlike prisiljavajući sve ostale kulture (predstavljene kao sub-kulture) da se same definiraju u odnosu na svoju distancu od dominantne kulture.*¹⁶⁶ Sve to čini kroz intrigantne prizme neprestanog preispitivanja stvarnosti, bez lažne intimnosti i kroz stalnu redefiniciju filma i *filma*.¹⁶⁷ To je vidljivo i u zadnjem kadru, kroz koji se podstiču mnoga pitanja: " 1. je li iznenađujući razgovor Pierrota i tinejdžerskog sina Georgesova davna alžirskog poznanika iz djetinjstva izraz manipulacije 'Afrofrancuza' nečistom savješću 'autentičnih' Francuza, 2. je li na djelu nametanje reakcionarnog multikulturalnog modela čvrstoj liberalnoj paradigmi francuskog društva, ili 3. je, posve suprotno, riječ o savezništvu mladih generacije europske i afričke Francuske koje će srušiti licemjerje očeva i liberalni model iz šuplje formalnosti prevesti u zbilju, u kojoj će imigranti i njihovi potomci doista biti ravnopravni ljudi i građani?"¹⁶⁸

Sa sveobuhvatnošću kamere Haneke pokazuje kako gledatelji postaju suučesnici u filmu što pretpostavlja kako smo svi u istoj priči, publika u svojoj egzistencijalistički tretiranoj svakidašnjici¹⁶⁹ je također dio reprezentativnog svijeta koji se trenutno odvija na ekranu.

¹⁶³Radić, D. (2006) Napokon velik film. Nacional, br. 542. (dostupno na: <http://arhiva.nacional.hr/clanak/24242/napokon-velik-film>)

¹⁶⁴ isto

¹⁶⁵ isto

¹⁶⁶ Milović, N. (2006) Burdijeova koncepcija simboličkog nasilja u filmovima savremene evropske kinematografije. U: *Nasleđe Pjera Burdijea. Pouke i nadahnuće*. Priredili Miloš Nemanjić i Ivana Spasić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju. Str. 250

¹⁶⁷Milović, N. (2006) Burdijeova koncepcija simboličkog nasilja u filmovima savremene evropske kinematografije. U: *Nasleđe Pjera Burdijea. Pouke i nadahnuće*. Priredili Miloš Nemanjić i Ivana Spasić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju. Str. 250

¹⁶⁸Radić, D. (2006) Napokon velik film. Nacional, br. 542. (dostupno na: <http://arhiva.nacional.hr/clanak/24242/napokon-velik-film>)

¹⁶⁹ isto

5.2. Timecode u digitalnoj eri

Najradikalnije Figgisovo ostvarenje, "Timecode" (2000), na ekranu podijeljenom na četiri dijela prikazuje četiri povezane radnje snimljene digitalnom kamerom u neprekinutom kadru.¹⁷⁰ U mnogočemu je ovaj filmski tekst potaknuo kontroverze, između ostalog to je prvi američki film u potpunosti snimljen u digitalnom stilu, proglašava ga se svojevrsnom dekonstrukcijom narativnog filma i oprimjerenjem za ideologiju bezgraničnih inovacija.

Film je sniman unutar fikcionalnog filmskog studija Red Mullet u Los Angelesu i na ekranu rascjepkanom na četiri kvadranta simultano prikazuje međusobno povezane priče koje se prožimaju, i prelaze iz jednog kvadranta u drugi. Kako bi intervenirao u (potencijalnu) posljedičnu konfuziju gledatelja, Mike Figgis je poslužio određenim auditivnim tehnikama kao osnovnim smjernicama za praćenje radnje. Kroz regulirane zvučne komponente ostvario je naglasak na važnijim narativnim aktivnostima. Kako je u film kroz nekoliko instanci naglađen muzički sinkronicitet¹⁷¹, piše Nicholas Rombes, te ističe da je Figgis scenarij ispisao na muzičkom papiru zasnivajući četiri narativa kao žičani kvartet sprječavajući da se relevantniji fabularni zapleti pojavljuju u više od jednog kvadranta. Kvadranti funkcioniraju tempirano kako bi koordinirali promišljen skup izlaganja i najzad proizveli specifični digitalni nelinearni narativ (slika 21).



Slika 21. "Timecode", Mike figgis, 2000.

¹⁷⁰ Brlek, T. (2008) Figgis, Mike. Hrvatski filmski leksikon. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. (dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=466>)

¹⁷¹ Rombes, N. (2005) New Punk Cinema (Traditions in World Cinema). Edinburgh: Edinburgh University Press. Str. 110

Jonathan Naveh konstatira kako podijeljenost ekrana na kvadrante mijenja prirodu promatračke pozicije, jer gledatelji ne samo da postaju svjesni gledanja, nego su i suočeni s izborom spajanja narativnog tijeka sa potencijalno sumnjivim informacijama¹⁷² Iako film anticipira s iluzijom zauzimanja promatračke pozicije poput one u kontrolnoj sobi CCTV kamera, gledatelji ipak ostaju pasivni promatrači, smatra Naveh, budući da ne mogu manipulirati slikom ili sprovesti kontrolu nad karakterima odnosno subjektima.¹⁷³ Timecode funkcionira kao *iluzija* – kamera involvira i oponaša estetiku nadzorne kamere, i kao *aluzija* – na samu kinematografiju i svojevrsnog okularnog nadzora kao njene inherencije.

Iako ima svoju dugu i zanemarenu povijest unutar kinematografije, podijeljeni ekran ne predstavlja samo *naturalizirani okolni dodatak novomedijskih i digitalnih instanci fragmentacije*, već je neodvojiv od dinamike koju imaju sigurnosni sustavi, odnosno estetika *CCTV-a*¹⁷⁴ smatra Thomas Levin. Film ovdje ne citira nadzornu sliku, već je u potpunosti inkorporira i služi se njome, te kroz digitalno eksperimentiranje uvodi "post-kinematičku paradigmu nadzorne naracije".¹⁷⁵ Osim što na neki način dekonstruira narativni film, "Timecode" svojim eksperimentalnim stilom simptomatično najavljuje tehnološke, političke, estetičke transformacije kinematografskoj slici; naime ona sada ne samo da reprezentira življeni realitet, već ga i motri, proizvodi konkretiziranog u vremenski kodiranoj kinematografskoj formi.

Podijeljeni ekran nije nešto novo u kinematografiji, on se pojavljivao i prije, ali uobičajeno se koristio kako bi prikazao komunikacijsku dinamiku telefonskog razgovora (Bordwell & Thompson 2004:257); no adaptacija kontinuirane montaže i *cross-cutting* između istovremenih linija aktivnosti istisnula je višestruki okvir slika na ekranu kao suptilniji i sofisticiraniji način na koji bi se prikazala ta simultanost. Podijeljeni ekran revitalizirao se holivudskim *widescreen* spektaklima 1960-ih; no, bio je korišten kako bi prikazao dvije strane telefonskog razgovora, kao primjerice u "By By Birdie", Georga Sidneya iz 1963. godine.¹⁷⁶ Podijeljeni ekran može se gledati kao dio holivudske reakcije na njeno dramatično opadanje kako je televizija preuzela nadmoć u poslijeratnoj Americi: podijeljeni ekrani, kao i

¹⁷² Naveh, J. (2014) Narratives on the Watch: Bodies, Images and Technologies of Control in Contemporary Surveillance Cinema. Master of Arts. The faculty of College of Fine Arts of Ohio University. Str. 50

¹⁷³ isto

¹⁷⁴ Levin, T.Y. (2002) Rethoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of "Real Time" u *CTRL [SPACE]: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ur. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel. Cambrige: MA: MIT Press. Str. 593

¹⁷⁵ isto

¹⁷⁶ Bordwell, D. i Thompson, K. (2004) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill. Str. 257

formati velikog zaslona i CinemaScope dokazuju kako je filmska industrija prihvatila tehnološke ekstravagancije kako bi zasjenila svoj novi rival i provjerila konsolidaciju potonjih tvrdnji. Lev Manovich smatra kako nove digitalne tehnologije podupiru "spacijalnu montažu" gdje višestruki filmski okviri nude narativni put gdje "montaža u vremenu (*editing*)" više nije privilegirana nad montažom u prostoru.¹⁷⁷ Willis se primjerice slaže s Manovichem konstatirajući kako filmaši poput Petera Greenwaya i Mikea Figgisa koriste digitalne mogućnosti kako bi slomili tiraniju okvira.¹⁷⁸ i potaknuli ekspresivnu upotrebu višestrukog kinematografskog okvira. On smješta podijeljeni ekran u historiju video praksi, i napominje kako se dogodio moment tranzicije u holivudskom studiju filmskog stvaralaštva kad se montaža pomaknula sa praktične potrebe na legitimnu formu kreativne ekspresije.

Digitalna tehnologija i nelinearni montažni programi poput Avida i Final Cut Pro su pomaknuli relativnu nefrekventnost podijeljenog ekrana unutar mainstream narativnog filma u normalizirani uređaj često prikazan u popularnim televizijskim produkcijama poput serije "24", "Coupling", muzičkim videima, televizijskim vijestima. Ovi programi transformirali su podijeljeni ekran u čest i svakidašnji vizualni podražaj. Analogni podijeljeni ekran i analogni dug kadar je nekad bio skup i nepristupačan, te se pojavljivao iznimno rijetko te kada bi se netko upustio u to funkcioniralo je kao narativni vrhunac, nešto što je isticalo, instanca redateljeve osobne ekspresije, a ne praktična potreba; primjerice poput Hitchcockova "Konopca" ili Wellesova "Dodira zla."

Sada digitalna tehnologija omogućuje operateru fleksibilnost i repetitivnost u smislu da nezadovoljavajući snimak ili potrošni kvadrant je lako poništen ili zamijenjen bez žrtvovanja skupe celuliodne vrpce. Ono što omogućuje dostupnost digitalnog snimka je ono što omogućuje eksperimentiranje i kreativni rizik "Timecodeu", tj Figgisu. Digitalni ili analogni, dugi kadar i podijeljeni ekran ostaju definirani time što ne prekidaju radnju; nema montaže, rezova, ili nekih drugih uredovanja koji bi rezultirali produkcijom, suvišnim poslom. Duge scene i podijeljeni ekran, u svojim digitaliziranim formama, opisuju snagu, moć i nivo zasićenja što je postalo poznato kao "digitalna demokracija". Višak vida koji Figgisov film formulira i dozvoljava signalizira što je u srcu digitalne kulture slike: ideologija bezgraničnih inovacija, i njene nesputane konzumacije.

Nadia Bozak smatra kako viškovi kinematografije čine evidentnim povezivanje materijalnosti kulturalne produkcije i ekonomiju sveprisutnosti (objekata i slika) koja definira post-industrijsku konzumerističku kulturu i digitalizaciju kao njen najveći doseg. Demokratizacija

¹⁷⁷ Manovich, L. (2001) *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, str. 271

¹⁷⁸ Bizzocchi, J. (2009) *The Fragmented Frame: The Poetics of the Split-Screen*. MIT, 6. Str. 3

digitalne kinematografije inaugurirala je nadmoćnost dugog kadra i podijeljenog ekrana i reprezentirala usku povezanost između kulture nadzora, digitalizacije i ideologije materijalnog obilja. Kombinacija dugog kadra i podijeljenog ekrana Bozak vidi kao simptom postindustrijske kulture viška iz kojeg su proizašli, ali isto tako i kao rezultat miješanja tehnologije koja omogućuje njihovo postojanje i nadzorni sustav koji estetiziraju. No ono što CCTV estetika prikazuje nije samo normalizaciju nadzornih praksi u postindustrijskoj kulturi, već i golemu zasićenost slikama koje nastavljaju biti revno producirane i reproducirane. Rezultat superlativne neograničenosti digitalne kinematografije je semiotički višak, odnosno višak samog pogleda: dok naš vid prelazi između narativa, žrtvujemo ostala tri kvadranta i oni ostaju izostavljeni. Timecodeova CCTV estetika upušta se u hvatanje kinematografskog realnog vremena, no to nije dovoljno, već je multiplicirano.

Usvajanjem nekih točaka Dogme 95 i kinematografskog realizma Timecode figurira kroz eksperimentalni stil. Snima se tamo gdje se fil odigrava, vremenska i zemljopisna udaljevanja su zabranjena jer se film odvija sada i ovdje, a kamera je ručno nošena. No inzistiranje na amaterskoj kvaliteti, usprkos realizmu kao posrednoj instanci, kao da ostaje prisutna kako bi naglasila dvostrukost i prijetvornost koja leži iza prividno banalne nadzorne slike.

Paul virilio smatra kako povijest kinematografije nije ništa doli povijest njenog vlastitog nestajanja gdje sinergija između oka i monitora, operatora i aparata konačno ukida njihovu razliku. Digitalnom demokracijom napominje kinematografija inaugurira povijest svog vlastitog nestajanja.

Zaključak

Filmovi interpretirani u ovom radu, odgovarajući na socijalnu sveprisutnost nadzornih reprekusija, tematiziraju nadzornu sliku kao narativnu i formalnu strukturu svog imaginarija. Kako je ona diseminirana i kontekstualno ovisan koncept, razmatrana je kroz širok dijapazon filmova i reprezentacija unutar istog. Počevši od ranih filmova koji se smatraju pretečama modernog nadzornog filma, poput "Dvorišnog prozora" Alfreda Hitchcocka, preko žanrovskih odrednica distopijskog filma i paranoidnog trilera.

U takozvanim pretečama nadzornog filma, nadzorna slika figurira kao jasno naznačena instanca gdje je filmskim tehnikama naznačen subjekt koji gleda, objekt gledanja i vizualni posrednik između dviju relacija, dok je fabularni teren ostvaren kroz voajersku prizmu promatranja. Hitchcock je intencionalno smjestio svog protagonista u nepokretan položaj i ograničio mu prostor kako bi gledatelji promatrali ono što promatra i on, što se smatra simbolom dvostrukog voajerizma, kao kinematografske inherencije.

Kroz distopijske filmove i paranoidne trilere pak, vidimo obilje nadzornih tehnologija kojima je zasićen ekran: jedni je tematiziraju kroz viđenje nepostojećeg društva ili daleke budućnosti dok drugi na nju gledaju kao na fascinaciju koja je preslikana iz konkretnih sociopolitičkih sfera u kojima se nalazila nacija. Iako postoji mnogo ranijih filmova u kojima je pokretač radnje izmješten u ekstradijegetski svijet, u ovom radu razmatran je film "The Conversation", zbog svog slojevitog prikaza nadzornih strategija, koje su vrhunac doživjele u posljednjoj sceni koja se sastoji samo od nadzornih slika. Upravo ta scena simptomatično je naglasila kako nadzor postaje filmska primarna pretenzija dok je u dosadašnjem pregledu iznašala formalnu strukturu. "The Conversation" je upotrijebljen kao teoretsko pretapanje između tematske nadzorne okosnice i one strukturne, da bi potonje svoju konkretizaciju zadobilo s filmom "Trumanov show." U ovom filmskom tekstu, nadgledanje je propitano i oslikano kroz medijsku matricu, žanrovsku i onu nadzornu. Proliferacija nadzora kroz svaki pojedini element uspješno je dočarana implementacijom reality koncepta u film i njegovom prezentacijom na televizijskom ekranu. No iako obiluje nadzornim slikama, i operira zamagljivanjem granica između stvarnosti i medijski posredovane stvarnosti, "The Truman show" je naglasio gledatelja sada kao dijela nadzornog aparata, a ne samo promatrača. I dok je u Orwellovoj 1984.-oj telescreen intervenirao u domove, sada pogled iz doma utjelovljuje voajersku aktivnost i intervenciju u tuđu stvarnost reprezentiranu na ekranu i ostvarenu u

realnom/stvarnom vremenu. Realno/stvarno vrijeme postaje fundamentalno indeksna retorika kinematografske pred-digitalne fotokemijske prošlosti koja preživljava u drugom dobu, no rekonfigurirana u formi temporalne nadzorne slike; naglasak na realnom/stvarnom vremenu; počinje predstavljati istaknuto svojstvo nadzornog narativa. S nadzornim narativima dolazi do izmještanja klasične pozicije recipijenta kao pukog promatrača filma u konfuznog agensa čija percepcija više ne može razlučiti što je viđeno, a što stvarno. To je ostvareno kroz nove tehnologije, i one vizualne i filmske. Takozvanom digitalnom demokracijom generirala se i nova kultura gledanja. To je evidentno kroz film "Cache", koji je nagovijestio novi odnos između kategorije pogleda i gledanog. Objekt nadzornog pogleda postaje postkolonijalni subjekt, i izvor pogleda utoliko je rastjelovljen dok kamera gleda u odsutnosti direktnog ljudskog agensa. No nadzorna slika počinje utjelovljivati i novi sklop odnosa moći imanentan onome što Deleuze naziva društvom kontrole. Subjekti gledaju i nadgledani su u svakodnevnom životu, ali nema reverzibilnog procesa. Strukture kontrole postaju nevidljiva disperzirana nit uklopljena u forme i modele svakodnevnog življenog realiteta, dok je slika transcendirala prostor. Promatrač više ne mora nužno zauzimati isti prostor kao i promatrani.

Nadzorni narativi i digitalna era svoj vrhunac doživljavaju u filmu "Timecode" koji je obiljem slika i njihovom multiplikacijom na ekranu potvrdio kako živimo u Cam-Eri odnosno eri beskrajnih reprezentacija. Konzumiranjem stvarnog/realnog vremena i prostora na ekranu, propituje se uloga recipijenta koji je sada konzument digitalnih dobara u postindustrijskoj kulturi. Multiplikacija slika na ekranu prikazala je kako se radi o semantičkom višku i gledatelja identificirala s nadzornim operaterom.

Interes Vivian Sobchack koja je postavila pitanje do koje je mjere bit tehnologije – tehnološke naravi, i odmah odgovorila kako se tehnologija ne pojavljuje u neutralnom kontekstu i u neutralne svrhe¹⁷⁹ moguće je primjeniti i na kinematografiju nadzora. Razmatranjem filmskih tekstova, kulture gledanja, kulture reprezentacije, nadzornih strategija dolazimo do uvida kako je kinematografija nadzora povijesno određena, ne samo u odnosu na materijalnost nego i u odnosu na politički, ekonomski i društveni kontekst. Ovdje je nadzor promatran iz perspektive novina koje unosi u kinematografiju i mijenja filmsku povezanost sa svijetom, smještajući ju u dugu povijest varijacijskih tehnoloških retorika simulacije. Sama kinematografija nadzora pojavljuje se simptomatično kao refleksija klasične slike filma kao ogledala društva. Kulturalne formacije i matrice intervenirale su u ekran i naglasile nove preokupacije filma

¹⁷⁹ Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. Str. 229

koje utječu na metodologiju, a film se revitalizirao tehnološkim inovacijama. Od primitivnog prikaza nadzora, do digitalne demokracije, nadzorna kinematografija je naglasila kako je *danās nemoguće govoriti o razvoju audio-vizualnog, a da se ne govori o razvoju virtualnih slika i njihova utjecaja na kulture gledanja ili da se govori o industrijalizaciji gledanja/pogleda i rastu tržišta sintetičke percepcije i svim etičkim pitanjima koja su u to uključena.*¹⁸⁰ Modulacija nadzornih strategija kroz film i poprimanje specifičnog oblika u konkretnom vremenu, od naizgled banalnih pitanja diferencijacije klasične i nadzorne slike, potaknula je mnogo šire reperkusije za film. Naime, na koji način će se dalje razvijati kinematografija nadzora, koje intervencije će potaknuti i da li se digitalnim dobom doista ostvaruje misao o filmu kao mediju koji ulazi u sebe. Za kraj poslužiti ću se citatom Saše Vojković koja kaže: *"bez obzira što fotografska osnova i celuloidna traka ne igraju suštinsku ulogu u eri digitalnih tehnologija još uvijek se radi o pokretnim slikama. Inherentna virtualnost slike je fundamentalna karakteristika gledanja filma (...)*

*Film se oduvijek revitalizirao kroz tehnološke inovacije, narativne forme su se razvijale kao i modusi prikazivanja, no ono što ostaje je naracija koja se ved desetljeđima potvrđuje kao medijski interfejs kao spojnica između konfliktnih i hibridnih sklopova, kao atrakcija koja ne jenjava, kao žudnja koja se uvijek iznova pokrede.*¹⁸¹

¹⁸⁰ Virilio, P. (1997) *The Vision Machine*. Verso: London. Str. 59

¹⁸¹ Vojković, S. (2011) Naracija i egzibicionizam u starim i novim medijima. Vizualni studiji (dostupno na: http://www.vizualni-studiji.com/pdf/vknm_Vojkovic.pdf)

Literatura

Altman, R. (1992) *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge. (dostupno na: https://books.google.hr/books?id=uSPZkqjNvnkC&printsec=frontcover&dq=sound+theory+sound+practice+rick+altman&hl=hr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=sound%20theory%20sound%20practice%20rick%20altman&f=false)

Biti, O. (2009) David Lyon, *Surveillance Studies: An Overview*, Polity Press, Cambridge 2007., 243 str. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Vol.46 No.2 str. 177 – 178

(dostupno na: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=70642)

Bizzocchi, J. (2009) *The Fragmented Frame: The Poetics of the Split-Screen*. MIT, 6. Str 1-18 (dostupno na: <http://web.mit.edu/comm-forum/mit6/papers/Bizzocchi.pdf>)

Bordwell, D. i Thompson, K. (2004) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Bozak, N. (2008) Four Cameras are Better than One: Division as Excess in Mike Figgis "Timecode". *Refractory: A Journal of Entertainment Media* 14

Chion, M. (1999) *The Voice in Cinema*. Columbia University Press. (dostupno na: http://monoskop.org/images/0/00/Chion_Michel_The_Voice_in_Cinema.pdf)

Battista, Keser I. (2010) *Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju*. Medijska istraživanja, Vol.16 No.1 Str.131-160 (dostupno na: http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=88480)

Denzin, N. (1995) *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications

Elsaesser, T. i Hagener M. (2009) *Film Theory: An Introduction through the Senses*. New York: Routledge

(dostupno na:

https://books.google.hr/books?hl=hr&lr=&id=gMwqBwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Film+Theory:+An+Introduction+Through+the+Senses&ots=HHYdTPKGGX&sig=XMHAS-bNte-Oth1z8eF49w-iGPc&redir_esc=y#v=onepage&q=Film%20Theory%3A%20An%20Introduction%20Through%20the%20Senses&f=false)

Foucault, M. (1977) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon Books.

Grønstad, A. (2008) Downcast Eyes. Michael Haneke and the Cinema of Intrusion. *Nordicom Review* 29 (2008) 1, Str. 133-144. (dostupno na: http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/264_gronstad.pdf)

Horvat, S. (2008) *Budućnost je ovdje. Svijet distopijskog filma*. Zagreb: Hrvatski filmski savez

Kamerer, D. (2004) *Video Surveillance in Hollywood Movies*. *Surveillance and Society* 2, no. 02/03.

Kellner D. i Ryan M. (2004) Technofobia/Dystopia u: Redmond, S. *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*. London: Wallflower Press (dostupno na: https://books.google.hr/books?id=ha5O_0BCCrgC&pg=PP11&lpg=PP11&dq=Douglas+Keller+dystopia&source=bl&ots=VGRwYcDLMC&sig=UaEL1O70NsuYga7MVUfYW0RdBX4&hl=en&sa=X&ei=Wch2VcDtJ4qN7Qaxx4KoCg&ved=0CEMQ6AEwBw#v=onepage&q=Douglas%20Keller%20dystopia&f=false)

Koskela, H. (2003) 'Cam-Era' – *The contemporary urban Panopticon*. *Surveillance and society*. *Surveillance Studies Network*. Vol 1, No. 3 Str. 292-313 (dostupno na: <http://library.queensu.ca/ojs/index.php/surveillance-and-society/article/view/3342/3304>)

Lefait, S. (2013) *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary films and Television programs*. Lanham: Scarecrow Press. (dostupno na: <https://books.google.hr/books?id=-4uljuNENjYC&printsec=frontcover&dq=Sebastien+Lefait+monitoring+surveillance&hl=hr&sa=X&ved=0CBsQ6AEwAGoVChMI6uD9jrn0xwIVBFwaCh07Nwpt#v=onepage&q=Sebastien%20Lefait%20monitoring%20surveillance&f=false>)

Levin, T.Y. (2002) Rethoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and Cinema of "Real Time" u *CTRL [SPACE]: Rethorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, ur. Thomas y. Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel. Cambridge: MA: MIT Press. Str. 578 - 593

Levin, T.Y. (2010) Five Tapes, Four Halls, Two Dreams: Vicissitudes of Surveillant Narration in Michael Haneke's *Caché* u: *A Companion to Michael Haneke*, ur. Roy Grundmann. West Sussex, UK: Willey – Blackwell. Str. 75-90

Lyon, D. (1998) *Information Society: Issues and Illusions*. Cambridge: Blackwell Publishers.

Manovich, L. (2001) *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press (dostupno na: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Manovich-LangNewMedia-excerpt.pdf>)

Manovich, L. (2001) *The Language of New Media*, 2001. Cambridge: Mass: MIT u Mediji stvarnosti, *Hrvatski filmski ljetopis*. br. 34, 2001 (dostupno na: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=89#.VXZ6wNLtmko)

Mathiesen, T. (1997) *The viewer society: Michel Foucault's 'Panopticon' revisited*. *Theoretical criminology : an international journal* 1(2) str.215-232. London: Sage

Mikić, K. *Filmska pismenost. Povijest filma: Alfred Hitchcock*. (dostupno na: <http://kresimirmikic.com/alfred-hitchcock/>)

Milović, N. (2006) Burdijeova koncepcija simboličkog nasilja u filmovima savremene evropske kinematografije. U: *Nasleđe Pjera Burdijea. Pouke i nadahnuće*. Priredili Miloš Nemanjić i Ivana Spasić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju. Str. 243-258

Naveh, J. (2014) *Narratives on the Watch: Bodies, Images and Technologies of Control in Contemporary Surveillance Cinema*. Master of Arts. The faculty of College of Fine Arts of Ohio University.

(dostupno na:

https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ohiou1407952133&disposition=inline)

Orwell, G. (1949) *1984*. London: Secker & Warburg.

Paić, Ž. i Purgar K. (2012) *Medijska slika svijeta: od proizvodnje stvarnosti do aparata moći*. Zagreb: Centar za vizualne studije. (dostupno na: <http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/mss.html>)

Petrović, D. (2013) *(Zlo)upotreba infrastrukture informaciono komunikacionih tehnologija u kontekstu kontrole društvenih rizika*. XXXI Simpozijum o novim tehnologijama u poštanskom i telekomunikacionom saobraćaju. Beograd: PosTel 2013. Str. 51-60

Purgar, K. (2009) *Vizualni studiji. Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: Centar za vizualne studije

Purgar, K. (2009) *Vizualni studiji: umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*. Zagreb: Centar za Vizualne studije. (dostupno na: <https://bib.irb.hr/datoteka/721599.purgar.pdf>)

Rombes, N. (2005) *New Punk Cinema (Traditions in World Cinema)*. Edinburgh: Edinburgh University Press (dostupno na: https://books.google.hr/books?id=uuBSJ4prG_AC&printsec=frontcover&dq=new+punk+cinema&hl=hr&sa=X&ved=0CBoQ6AEwAGoVChMIv8C75L-CyAIVSjgUCh2EiA9h#v=onepage&q=Timecode&f=false)

Silverman, K. (1988) *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema (Theories of Representation and Difference)*. Indiana University Press. (dostupno na: <https://books.google.hr/books?id=AaKvNbCfoTYC&pg=PA87&lpg=PA87&dq=The+Conver>

sation+Kaja+Silverman&source=bl&ots=tI7d3kcWRS&sig=usn1TWmt8HCwWGngG_TDIbf4-NE&hl=en&sa=X&ved=0CDMQ6AEwBGoVChMIztHq05r3xwIVgRAsCh04lwv-#v=onepage&q=The%20Conversation&f=false)

Škapul, S. (2012) Svijet distopijskog filma. Diplomski rad. Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci (dostupno na: <http://znanost.geek.hr/clanak/distopijska-fikcija/>)

Turner, J. (1998) *Collapsing the Interior/Exterior Distinction: Surveillance, Spectacle and Suspense in Popular Cinema* u *Wide Angle*, vol.20, no. 4. Str 93-123

Vojković, S. (2008) *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Vojković, S. (2011) Naracija i egzibicionizam u starim i novim medijima. Vizualni studiji (dostupno na: http://www.vizualni-studiji.com/pdf/vknm_Vojkovic.pdf)

Virilio, P. (1997) *The Vision Machine*. Verso: London

Wise, Mcgregor J. (2002) Mapping the culture od controle: Seeing through the Truman show. *Television and new Media* 3, no. 1, 29-47. (dostupno na: <http://tvn.sagepub.com/content/3/1/29.extract>)

W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives And Loves Of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005. u *Vizualni studiji danas: moć slika* (dostupno na: http://www.vizualni-studiji.com/skupovi/vsad_mitchell_1.html)

Zimmer, C. (2015) *Surveillance cinema*. New York: NYU Press (dostupno na: https://books.google.hr/books?id=N9m3BgAAQBAJ&pg=PR10&dq=surveillance+cinema+zimmer&hl=hr&sa=X&ved=0CBsQ6AEwAGoVChMI0Ibz0M_0xwIVRH4aCh3DLw80#v=onepage&q=surveillance%20cinema%20zimmer&f=false)

Zimmer, C. (2011) Surveillance Cinema: Narrative between Technology and Politics. *Surveillance and Society* 8 (4). Str. 427-440 (dostupno na: <http://library.queensu.ca/ojs/index.php/surveillance-and-society/article/viewFile/4180/4182>)

Internet izvori [15.09. 2015]:

Maksimović, V. (2013) Kakav je film? Prozor u dvorište – Rear Window (1954) (dostupno na: <http://kakavfilm.com/2013/07/prozor-u-dvoriste-rear-window-1954/>)

Peterlić, A. (2008) Dvorišni prozor. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Filmski leksikon (dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=409>)

Njegić, M. (2009) Grace Kelly: Žena za sva vremena. Slobodna Dalmacija. (dostupno na: <http://www.slobodnadalmacija.hr/Reflektor/tabid/92/articleType/ArticleView/articleId/78420/Default.aspx>)

George Orwell na filmu i televiziji: otac pojmova Hladni rat i Big Brother (dostupno na: <http://www.novi-svjetski-poredak.com/2013/06/17/george-orwell-na-filmu-i-televiziji-otac-pojmova-hladni-rat-i-big-brother/>)

Sablić, M. (2008) *Lucas, George*. Hrvatski leksikografski zavod Miroslav Krleža: Hrvatski filmski leksikon. (dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=962>)

Čegir, T. (2005) *Tako je počeo*. Vijenac, 290. Zagreb: Matica hrvatska. Za nakladnika: Stjepan Damjanović (dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/290/TAKO%20JE%20PO%20C4%8CEO/>)

Biočina, I. (2008) *Distopijski film i moda totalitarizma*. Zarez. Br.223 (dostupno na: <http://www.zarez.hr/clanci/distopijski-film-i-moda-totalitarizma>)

Antulov, D. (2000) *Građani opasnih namjera: Arlington Road*. Filmske stranice. (dostupno na: <http://film.purger.com/recenzije/filmovi/00933.shtml>)

Antulov, D. (2013) *Recenzija: Paranoja (2013)*. (dostupno na: <https://draxblog.wordpress.com/2013/11/13/recenzija-paranoja-2013/>)

Jukić, T. (2008) *Prisluškivanje, 1974*. Hrvatski leksikografski zavod Miroslav Krleža. Hrvatski filmski leksikon. (dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1485>)

Internet Movie Database. *The Conversation: Quotes*. (dostupno na: http://www.imdb.com/title/tt0071360/trivia?tab=qt&ref_=tt_trv_qu)

Filipović, A. (2010) *Društva kontrole*. Peščanik. (dostupno na: <http://pescanik.net/drustva-kontrole/>)

Art Bioskop CK13. *Ciklus filmova: Dekonstrukcija Evrope Haneke i braća Dardenne*. 2013. (dostupno na: <http://ck13.org/event/dekonstrukcija-evrope-haneke-i-braca-dardenne>)

Filmski net. *Michael Haneke* (dostupno na: http://www.filmski.net/dossier/294/michael_haneke)

Pavičić, J. (2006) *'Caché' - Priča o bijeloj, bogatoj i prestravljenoj Europi* (dostupno na: <http://www.jutarnji.hr/-cach-----prica-o-bijeloj--bogatoj-i-prestravljenoj-europi/143670/>)

Pansini, M. (2008) Skriveno. Kolumna Mihovila Pansinija. Hrvatski filmski ljetopis. Zagreb: Hrvatski filmski savez. (dostupno na: http://www.hfs.hr/pansini_detail.aspx?sif=17#.VS0W_tysUg4)

Radić, D. (2006) Napokon velik film. Nacional, br. 542. (dostupno na: <http://arhiva.nacional.hr/clanak/24242/napokon-velik-film>)

Sećanje na alžirske žrtve pariškog masakra. E- novine. (dostupno na: <http://www.e-novine.com/svet/svet-tema/51843-Seanje-alirske-rtve-pariskog-masakra.html>)

Brlek, T. (2008) Figgis, Mike. Hrvatski filmski leksikon. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. (dostupno na: <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=466>)

Filmografija

Izlazak radnika iz tvornice, Auguste and Louis Lumiere, 1895.

Timecode, Mike Figgis, 2000.

Sliver, Phillip Noyce, 1993.

Read Road, Andrea Arnold, 2006.

Rear window, Alfred Hitchcock, 1954.

Peeping Tom, Michael Powell, 1960.

The Conversation, Francis Ford Coppola, 1974.

The Truman show, Peter Weir, 1998.

Naughty Grandpa and the Field Glass, 1902.

Photographing a Female Crook, 1904.

Interrupted Lovers, 1896.

Subub surprises the Burglar, 1903.

The Kleptomaniac, 1905.

San Quentin, Lloyd Bacon, 1937.

Call Northside 777, Henry Hathaway, 1948.

Enemy of the State, Tony Scott, 1998.

Minority Report, Steven Spielberg, 2002.

Panic Room, David Fincher, 2002.

Diall M for Murder, Alfred Hitchcock, 1954.

Strangers On a Train, Alfred Hitchcock, 1951.

North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959.

Lifeboat, Alfred Hitchcock, 1944.

The Rope, Alfred Hitchcock, 1948.

1984., Michael Radford, 1984.

Electronic Labyrinth: THX-1138: 4EB, George Lucas, 1967.

THX 1138, George Lucas, 1971.

Minority Report, Steven Spielberg, 2002.

Equilibrium, Kurt Wimmer, 2002.

Executive Action, David Miller, 1973.

The Parallax view, Alan J. Pakula ,1974.

Three Days of the Condor, Sidney Pollack, 1975.

The Domino Principle, Stanley Kramer, 1975.

All the President's Men, Alan J. Pakula, 1976.

Twilight's Last Gleaming, Robert Aldrich, 1977.

Blow-up, Michelangelo Antonini, 1966.

Prisluškivanje, Francis Ford Coppola, 1974.

Cache, Michael Haneke, 2005.

The Truman show, Peter Weir, 1998.

Red Road, Andrea Arnold, 2006.

By By Birdie, Georga Sidney, 1963.