



Dunja Matic

**PEEPING
TOM:
SPEKTAKL
ROBOVLASNIČKOGA
DRUŠTVA**

Postoji li prostor koji izmiče nadzoru, koji ne podliježe kontroli, koji samosvjesno odbija biti dokumentiran, pozicioniran i obilježen? Kako i zašto je aktivni subjekt promatrač poželio postati pasivizirani promatrani objekt? Gotovo na razini samofetišizacije, kamera se okreće nama. Štoviše, mi se svojevolumno premještamo pred objektiv. Ova epoha, ovaj trenutak ne želi samo vidjeti, on želi i biti viđen.

Navedene teze pronašle su svoje utjelovljenje u kontroverznome filmskom izričaju Michaela Powella iz 1960. godine, pod simboličnim imenom *Peeping Tom*¹. Svojedobno smatran bizarnim, degutantnim i neprijemnim, *Peeping Tom* veoma je eksplicitno dekonstruirao normirane koncepte stvarnosti: dramtizacijom ljudske opsjednutosti spektaklom, nadzorom i ispovijesti. Radikalizacijom već sveprisutnih tradicija življenja i poimanja Powell je, gotovo vizionarski, predstavio svojevrsnu filmofiliju u nastajanju, duboko intervenirajući u uznemirujuću psihologiju voajerizma.

Inkorporacija kamere se više ne događa samo u našoj svakodnevici, dnevnim i spavaćim sobama; duboko je i neiskorjenjivo usađena u naše mentalne sklopove. Kamera više ne mora ometati svakodnevnu konverzaciju, lagodna otuđenja i obustavljanje mentalnih pogona, jer ona je već unutar tih pogona, svečano ustoličena, kirurški naturalizirana, pod anestezijom.

Inkorporacija

Sam termin *inkorporacije* korišten je u radu Rogera Silverstonea *Television and Everyday Life*, u sklopu kojega nosivo mjesto njegove argumentacije cirkulira oko utjelovljenosti televizije i njezinih mehanizama u svakodnevnim ljudskim praksama i percepcijama. Percepciju ovdje koristim u njezinome najširem referencijalnom kontekstu, utoliko što se odnosi na mentalno mapiranje, prepoznavanje i kontekstualizaciju vremena, prostora i međuljudskih relacija. Televizija je psihološki, sociološki i kulturni fenomen, političkih i ekonomskih dimenzija. Kao takva, ona je ideološki hijerarhizirana bojišnica moći, polje strateško-taktičkoga nadmetanja društveno različito pozicioniranih aktera. (Silverstone, 1994.) Moment ponuđene analize koji je relevantan u kontekstu ovoga rada, tiče se problematike uspješne infiltracije televizije kao medija, kroz koju je prepoznamo kao naturalizirani i posljedično neutralizirani dio svakodnevlja. Interakcija privatnoga i javnoga (pre)razmješta socio-kulturne mape, zbunjujući njihove granice do potencijalnoga iščeznuća. Osim već iscrpno elaborirane implementacije televizije unutar našega svakodnevlja, možda bi trebalo sagledati stanovite *nuspojave*. Riječ je o mentalnoj inficiranosti kadrovima, scenografijom i raznovrsnim *soundtrackovima* kojima svakodnevno bombardiramo pretpostavljene stvarnosti. Televizija se kao objekt može nalaziti u našim kućama, šoping centrima, restoranima, čekaonicama, ordinacijama i kozmetičkim salonima. Ipak, ona se najuspješnije smjestila u našoj mentalnoj mapi. Prema njoj stvaramo atmosfere, organiziramo druženja, raskidamo romantične odnose, imagiramo nove, itd.

Inkorporacija o kojoj želim govoriti ne bavi se pozicioniranjem i konzumacijom televizije kao objekta u realnome fizičkom prostoru. Vjerujem kako je povodom toga, o inkorporiranosti, rečeno sasvim dovoljno². Ono što nam se, u međuvremenu, nastavlja događati vidim kao bizaro detaljiziranu filmofiliju koja osobne životne sadržaje podvrgava montažnome kanibalizmu. Naše življeno iskustvo, svekoliki opus značenja i zbivanja postaje zbir odabranih kadrova, simbolički žigosan odgovarajućom glazbenom pozadinom i scenografijom.

Peeping Tom

Problematizaciju sveprisutnosti kamere i vizualno/auditivnih medija unutar filma možemo prepoznati na nekoliko različitih razina: perpetuiranje patrijarhalnoga obrasca zauzimanjem pozicije subjekta-gledatelja; opsesivna potreba dokumentiranja i odabir žrtava prema modelu reprezentativnih uzoraka društva spektakla.

Nasljeđe

Peeping Tom, kao laički pseudonim voajerizma, pripada patrijarhalnome nasljeđu. Njegova tradicija zaposjedanja dominantne perspektive gledišta kao simboličnoga i realnoga stožera moći perpetuira zapadnjački falocentrični gen manipulacije. Manipulacija na koju se referiram, koordinator je svih društvenih relacija. Prostor njezine aktivnosti nadzire strukturu i mreže kretanja kulturnih, jezičnih i znanstvenih diskurzivnih formacija. Temeljnim paradigmama problematike patrijarhalnoga diskursa bavi se i Powell. One su prepoznatljive unutar socio-kulturne estetike žrtve nastale prema obrascu holivudske interpretacije ženskosti te kroz voajerizam kao prvenstveno maskulinu poziciju. Navedene elemente povezuje pripadnost istome nasljeđu patrijarhata.

Protagonist Mark, voajer i psihopat, ima projekt naslijeđen od svoga oca, biologa opsjednutoga ljudskim strahom. Cilj njegovoga znanstvenog istraživanja jest zabilježiti ljudske reakcije na podražaje realizirane nasiljem, psihičkim zlostavljanjem i smrću. Dokumentacija je zabilježena kamerom i Mark ostaje dosljedan odabranome mediju. On ga upravo i nasljeđuje. Njegova je zadaća nastaviti projekt, dokumentirati psihologiju straha. Daljnja elaboracija korištenoga termina nasljeđa preuzeta je od Derride, koji zadani pojam predstavlja kao uporišnu točku svekolike politike bivstvovanja. Naime, *biti* znači *naslijediti*, jer i mi smo prije svega nasljeđe i to je nešto čemu samo možemo svjedočiti. Ovdje Derrida zatvara cirkulaciju svoje argumentacije, obzirom da nasljeđujemo upravo ono što nam omogućava svjedočenje. (Derrida, 1993.) Simptomatično ovoj analizi, mediji našega postajanja, percepcije postajanja i čitav sinopsis bivanja i shvaćanja jest Markova kamera: destruktivna i posljedično samodestruktivna ostavština, potvrda života, prisustva i doživljaja. On nastavlja nikad dovršeni projekt; on štoviše živi kroz i sa svojom apodiktičnom dužnosti.

2 O inkorporaciji televizije kao objekta unutar kućanstva, te o organizaciji i utjecaju kućanstva na televiziju i obrnuto, jako iscrpno i kroz nekoliko različitih autora govori Roger Silverstone u svojoj knjizi *Television and everyday life* (v. Silverstone, 1994.)

Neizostavni je element nasljeđa ujedno i transformacija. Svako preuzimanje iziskuje modifikaciju - ponavljanje koje je neizbježno i promjena. (ibid., 1993.) Utoliko se Mark ne može zadovoljiti samo strahom, on ga želi pronaći, zabilježiti, doživjeti u njegovoj ogoljeloj, čistoj formi. Teror nepoznatoga, nedostupnoga, uvijek i iznova neponovljivoga, a to je smrt sama. Smisao je života u njegovoj konačnosti.

Poticaaj na diskurs

Govorim o gotovo bezgraničnoj zadaći da se izriče, da se sebi i, što je moguće češće, drugome priopćuje sve ono što se može odnositi na igru užitaka, osjećaja i bezbrojnih misli koje su, preko duše i tijela, u nekom srodstvu sa seksom. (Foucault, 1976., 17.)

Televizija jest dokumentacija. Ona prenosi/stvara *ovdje i sada*, (re) prezentira i (re)producira normiranu i *eksnominiranu*³ stvarnost. (Fiske, 1987.) Svakodnevno smo potaknuti na istupanja pred kamere, objavu, prienos i precizna javna izlaganja najintimnijih detalja vlastitih života. Sveprisutnost kamere nije agresivni kapitalistički teror vulgarno nametnut nad izrabljenim životima ogoljelih pojedinaca/žrtava. Prisila je nepotrebna jednom kad je osmišljena dovoljno inteligentna pozivnica. Popularna kultura ispovjedaonice utjelovljuje najprivlačniji *modus vivendi*. Dijelom je zasigurno za to zaslužna aura senzacionalizma, konzumeristička glad društva spektakla. S druge strane, potreba za ispovijedanjem i dobrovoljno porobljavanje vlastite intime kulturom ispovjedaonice više pripada fukoovskom poticaju na diskurs. Potrebna je gledanost kao suglasje većine o valjanosti, isplativosti i kvaliteti vlastitoga života - jedan velebni konzumeristički *amen*, dokument dostupan svima na evaluaciju. Trenutak ispovijesti ne izostavlja ni Powell.

Mark, poremećeni voajer, serijski ubojica, ima potrebu govoriti o sebi. Prezentacijom filmova svoga oca (u kojima je upravo Mark glavna žrtva) djevojci kojoj vjeruje objašnjava korijene vlastite bolesti. Snimke ubojstava joj, pak, ne pokazuje jer uloga ispovjedaonice nije suočavanje s problemom, već potraga za njegovim opravdanjem. Upuštamo se u problematizaciju izvora, traženje uzroka bolesti, mita o postanku. Ovaj krucijalan element izlaganja možemo prepoznati kao svojevrsnu dijagnozu. Sam termin *dijagnoza* pripada diskursu institucije, još jedno vrelo Foucaultove inspiracije. Što je plodnije i bogatije saznanje, što je šira ali ujedno i preciznija terminologija, to su kontrola i nadzor kvalitetniji i uspješniji. Imenovanje ipak jest posjedovanje.

Vašim su pripovijestima potrebne najmanje i najopsežnije pojedinosti; o odnosu strasti, o kojoj govorite, i ljudske naravi i karaktera mi možemo suditi samo ako nam ne zatajite nijednu okolnost. (Foucault, 1976., 18.)

S jedne strane, postoji precizno i efektivno istrenirana politika govora o sebi, u službi nadzora i kontrole. S druge strane djeluje socio-ekonomska dijalektika kapitalističke dominacije uspostavljanjem društva spektakla. Koalicija ovih mehanizama moći rezultira dobrovoljnim i *sretnim* ropstvom.

Spektakl

Spektakl već desetljećima funkcionira na razini religije. Ikonografija koju vješamo po zidovima, oltari nad kojima se molimo i spomenici koje podižemo ipak su bitno drugačiji od retorike grijeha, mučenja i svekolike ljudske patnje ovozemaljskoga života. Spektakli su sretno, raskošno, rekontekstualizirano znakovlje kapitalističkoga života, ostvarenoga kroz pasivnu afirmaciju njegovih štovatelja.

Ono obožavano, imitirano i prepoznatljivo svodi se na puku reprezentaciju. Inficiranost društvom spektakla utjelovljena je u Markovome simptomatičnome odabiru žrtvi prema holivudskome stereotipu ženskosti. Sukladno patrijarhalnim kodovima, žene-žrtve su atraktivni, strateški obdareni i reprezentativni uzorci društva spektakla: prostitutke, modeli i glumice. Kao što sam protagonist-psihopat tvrdi, snimajući ih, on im daje ono što one žele: biti videne, prepoznate i poznate. Iskorištavajući i naivnu žeđ za spektaklom, on dobiva nešto drugo: ultimativni strah proizveden u trenutku smrti. Između ostaloga, *smrt je veličanstven prizor, ona se događa samo jednom.* (*Peeping Tom*, 1960.)

Utoliko, parafrazirajući samoga Marka, potrebno je iskoristiti trenutak, priliku apsolutne senzacije, momenta koji je neponovljiv, svaki put drugačiji, koji ne može biti drugo do li autentičan, suštinski originalan umjetnički izričaj. Korijeni *reality showa* su prepoznati; gluma, imitacija i interpretacija postaju nedostatni. Ono za čim tragamo, ono što opsesivno želimo jest sirovi život u svome najteatralnijem momentu - momentu smrti.

Kontekstualizacija i kulturni šok

Peeping Tom nije kontekstualiziran isključivo oko problematike voajerizma kao patologije, niti je njegova elementarna pretenzija šokirati brutalnošću ubojstava. Bolest je smještena u širi kontekst, onaj koji se iz pozicije psihoanalize igra uzročno-posljedičnim vezama. Važno je predočiti nastajanje, dekodirati mitove tragajući za njihovim izvorima. Izolacija psihološke devijacije kao neobjašnjivoga i čudovišnoga, gotovo nadnaravnoga fenomena je narušena upoznavanjem i poistovjećivanjem gledatelja s traumatičnim iskustvima glavnoga lika. Osim konačne dijagnoze bolesti, ponuđeno nam je objašnjenje njezina nastanka. Takva kontekstualizacija premješta nadnaravno, nespoznatljivo i mitsko u sferu realnoga, opipljivoga i znanstvenoga.

Sličan pristup zauzima i Mark. Naime, iako je trenutak smrti ključni moment njegovoga dokumentarca, on ipak ne izostavlja širi kontekst. Jednako je važno zabilježiti trenutak prije smrti, upoznavanje žrtve, raznorazne predigre, pripreme i proučavanja. Snimljene su i reakcije pronalaska tijela, dokaz šokantnosti i veličine njegovoga umjetničkoga, ali i znanstvenog postignuća. Iskoristiti sav potencijal prizora, svaku ekspresiju i načine njezina zatajenja znači proizvesti preciznu i vjerodostojnu dokumentaciju.

Unatoč psihološkoj kompleksnosti, izvanredno uvjerljivome odabiru glumačke postave i aktualnosti tematike (voajerizam) *Peeping Tom* nije samo ponio titulu bezvrijedne i ponižavajuće kontroverze, već je neko vrijeme bio sasvim zabranjen. Iste je godine (1960.) izašao i Hitchcockov *Psiho*, koji i sam dijelom obuhvaća motiv voajerizma, koristeći se istom patrijarhalnom metodologijom potčinjavanja i kažnjavanja. Međutim, *Psiho* je na tržištu doživio veliki uspjeh. O čemu se radi?

Teza koju ovom prilikom iznosim kao potencijalno razrješenje kontroverze *Peeping Toma* svoje uporište pronalazi upravo u čovjekovoj svakodnevicu. Televizijski programi, pa tako nedvojbeno i filmovi, služili su stabilizaciji određenoga životnog stila. Dostupne i odabrane scenarije sa svim svojim kodiranim uputama pravovaljanoga življenja uvijek je potpisivalo pero dominantne ideologije. Šezdesetih godina prošloga stoljeća *devijacija* i *norma* bile su strogo odijeljene. Monstruoznost je, u svim svojim ambalažama, pozicionirana na margini dok je susjedstvo, iako prožeto emocionalnim i socijalnim konfliktima, etiketirano znakom sigurnosti. Čak i kada se pronade psihološki oštećena individua, koju ne možemo odmah prepoznati kao opasnost, ona nije smještena među nama. Tako je već samom prostornom izolacijom Hitchcockov Norman Bates institucionaliziran kao potencijalni prijestupnik.

Pozicioniranjem i profiliranjem glavnoga lika, Powell uzdrnava dominantnu ideološku strukturu na dvije razine istovremeno. Dotadašnje reklamno lice horor filma fizionomijom i psihologijom kodirano je kao čudovišno. Mark je, pak, pristojan i neobično miran. Mirnoća, koja je, nasuprot hysteriji, bila znak sigurnosti i stabilnosti psiho-socijalne strukture pojedinca, sada poprima nove konotacije. Ona postaje znak nepredvidljivosti, prazna dokumenta, svakoga i nikoga istovremeno. *Nepoznato* podrazumijeva izostanak dijagnoze. Međutim, kada se ta dijagnoza iz sfere nadnaravnoga i čudovišnoga dislocira, smjesti u kontekst svakodnevlja, ona postaje ozbiljniji povod panici. Problem s ovom *nepoznanicom* jest, dakle, njezina blizina: ona se nalazi u susjedstvu. Granice su tim dislociranjem označitelja i njegovih konotacija nepopravljivo narušene.

Televizija je u poratnom periodu prošloga stoljeća nudila u svojim programima sliku i ideal predgrađa (suburbije), susjedstva i međuljudskih odnosa u modificiranome socio-kulturnom prostoru. Kako objašnjava Roger Silverstone, povijest suburbije je povijest uključivanja i isključivanja, a isključivanje se odnosilo na sve što može naštetiti reprezentaciji ideala. (Silverstone, 1994.) Omesti takvu politiku povjerenja i sigurnosti očito je bila prevelika prijetnja koju je društvo instantno prepoznalo i odbacilo. Kohezija i unificiranost su ipak osnovni skrbnici najpoželjnijega kapitalističkog biljega - pasivne afirmacije kao *statusa quo*. Taj samoregulirajući mehanizam travestirane represije je najuspješniji eliksir kapitalističkoga života.

BIBLIOGRAFIJA

Debord, Guy: *Society of the Spectacle*. London: Rebel Press, 1967.

Derrida, Jacques: *Sablasi Marxa*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2002.

Fiske, John: *Television Culture*. London: Methuen, 1987.

Foucault, Michel: „Volja za znanjem“. *Znanje i moć*, ur. Hotimir Burger. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1994.

Silverstone, Roger: *Television and Everyday Life*. London: Routledge, 1994.