

Šetnja kroz panoptikum – Jessica Jones i sumrak flanerizma

NOVA ČITANJA GRADA

Rasprava o konceptu grada, zgusnutim betonskim tijelima u čijem i kroz čiji metaforički i krvožilni sustav opstaju i djeluju ljudi, ne prestaje biti predmet fascinacije umjetnika i znanstvenika, neovisno o tome nalaze li se u poziciji objektivnih, dislociranih ili jednostavno disociranih promatrača, ili pak aktivno sudjeluju u vrevi zbivanja i konzumiranja. Obje moguće pozicije pritom, unatoč različitim analitičkim polazištima, iskazuju sličnu opčinjenost ulogom pojedinca i tijela (vlastitog ili tuđeg) unutar takvoga društvenog odnosno realnog ustroja. Opsesivno iščitavana tijela u njihovom pokretu i aktivnostima te debate o njihovoj subjektivnoj ili objektivnoj relevantnosti unutar takvih ustroja dovode do postepenog artikuliranja obrisa realnih ili pak teorijskih ograničenja koje entitet grada nameće sebi, ali i svima unutar sebe. Daljnje teorijsko razglabanje i raščlanjivanje ovog pojma ograničenja otvara novi niz rasprava usmjerenih prema promatranju grada ne samo kao mjesta života, već i kao prostora unutar kojeg se ne prestaju razvijati i perpetuirati diskursi moći. Oba analitička nivoa pritom ne postoje kao zasebni izričaji, to jest artikulacije subjektivnih ili objektivnih promišljanja. Upravo njihova intrinzičnost je to što omogućava kvalitetno, neprekidno i progresivno čitanje interaktivnosti pojedinca i grada, te specifičnih odnosa moći proizašlih iz takve interakcije, kao i posljedice koje proizlaze iz tih odnosa.

Popularna kultura pritom, zahvaljujući prije svega svojoj multidiskurzivnosti, ali i svojim zamjetnim interesom prema ideji grada i svih njegovih segmenata, može poslužiti kao savršen primjer za analizu spomenutih dinamika. Potrebno je pritom istaknuti neophodnost definiranja vremenskih okvira unutar kojih bi se određena analiza mogla vršiti, s obzirom na iznimnu stvaralačku brzinu, diseminaciju i kasniju reinterpretaciju koja obilježava popularno-kulturne narative i prakse. Ono što proizlazi iz takvih praksi jest s jedne strane osviještenost narativa (neovisno o njegovom mediju) vezano za trenutna događanja, te primjereno, iako počesto političkim diskursom obo-

jeno, zrcaljenje tekućih društvenih zbivanja, anksioznosti i problematika. S druge strane, praksa ovakve hiper-produktivnosti često polučuje nedovoljno artikuliranje kritike, čija nedosljednost ili česta nedorečenost ne uspijeva u svom umjetničkom izričaju, ali ni u sugeriranju razvoja mogućih (novih) teorijskih obrazaca. Kao dobar primjer “pripovijedanja” grada kroz prizmu popularne kulture može poslužiti ekranizacija Marvelove strip-junakinje Jessice Jones (2015–2019) koja u ovoj, ponešto osuvremenjenoj inačici, otvara niz različitih analitičkih mogućnosti. Polazeći iz perspektive same junakinje, lik Jessice Jones, inicijalno se oslanivši na višestruko teoretizirani i raščlanjeni koncept *flâneura*, čini iskorak narativno konkretizirajući tradicionalno mušku ulogu modernističkog šetača. Njeno življenje, promatranje i u konačnici (osebujno) konzumiranje grada dosljedno je *flâneurskim* praksama. No, ono što je bitnije, njeno preuzimanje navedenih praksi nije ograničeno isključivo na emulaciju, već korištenjem rodne prizme čini iskorak u smjeru artikulacije moguće ženske inačice *flâneura*, odnosno *flâneuse*¹. Dodatna vrijednost konceptu, ali i samom iskustvu čitanja grada, omogućena prizmom ženskog iskustva, stvara intrigantnu pripovijest, no istovremeno otvara pitanje (mogućnosti) teorijskog pozicioniranja ove nove inačice šetača/šetačice unutar suvremenog urbanog konteksta. Kao primarna i dominantna prepreka bez-

¹ Kada se govori o ženskom subjektu kao *flâneuru*, u literaturi se često nediskriminatorno koriste pojmovi *ženski flâneur*, *flâneuse* ili pak *ženski flâneuse*. U francuskom jeziku imenice koje označavaju zanimanja u muškom rodu i završavaju na sufiks *-eur*, ženski rod tvore najčešće tako što se korijenu riječi dodaje nastavak *-euse* (*masseuse*, *danseuse* itd.). Pojedini autori se pak zalažu za korištenje pojma *ženski flâneur*, nasuprot *flâneuse*, navodeći da je *flâneur* generički pojam dok *flâneuse* označava neologizam nabijen sugestivnim i negativnim konotacijama (Dreyer, McDowall 41, Gleber 69). S druge strane, primjetno je i da oni autori koji zagovaraju mogućnost postojanja ženske inačice šetača preferiraju korištenje pojma *flâneuse* argumentirajući kako nije riječ o pukoj zrcalnoj figuri *flâneura*, već o ženskom subjektu koji predstavlja novu konceptualnu osobu s drugačijim iskustvom i obilježjima (Elkin 22–23). Sve citate koji prethodno nisu bili na hrvatskom jeziku preveli su autori.

brižnom flanerizmu pojavljuju se upravo ranije spomenute dinamike moći i posljedične prakse kontrole. Prividna pobjeda ženske junakinje nad isključivo muško-kodiranim iskustvom i konzumacijom grada te sukcesivno osvajanje javnog prostora kroz (ne)uspješni razvoj koncepta *flâneuse*, u kontekstu suvremenosti biva suočena s foucaultovskim dispozitivom. Upravo je neksus, ili pak konflikt ovih dvaju teorijskih pojmova predmet predložene analize. Uzimajući u obzir kompleksnosti povijesnog i suvremenog razvoja Benjaminove ideje *flâneura*, te Foucaultovo prepoznavanje mehanizama moći i formiranje ideje dispozitiva, analiza teži čitanju nastalog sraza te definiranju potencijalno novonastalih odnosa moći. Točnije, kao predmet analize postavlja se mogućnost artikuliranja novog tipa *flâneura* koji, posljedično uvjetovan foucaultovskim mehanizmima, nadilazi ranija teorijska čitanja i interpretacije.

ŠETAČI I ŠETAČICE

Primjereno razumijevanje razvoja koncepta *flâneura* te njegove pozicije unutar suvremenog pripovjedačkog i društveno-kulturološkog konteksta zahtijeva prije svega osvrt na njegove tradicionalno-povijesne inačice. Inicijalna ideja šetača pronalazi tako svoju polazišnu točku u trenutku modernističkog konstruiranja prostora i njegova kasnijeg čitanja kao rodno obilježeno mjesto. Topografski obrisi i kasniji urbanistički razvoj jednog Pariza u 19. stoljeću precizno se mogu utvrditi i iščitati teorijama prostora. Analize arhitektonski definiranih zdanja, obilježenih modernističkim razvojem urbanog centra grada, iscrtavaju obrise moderne metropole zajedno s njihovom funkcionalnošću. Jasno definiranom prostoru pritom nedostaje teorijsko artikuliranje i kontekstualiziranje pitanja mjesta. Kao jedna od mogućih polazišnih teorijskih interpretacija ovog specifičnog konteksta može poslužiti analiza Tima Cresswella *Place – A Short Introduction*, u kojoj se navedeni prijelaz iz prostora u mjesto pojednostavljuje objašnjenjem da su mjesta prostori kojima grupe ljudi ili pojedinci pridodaju određeni značaj (7). Ovakvo shvaćanje navedene dinamike tranzicije/transformacije moguće je dodatno razraditi i opservacijama autora Yi Fu Tuana i njegove slojevite analize pitanja prostora naslovljene *Space and Place – The Perspective of Experience*, u kojoj, između ostalog, raspravlja o ideji prostora kao nečemu što omogućava kretanje, dok trenutak zastajanja uzrokuje nastanak mjesta (6), to jest, nadovezujući se na Cresswellova razmatranja, omogućuje se stanovita emotivna inskripcija u prostor koji nas okružuje. Unutar takvog teorijskog konstrukta, i realne binarnosti topografski definiranog grada i subjektivnog iskustva života u njemu, moguće je uočiti figuru *flâneura*, kao entitet koji, premda inicijalno uspješno, (metaforički) obitava između te dvije navedene realnosti. Njegov povijesni razvoj obilježava Charles

Baudelaire u svojem tekstu *The Painter of Modern Life and Other Essays*, u kojem se predstavlja i obrazlaže figura na prvi pogled usamljenog muškarca. Njegova funkcija, inicijalno iscrtana kao neaktivna i zasnovana isključivo na promatranju, dodatnim Baudelaireovim opisima i kasnijim iscrpnijim čitanjem Waltera Benjamina, rapidno poprima dublji teorijski, simbolički i metaforički značaj. Baudelaireov *flâneur* je tako “čovjek svjetine” i “strastveni promatrač” (9) koji, unatoč svojoj prisutnosti među masama koje ga okružuju, i dalje ostaje nezapažen i nevidljiv mnoštvu. Uz to, Baudelaireovo čitanje pozicionira *flâneura* kao isključivo mušku figuru koja, u kombinaciji s dobrostojećim društvenim statusom, dodatno doprinosi njegovoj neovisnosti i vrlo specifičnom načinu promatranja svijeta. *Flâneur* - šetač postaje tako elegantni besposličar i vrsni poznavatelj urbanih prostora i masa koje u njima obitavaju, žive i rade. Ovo prvo (Baudelaireovo) čitanje i definiranje *flâneura* zasniva se tako na razvoju osebujne dinamike između šetača i mnoštva. Točnije, njegovo promatranje ljudi koji ga okružuju počiva na želji neprekidnog i u konačnici samodostatnog prikupljanja informacija. Tu želju pritom, kao i prostorno-metaforičku (o)poziciju *flâneura* u odnosu na mnoštvo, Baudelaire objašnjava idejom njegovog “ja” koje nezasično priželjkuje biti pretvoreno u komodificirani “ne-ja”. Analizu ovog svojevrsnog erosa između priželjkivane interakcije i stanja s okolnim životom, te uskraćivanje istog kako bi osjećaj samodostatnosti ili pak samodopadnosti bio prolongiran, preuzima nešto kasnije Walter Benjamin u svojem nedovršenom djelu *The Arcades Project*. Benjaminovo čitanje *flâneura*, nastalo 1930-ih, postavlja šetača u ponešto složeniji urbani kontekst, koji je sada jasnije potrošački ustrojen. Koristeći Pariz i pariške arkade, Benjamin usmjerava svoju analizu na razvijanje odnosa urbane ekonomije i prostornih konzumerističkih praksi i *flâneura*. Odnos dinamike šetača i njegovog okruženja definiran je sada trgovinama i njihovim izlozima koji svojom ponudom dodatno uvjetuju prethodno definirane šetačeve obrasce ponašanja. Ono što je ranije, u Baudelaireovom čitanju, bilo gotovo isključivo dokono promatranje mnoštva, sada pod utjecajem rastuće stimulacije potrošačkih praksi i mogućnosti prerasta u sve jasnije šetačevo napuštanje pozicije dokonosti. Inicijalno napomenuta binarnost između “ja” i “ne-ja”, to jest namjerna distanciranost od ljudi i događanja, sada postepeno biva zamijenjena sve većim interesom šetača za užurbanom modernističkom svakodnevicom. Posljedično Benjaminovom čitanju, *flâneur* postaje svojevrzni “kulturološki poligon” koji različitim analitičkim diskursima omogućava promišljanje fenomena karakterističnih kako za modernizam, tako i za niz drugih perioda, smjerova i fenomena. No, ono što je relevantno za trenutnu analizu, jest profil šetača kojega Benjamin razrađuje koristeći se ranije spomenutom Poeovom kratkom pričom “Čovjek svjetine”, koja, kao što sam navodi, postaje temelj “za slučaj u

kojem se *flâneur* u cijelosti distancira od tipa filozofski nastrojenog šetača te poprma svojstva vukodlaka koji neumorno luta po društvenoj divljini” (*The Arcades Project* 417–418). Prateći opise i promišljanja protagonista pripovijetke koji uživajuć, a kasnije i lutajući ulicama Londona, uspijeva uočiti niz obilježja ljudi koji ga okružuju, poistovjećenje istog s likom *flâneura* postaje očito. Navedeno biva dodatno naglašeno zamjećivanjem starijeg muškarca koji svojim osebnim odijevanjem, detaljima i ponašanjem plijeni naratorovu pažnju. Znatiželja se uskoro pretvara u opsesiju, a lik zanimljivog starca postaje intrigantni kriminalac kojeg pripovjedač istražuje i prati. Poeov šetač ukazuje tako na jasni pomak s početno definiranog “ja” prema sve privlačnijem “ne-ja” koje se u rapidno razvijajućem urbanom okruženju između ostalog kanalizira i putem detektivske fikcije i lika detektiva. Navedenu paradigmu i novonastalu inačicu *flâneura* uokviruje i sam Benjamin konstatirajući kako “[b]ez obzira na to koji trag *flâneur* može slijediti, svaki od njih dovest će ga do zločina” (*Charles Baudelaire* 41). Neophodno je pritom naglasiti kako neovisno o tome promatra li se Baudelaireovo ili Benjaminovo čitanje šetača, obje verzije zadržavaju inicijalno postavljena povijesna i društvena rodna ograničenja. Šetač biva i ostaje muškarac, koji svojim privilegiranim statusom unutar 19. stoljeća uživa sve blagodati koje mu urbana središta mogu pružiti.

Pritom, mogućnost ženskog *flâneura*, odnosno *flâneuse*, u jednom takvom kontekstu, predmet je različitih rasprava i gledišta. U promatranju striktno povijesnih konteksta, feminističke kritičarke Janet Wolff i Griselda Pollock ukazuju na nemogućnost postojanja ženske inačice *flâneura*, i to prvenstveno poradi društvenih i prostornih praksi 19. stoljeća, čija je svrha bila ograničiti i regulirati prisustvo žena na ulicama grada. Spomenute autorice pritom naglašavaju kako, za razliku od šetača, potencijalne šetačice nisu imale mogućnost slobodno se kretati ulicama grada i promatrati okolinu bez da im se uzvrati pogled. Nameće se bitnim, stoga, naglasiti da spomenuta feministička čitanja izostanak ženskog *flâneura* vezuju prvenstveno uz nemogućnost žena da vizualno posjeduju i konzumiraju grad na isti način kao i muškarci. Žene, onda kad i jesu prisutne na ulicama grada, ne predstavljaju autonomne subjekte i konzumente, već su one i nužno smještene u poziciju objekta *flâneurovog*, muškog pogleda² od kojeg ne mogu

² Termin *muški pogled* skovala je filmska teoretičarka Laura Mulvey koja je muški pogled, iz psihoanalitičke perspektive, preciznije definirala kao odnos u kojem žena stoji kao označiteljica za muško drugo, to jest kao “nositelj značenja, a ne stvaratelj značenja” (Mulvey 11). U feminističkoj filmskoj teoriji, muški pogled (*male gaze*) tako se odnosi na praksu u vizualnim umjetnostima i književnosti prema kojoj muškarci zauzimaju aktivnu ulogu promatrača dok žene bivaju smještene u scene u kojima ih se promatra s objektiviziranog stajališta. Drugim riječima, u tom odnosu žena zauzima mjesto pasivnog objekta voajerističkog pogleda i heteroseksualne muške želje bez ikakve moći da kontrolira radnju.

pobjeći (Pollock 71). Razrađujući argument primjerima iskustva francuske spisateljice George Sand koja se, da bi iskusila grad očima *flâneura*, odijevala kao dječak, ili pak Baudelaireovim čitanjem grada čije ulice prepoznaju i prihvaćaju žene, no jedino u specifičnim ulogama prostitutke, udovice, starice, lezbijke ili nepoznate žene u prolazu (Wolff 41–42), Janet Wolff ukazuje na neizbježnu inskripciju muških obilježja kod žena koje žele sudjelovati u javnom životu te samim tim na prepreke teorijskog prepoznavanja/konstrukcije ženskog *flâneura* (“The Invisible Flâneuse” 42). Alternativna feministička čitanja potencijalno osporavaju paradigmu nemogućnosti razrađenu od Wolff i Pollock idejom izjednačavanja šetača s prostitutkama. Prateći argument razvoja konsumerizma i komodifikacije započet od Baudelairea i razrađen od Benjamin, Elizabeth Wilson u svojoj analizi “The Invisible Flâneur” nudi čitanje šetača kao nešto realnije artikuliranje društvenih navada perioda. Koncept prostitucije kao utjelovljenje vrijednosti jednake onoj šetača Wilson vidi u pozicioniranju ideje prostitucije kao metafore za cjelokupni novonastali urbani režim 19. stoljeća (105). Točnije, “[p]rostitucija započinje označavati komodifikaciju, masovnu proizvodnju i ustanak mnoštva, sve uzajamno povezane fenomene” (Wilson 105). Wilson se, drugim riječima, nadovezuje na Benjaminovu analizu u kojoj se navodi kako “[p]rostitucija otvara mogućnost za mitološko povezivanje s mnoštvom”, odnosno posljedično s masovnom proizvodnjom (Benjamin, “Central Park” 40). Prostitutka tako kao osoba, ili pak kao koncept, potencijalno objedinjuje ideju individualnosti, ali i interakcije s mnoštvom, simultano simbolizirajući pritom progresivnu komodifikaciju velikih urbanih središta. Wilson uz ovo izjednačavanje dodatno raščlanjuje i romantizirano poimanje izvornog *flâneura* ukazujući na njegovo pozicioniranje na marginama, mogućnosti njegova siromaštva, bavljenje nekim poslom na tim istim ulicama koje istražuje, ili pak na iznimnu anksioznost šetačevog diskursa (“The Invisible Flâneur” 106).

Iz svega navedenog jednostavno je zaključiti kako je narav *flâneura* suštinski polivalentna, te unatoč tome što započinje svoju artikulaciju Baudelaireovim čitanjem kontekstualiziranim unutar Pariza 19. stoljeća, proizašli teorijski konstrukt nastavlja bivati predmetom promišljanja, ali i narativnih prilagodbi. Navedene prilagodbe pritom, kao ni proizašli novi oblici šetača, u konačnici nisu samoodržive. Točnije, usprkos zamjetnom teorijskom usmjeravanju prema odlikama i karakteristikama šetača, pitanje prostora unutar kojega *flâneur* djeluje najčešće biva percipirano kao svojevrсна konstanta. Šetač analiziran od strane spomenutih kritičara tako funkcionira u velikom urbanom središtu koje može, ali i ne mora biti Pariz. Ono što mora postojati kao (prostorni) preduvjet da bi *flâneur* funkcionirao jest urbani prostor 19. stoljeća, nužno obilježen odlikama modernizma, rastućim konsumerizmom i komodifikacijom. No, što

se događa sa *flâneurom* unutar suvremenog urbanog konteksta? Jedno od mogućih čitanja jest zasigurno nastavak postojećeg obrasca u sklopu kojega šetač, neovisno o svojoj (teorijskoj) formi, zadržava sva ranije navedena romantizirana obilježja. Ono što je izmijenjeno jest prostor ili pak mjesta koja sad više ne omogućavaju interakciju jednaku onoj u gradu u 19. stoljeću. Posljedično *flâneur* biva mitologiziran, a njegova (ili njena) karakteristična dokonost, distanciranost i/ili interaktivnost s mnoštvom, ili pak zanimljive predispozicije prema detektivskim obrascima ponašanja bivaju dodatno naglašene. Tako naglašene odlike doprinose stvaranju vrlo specifične tipologije likova koji su sada, dodatno upotpunjeni, lišeni kompleksnije interaktivnosti s urbanim prostorom koji ih okružuje. Istovremeno sam prostor grada biva sveden na lokaciju unutar koje se odvija pojedina radnja, i čija vrijednost rijetko kad doživljava ranije spomenutu teorijsku tranziciju iz prostora u mjesto.

Imajući sve navedeno na umu postavlja se pitanje koja je pozicija i odnos lika Jessice Jones s gradom koji je okružuje. Točnije, postavlja se pitanje uloge *flâneura*, odnosno u ovom slučaju potencijalne *flâneuse*, kao mogućeg temporalnog i prostorno definiranog lika, unutar suvremenog urbanog središta. Za razliku od strip verzije u kojoj grad, iako i dalje podložan teorijskim čitanjima, načelno funkcionira kao lokacija unutar koje se odvija radnja, ekranizacija ovog Marvelovog serijala daleko ozbiljnije ocrta grad i njegovu, sada aktivnu, funkciju. Kao teorijski okvir pomoću kojega možemo shvatiti ovaj novi model interaktivnosti zasigurno mogu poslužiti diskursi o moći Michela Foucaulta, i to posebice oni posvećeni razumijevanju nadzora i kontrole. Pariz ili pak London 19. stoljeća, unatoč svom rapidnom razvoju, urbanizaciji, stvaranju obrazaca komodifikacije, ali i stvaranju romantiziranih prikaza vlastitih ulica, neizbježno biva zamijenjen konceptom moderne metropole, pa čak i postmetropole. Moguće analize ove transformacije očito su višestruke i kreću se u rasponu od geografskih i političkih pa sve do društvenih i filozofskih rasprava. No, jedan od bitnijih aspekata, kako općenito u procesu čitanja grada i urbanih procesa, tako i za samu analizu fenomena i pozicije sada reinterpretirane Jessice Jones, jest promišljanje potreba za kreacijom određenih sustava koji onda (ne)uspješno stvaraju, provode i nadziru obrasce ponašanja unutar takvih urbanih središta. Foucaultovsko shvaćanje razvoja i implementacije ovakvih mehanizama, iako u konačnici šaroliko, moguće je sažeti u terminima *dispozitiv* ili pak *aparatus*. Pritom je potrebno kratko razjasniti samu etimologiju predloženih termina s obzirom na njihovu izjednačenu uporabu ustaljenu različitim prijevodima izvornih materijala. Kao što to navodi Jeffrey Bussolini u svojoj analizi naslovljenoj "What is a Dispositive?", postoji bitna konceptualna razlika, to jest teorijska putanja, između termina "dispozitiv" i "aparatus" (85). Naime, pozivajući se na analizu Foucaultova predavanja

predstavljena od strane Gillesa Deleuza i Giorgia Agambena, Bussolini razrađuje i pojašnjava Foucaultovu ideju dispozitiva kao "instrument korišten za analizu i razumijevanje višestrukih sila u pokretu i međusobnom sukobu" te kao "instrument pomoću kojega se razmišlja o moći unutar konstantno dinamičnog društvenog polja" (90). Usporedno tome, Bussolini nastavlja, aparatus predstavlja "specifični državno-centrični i instrumentalni pod-set" (93), točnije "za aparatus je moguće kazati da je riječ o instrumentima ili o diskretnom setu instrumenata – mehanizama ili alata. Dispozitiv, s druge strane, obilježava više organizaciju – strateško uređenje – odnosno mehanizme u dinamičnoj funkciji" (96). Drugim riječima, Foucault, a u nešto razrađenijem kontekstu Bussolini, ukazuju na prisustvo specifičnih instrumenata koji se paralelno razvijaju s razvojem suvremenih metropola. Na pitanje funkcije navedene strategije i instrumenata u procesu definiranja grada Foucault naglašava kako dispozitiv ima "ključnu ulogu u stanovitom povijesnom trenutku odgovoriti na neku prijeku potrebu" (citirano u Colin 195), drugim riječima dispozitiv posjeduje "dominantnu stratešku funkciju" (citirano u Colin 195). Obje ideje pritom izravno odražavaju Foucaultovo shvaćanje gradova i urbanih središta kao instrumenata pomoću kojih je moguće artikulirati i nametnuti neki oblik discipline, prilikom čega razlikovnost u terminima dispozitiv i aparatus, koju naglašava Bussolini, označava razvojne faze – stratešku ili pak dinamičnu. U postavljanju i razradi predloženih teorijskih okvira analize nedostaje pritom jedan element kontekstualizacije koncepta *flâneura*, točnije u slučaju Jessice Jones kao *flâneuse*, unutar ideje funkcioniranja suvremene metropole. Kao zanimljiv oblik teorijskog posredovanja može poslužiti tekst Michela de Certeaua *The Practice of Everyday Life*, u kojem autor, oslanjajući se dijelom na Foucaultove analize, dodano razrađuje ideju *flâneura* istovremeno ga postavljajući kao svojevrsnu (ne)mogućnost unutar suvremenog grada. De Certeauov grad biva tako promatran iz dva moguća rakursa. Prva perspektiva, iskušana i artikulirana iz perspektive onoga što de Certeau naziva "voajer-bog" to jest s fiktivne udaljenosti, stvara prikaz grada koji autor opisuje kao "panorama-grad koji je "teoretski" (to jest vizualni) simulakrum (93). Ovakav teorijski pokušaj stvaranja obrisa grada, kao što to navodi de Certeau, srodan je nastojanjima srednjovjekovnih i renesansnih slikara da prikažu grad iz dotad neviđene perspektive (92), no istovremeno, oslanjajući se na analize Michela Foucaulta, dijelom konformira ideji dispozitiva točnije svojevrsnom strateškom osmišljavanju onoga što bi grad trebao biti. Pozicija *flâneura* pritom, neovisno o njegovom, ili pak njenom čitanju, ne odgovara konceptu "voajera-boga", već ga umjesto toga, sukladno ranijim čitanjima, pronalazimo na samim ulicama grada. "Svakodnevni praktičari grada" (de Certeau 93), a time i potencijalni "svakodnevni" *flâneuri*, sada uvjetovani Foucaultovim strukturama moći, ili pak aktualiza-

cijom dispozitiva i aktivacijom aparatusa, bivaju lišeni slobode spoznaje. Kao što navodi de Certeau “praktikanti koriste prostore koji se ne mogu vidjeti” (93), i tako na svojevrsan način prestaju biti “šetači”. Ono što im preostaje jest hod kao mogućnost iskustva grada, pretvarajući ih posljedično iz “šetača” u “hodače” (Wandersmänner) “čija tijela slijede gusto tkanje urbanog teksta koji pišu, a da ga ne mogu iščitati” (de Certeau 93).

FLANERIZAM JESSICE JONES

Ekranizacija Marvelove serije *Jessica Jones*, utemeljene na istoimenom liku koji se prvi put pojavljuje 2001. godine u Marvelovom stripu *Alias*, dio je tako recentnog i iznimno popularnog trenda ekraniziranja stripova i grafičkih romana većinom posvećenih nekom tipu superheroja. No, ono što pak izdvaja *Jessicu Jones* iz mnoštva jest činjenica da je riječ o jednom od rijetkih vizualnih ostvarenja u čijem je narativnom središtu glavni ženski lik koji uspješno ruši stereotipne prikaze i funkciju ženskih tijela u žanru super-heroja, formirajući drugačiji prikaz i model ženskosti. Osim navedenog, ova Netflixova adaptacija je također hvaljena i zbog svoje reinterpetacije *neo-noir* obilježja u kontekstu svijeta superjunaka, ali i zbog, manifestnog i podtekstualnog, osvrtu na važnost pitanja ženskih prava i ženske perspektive (Bercuci 264, Lickhardt 106).

Priča prati superjunakinju koja se, u bijegu od svoje traumatične prošlosti, nadljudskom snagom i otpornim tijelom mutanta vješto bori protiv kriminalaca i zločina te gotovo svakodnevno uspostavlja red na ulicama New Yorka. Naime, riječ je o superjunakinji koja je istovremeno i iznimno tražena privatna detektivka čija se svakodnevica tako svodi na pronalaženje, promatranje i fotografiranje sugrađana u inkriminirajućim situacijama. Suprotno ustoličenim prikazima ženskih likova, kako u stripovskom mediju tako i u popularnoj kulturi općenito, Jessica Jones je gotovo u svakoj epizodi prikazana kako noću luta gradom u alkoholiziranom stanju, obilazi barove i pritom jasno ističe kako je na kraju dana viski njen muškarac i najbolji prijatelj. Njeno tumaranje mračnim ulicama grada u potrazi za neobvezujućim seksualnim odnosima podsjeća tako više na viktorijansku, nečasnu ženu koja je više u potrazi za problemima nego što li teži ulozi spasiteljice.³ Iako je Jessicu svakako moguće promatrati kao posrnulog ženskog

³ Pritom, valja napomenuti da su sve one žene koje su se zatekle same na ulicama Baudelaireovog grada, bez obzira na njihovu profesiju i za razliku od muškarca *flâneura*, bile neizbježno podvrgnute etiketiranju kao prostitutke, nečasne i promiskuitetne žene. Povezujući prisustvo ženskog tijela u javnom prostoru s dekadentnom ženskom seksualnošću imalo je, naravno, za svrhu prvenstveno ograničiti slobodu i vidljivost žene te u konačnici njenu moć (Buck-Morss 41).

lika koji se nipošto ne snalazi u nametnutoj ulozi heroine, u suvremenom kontekstu spomenuta karakterizacija ipak više odgovara tradicionalnom feminističkom idealu neovisne žene koja je sada u mogućnosti konzumirati grad i uživati u urbanom središtu na način sukladan ranije konceptualiziranim “muškim” *flâneurskim* praksama. Kao superjunakinja koja se teško nosi sa svojom tragičnom prošlošću i odgovornošću vlastitog poziva, Jessica pati od PTSP-a i nesanice, a lijek, osim u alkoholu, pronalazi upravo u kasnonoćnim lutanjima gradom. Zanimljivo je i primijetiti da prilikom napadaja panike koji nastaju uslijed prisjećanja tragičnih početaka herojskog života, Jessica kao propisanu terapijsku mjeru počinje na glas recitirati, točnim redoslijedom, imena ulica koje vode do njene kuće iz djetinjstva. Terapeutski učinak koje hodanje predstavlja za ovu superjunakinju te značaj koje ono nosi u pogledu u njenog identiteta postaje jasniji kada saznajemo da je Jessica izgubila obitelj u automobilskoj nesreći, odnosno da je uslijed nesreće zatočena i medicinskim eksperimentom pretvorena u mutanta te od tada za nju hodanje postaje gotovo jedini način kretanja u prostoru. Njen hobi šetačice i izbjegavanje korištenja prijevoznih sredstava je u nekoliko navrata direktno i nedvosmisleno naglašeno i u samoj seriji, između ostalog i putem njenih pomalo šaljivih nadmudrivanja s Trish Walker, koja joj na izjavu da Trish mora unajmiti i voziti kombi odgovara s: “Još nemaš vozačku dozvolu? Kakav problem imaš s automobilima?” (“The Sandwich Saved Me” [00:14.02–00:14.04]).

No, ono što je bitnije naglasiti u kontekstu predstavljene analize jest da u spomenutim noćnim šetnjama Jessica često preuzima ulogu pripovjedača koji cinično i nerijetko s gnušanjem opisuje prolaznike, njihov izgled i navike te posljedično i sam grad. Primjetna distanciranost od onoga što je okružuje te naoko nezainteresirani pogled konformira u samom startu prototipu tradicionalnog Baudelaireovog i kasnijeg Benjaminovog (muškog) *flâneura*. Ova *neo-noir* junakinja počesto upravo i naglašava da ono što se događa u gradu i nije njena briga, a posao privatne detektivke joj služi kako bi podmirila troškove raskalašenog života jer na kraju dana “herojstvo ne plaća račune” (“Camera Friendly” [00:25:19–00:25:21]). Štoviše, već u prvoj sceni Jessicu upoznajemo ne kao heroinu u potrazi za pravdom, već kao voajera koji, skrivajući se iza gradskih odvodnih cijevi, promatra i podrugljivo komentira navike i živote svojih sugrađana. Tako na primjer, koristeći navedenu perspektivu, i preuzimajući svojevrsnu ulogu voajera, kroz objektiv kamere glavne junakinje uočavamo par ljubavnika koji u potrazi za privatnošću zalazi u napuštenu, mračnu podzemnu garažu. Uz zvukove okidača na kameri ciničnim tonom i ironično, kao što se očekuje od Baudelaireovog *flâneura*, Jessica započinje naraciju: “New York možda jest grad koji nikad ne spava, ali Njujorčani vole spavati jedni s drugima. Nije da se žalim. Preljubnici su dobri za posao” (“La-

dies Night” [00:01.26–00:01.38]). Ubrzo saznajemo da je riječ o (anti)junakinji koja je poziv superjunakinje odlučila u potpunosti zamijeniti s profesijom privatne istražiteljice u kojoj se ipak nešto bolje snalazi, točnije sročeno njenim riječima: “Velik dio posla je traženje onog najgoreg u ljudima. U tome sam nenadmašna” (“Ladies Night” [00:01.45–00:01.55]). Pozicija Jessice Jones kao *flâneuse*, kao i njena nesputana kretanja urbanim prostorima i istovremeno otuđenje od gradskog mnoštva djelomično bivaju zajamčeni upravo njenom profesijom koja joj omogućuje i od nje zahtijeva da ostane skrivena i istražuje sve ono što na prvi pogled nije vidljivo. Njeni klijenti tako su naoko obični članovi društva za koje se onda nerijetko, tijekom Jessicine istrage, ispostavi da i sami imaju skrivene motive, te da nisu onakvi kakvima se predstavljaju. Treba pritom istaknuti i da se u svrhu pronalaska željenih informacija Jessica često koristi različitim metodama prerašavanja, ali i protuzakonitim mjerama i nasiljem kako bi provalila u zaštićene i privatne prostore. Upravo uz pomoć nekonvencionalnih metoda, maskirajući se odjećom i koristeći lažima, Jessica dolazi do ključnih spoznaja i otkrića koji joj u konačnici pomažu da riješi slučaj. Osim navedenih metoda prerašavanja, dodatni segment koji omogućuje ovoj junakinji da izbjegne znatiželjne poglede i ostane nevidljiva u masi jest svojevrsna inskripcija tradicionalno muških obilježja koji se ogledaju u njenim tjelesnim pokretima i iznimnoj fizičkoj snazi, ali i u agresivnom i ciničnom ponašanju. Riječ je tako o suvremenoj heroini koja se, suprotno konvencionalnom žanrovskom prikazu superjunakinja u herojskim kostimima i s hiper-naglašenim tjelesnim atributima, prostorom kreće poput neugledne i opasne skitnice koju prolaznici ne primjećuju ili ne žele primijetiti. Spomenutu liminalnost lika i izoliranost od mnoštva koje ju okružuje moguće je dodatno iščitati u scenama u kojima promatramo u potpunosti zamagljene obrise Jessicinog tijela koje se gotovo neprimjetno kreće među gradskim mnoštvom te svojim prisustvom ni po čemu ne plijeni pažnju prolaznika. Ta prigodna anonimnost koju joj jamči njena profesija i neprimjetno kretanje u gradskoj gomili, za Jessicu, kao mutanta, predstavlja svojevrsni azil koji pruža utočište (njoj i) svima onima koji se nalaze na marginama društva (*Charles Baudelaire* 43). S druge strane, nužno je napomenuti da ni njena nadljudska snaga te skoro-pa-letenje nisu zanemarivi utoliko što upravo te sposobnosti omogućuju Jessici da se slobodno kreće ulicama noću, doseže fizički i simbolički nedohvatne prostore te bez straha, neprimjetno, promatra druge. Navedena obilježja pritom ukazuju da njena *flâneurovska* otuđenost funkcionira dvojako; ona je otuđena nevidljivošću koju joj jamči njena profesija i maskulizirano tijelo, ali i (ne)vidljivošću njene uloge superjunakinje i njene nadljudske snage. Ipak, treba naglasiti, kao što to često čini i sama Jessica, da njena namjera nipošto nije ostati nevidljiva.

Iako inicijalno predstavljena kao (anti)junakinja koja nezainteresirano promatra svijet oko sebe jasno naglašavajući da nema namjeru spašavati nevine, Jessica postepeno biva suočena sa svojim pozivom superjunakinje te u konačnici ulazi u interakciju s prostorom sukobljavajući se s različitim negativcima na koje nailazi. Kao što se dijelom i očekuje od buntovne junakinje koja svakodnevno prkosi društvenim normama, Jessica Jones se na gradskim ulicama ne suspreže demonstrirati svu svoju snagu i moć pred očima prolaznika koji pak onda nerijetko bježe pred viđenim. S obzirom na navedeno, možemo dakle ustanoviti da je riječ o svojevrsnoj hibridnoj *flâneuse* koja se neprestano kreće između pozicije *outsidera* i *insidera*, to jest riječ je o *flâneuse* koja obitava upravo na postavljenim granicama. Drugim riječima, njeno iskustvo *flânerie* dijelom je utemeljeno upravo na dijalektici prisutnoj i kod Benjaminovog *flâneural* detektiva koji se pak ostvaruje i kao promatrač i kao aktivni sudionik društva koje promatra. Ova detektivka i superjunakinja, kao suvremena *flâneuse* i kao istovremeno utjelovljenje ranijih inačica šetača, na ulici zauzima položaj aktivnog promatrača koji traži i uočava “tragove” u izgledu, odijevanju i ponašanju kako slučajnih prolaznika tako i klijenata, ili pak neprijatelja, koje potom bilježi svojim fotoaparatom. Pritom, govoreći o suvremenoj artikulaciji ženskog *flâneura* možemo prepoznati i dodatnu dimenziju koja je zajamčena specifičnošću njenog ženskog iskustva. Polazeći od tumačenja prema kojem *flâneur* predstavlja utjelovljenje muškog pogleda koji privučen spektaklom grada konzumira sve ono što mu se zatekne u vidokrugu, uključujući i žene u javnom prostoru, suvremena *flâneuse*, suočena sa svojim statusom utjelovljenog ženskog Drugog, podložnog sveprisutnom muškom pogledu, sada biva suočena sa zadatkom da preusmjeri pogled i zauzme paradoksalno mjesto privilegirane promatračice. Kako navodi Epstein Nord, posebnost aktivnog promatranja koje nalazimo kod ženskih spisateljica, gledateljica ili istražiteljica, proizlazi iz njihove svijesti o prijestupu i dokidanju ograničenja koje im jamči njihova uznemirujuća ženska seksualnost, ali i sam pokušaj bijega od statusa pasivnog spektakla do statusa suverenog subjekta (12). U osvrtu na vlastito iskustvo šetanja gradom Helene Scalway ističe da ta aktivnost, često shvaćena kao besciljna i dokona, za nju, kao i za sve šetačice, uvijek ima svrhu: “Želim vidjeti što mogu vidjeti. Ali isto tako želim vidjeti što me u gradu prepoznaje. Zato tražim mjesto u gradu” (164). U slučaju Jessice Jones, njeno zanimanje i pogled posredovan objektivom kamere jest ono što joj omogućuje da zauzme položaj suverene šetačice-promatračice i subvertira odnos u kojem joj je rodnom zajamčena pozicija promatrane. Kao privatna istražiteljica/detektivka koja prati i špijunira pojedince u njihovim najintimnijim trenucima, Jessica u više navrata uspijeva preuzeti fetišističku ulogu promatrača i izdići se iznad inicijalno

zajamčenog statusa objekta. Poput Hitchcockovog voajera⁴, Jessica, a posljedično i mi gledatelji, kroz objektiv kamere ulazi u privatni prostor likova koji gotovo nikad nisu svjesni da ih netko promatra. Za razliku od tradicionalnog *flâneurovog* dokonog i besciljnog tumananja, kretanje Jessice kao *flâneuse* karakterizira, u simboličkom i praktičnom smislu, zalaženje na mjesta gdje ne bi trebala i gdje je ne bi očekivali zateći. Tako primjerice Jessicu najčešće zatičemo u mračnim i skrovitim prostorima karakteristično nedostupnim ženama – u najopasnijim ulicama grada u kojima pronalazi i sukobljava se s ljudskim i nadljudskim zlikovcima. Uz obitavanje na samim marginama grada, gdje može ostati nevidljiva, ali i gdje je njena pomoć najpotrebnija, Jessica se nerijetko prostorom kreće i vertikalno pa ju je tako moguće uočiti na krovovima nebodera, na vrhu tornjeva i gradskih reklama, gotovo uvijek iznad gradske vreve. Takav obrazac kretanja i djelovanja u prostoru postaje jasniji imajući u vidu da je riječ o tzv. nadljudskoj šetačici kojoj upravo super-sposobnosti dopuštaju preusmjeravanje pogleda i pozicioniranje na čovjeku nedostižnim mjestima s kojih potom, gotovo božanski, promatra svjetinu koja se poput mravi kreće gradskim ulicama.

SUVREMENI GRAD I DINAMIKE MOĆI

No, unatoč njenim gotovo božanskim sposobnostima i hibridnom flanerizmu, glavna junakinja postepeno, ali i neminovno, biva suočena s vlastitom pozicijom unutar mreže struktura moći suvremenog grada. Njen kratkotrajni “panoptički” pogled i mogućnost zauzimanja pozicije slobodne šetačice dokidaju se u trenutku kad spoznaje da je i sama objekt promatranja. Navedeno je pritom i nedvosmisleno naglašeno u epizodi serije u kojoj se, u svrhu posla i da bi pronašla dobar kadar, Jessica uspinje između dva nebodera da bi pri samom vrhu uočila da postoji “voajer” i iznad nje. Riječ je o gradskoj nadzornoj kameri koja se u tom trenutku nalazi na istoj visini kao i Jessica, no čiji pogled je ipak daleko obuhvatniji i moćniji. Iako inicijalno prikazana kao privilegirana promatračica svjetine, Jessica sada postaje svjesna da je objekt stalnog nadzora i promatranja te da njena anonimnost i spontanost više ne mogu biti zajamčene. Daljnjim promatranjem djelovanja glavne junakinje u gradu, i kroz analizu njenog odnosa s gradom, moguće je identificirati različite sustave nadzora i regulacije specifične za razvoj suvremenih metropola. Pritom, oslanjajući se na Foucaultovo poimanje suodnosa

prostora i moći, te na spomenutu moguću distinkciju između mehanizama aparatusa i dispozitiva, nužno je razdvojiti vidljive od (ne)vidljivih prostornih i političkih struktura koje nužno uvjetuju obrasce djelovanja Jessice Jones. U tom pogledu, već spomenute gradske nadzorne kamere možemo promotriti kao vidljivi instrument političke i institucionalne moći, to jest kao fizički mehanizam “koji primorava putem promatranja” (Foucault 170–171). U suvremenom urbanom prostoru svi praktičari grada, poput Jessice, u svakom trenutku mogu vidjeti nadzorne kamere koje su pak postavljene na iznimno vidljivim mjestima kako bi ih se podsjetilo na njihovu hegemonijsku moć, i na vlastitu poziciju objekata koji su u svakom trenutku promatrani (Koskela 252). Osim spomenutih gradskih nadzornih kamera, kao vidljivi instrument kontrole te artikulacije aparatusa u seriji je opetovano naglašena i disciplinarna moć političkih institucija poput državne policije, odvjetništva i gradske vlasti koji kontroliraju i nadziru kako ne-ljudsku Jessicu tako i ostale građane. Kao superjunakinja s nadljudskim sposobnostima, Jessica je u očima državnog aparata identificirana kao sigurnosna prijetnja te u više navrata biva privedena jer se, kako sama Jessica objašnjava, zatekla na krivom mjestu u krivo vrijeme. Drugim riječima, figure gradske vlasti, kao i njihove instrumente i arhitektonske prostore, možemo razumjeti kao vidljive znakove reda i kontrole koji doprinose stvaranju tehnologije sveopćeg nadzora u suvremenom metropolisu i pritom omogućuju neometano provođenje i implementaciju disciplinarnu moći. Prema Foucaultovom razumijevanju, disciplinarnu moć prije svega definira njena nevidljivost, dok su subjekti nad kojima djeluje obvezno vidljivi, to jest upravo “njihova vidljivost osigurava djelovanje moći koja se nad njima vrši” (*Discipline and Punish* 187). Stoga, nameće se nužnim promotriti i one strukture i mehanizme koji potvrđuju strateško djelovanje dispozitiva čije su prisustvo i djelovanje u potpunosti ili djelomično nevidljivi. Kao jedan od ključnih primjera (ne)vidljive artikulacije dispozitiva u seriji *Jessica Jones* možemo promotriti djelovanje paravojne organizacije koja se krije iza kriptičnog akronima IGH. Riječ je zapravo o genetičkom laboratoriju i vladinoj organizaciji čija je funkcija regulacija i nadzor ljudi sa super-sposobnostima. Tijekom jedne od svojih istraga Jessica saznaje za postojanje spomenute organizacije koja je medicinskim eksperimentima stvorila kako Jessicu tako i ostale mutante s nadljudskim sposobnostima. U borbi za pronalazak odgovornih pojedinaca koji stoje na čelu te organizacije, Jessica saznaje da je njen svaki korak dotad pratio i dokumentirao IGH, ali i da je njihova moć dalekosežna te da do samog vrha organizacije nije moguće doći. Kao dodatni mitski institucionalni prostor valja spomenuti i zatvor Supermax koji se, iako nikad prikazan, često spominje kao iznimno zaštićen, ali i opasan zatvor iz kojeg je nemoguće pobjeći. Lokacija i izgled zatvora tako ostaju nepoznane no ono što je poznato jest da je riječ o zatvoru s

⁴ U većini svojih filmova Alfred Hitchcock eksplicitno se bavi tematikom voajerizma, bilo da je riječ o jednostavnom prikazu profesionalnog špijuniranja kao u filmu *Topaz* (1969) ili pak o kompleksnijoj identifikaciji publike s protagonistom-voajerom, kao što je slučaj u filmovima *Prozor u dvorište* (1954) i *Psiho* (1960).

rigoroznim sustavom nadzora, posebno dizajniranim da zadrži najgore kriminalce i/ili pak one koji posjeduju neki oblik super-moći. Navedeni arhitektonski i politički aparati tako djeluju u skladu s disciplinarnom paradigmom grada čiji je cilj prije svega stvaranje poslušnih tijela, i to putem međusobnog djelovanja mehanizama hijerarhijskog promatranja, normativne prosudbe i ispitivanja. I dok u hijerarhijskom promatranju spoznaja da u svakom trenutku mogu biti promatrani jest ono što jamči kontinuiranu poslušnost discipliniranih tijela, mehanizam normalizacije djeluje tako da pokušava osigurati homogenost društva tako što razdvaja normalno od nenormalnog, te zdravo od bolesnog. Pritom, disciplinarno društvo, i disciplinarni grad, uz pomoć specifičnih znanja i diskursa, nameće normu kao "koristan imperativ" te u svrhu postizanja homogenosti subjekte individualizira tako što ih klasificira, hijerarhizira i rangira (Foucault 184). Moć normalizacije u seriji prvenstveno se ogleda u djelovanju vladinih organizacija poput IGH-a, ali i ostalih struktura gradske vlasti koji kontinuirano prate i razdvajaju mutante od običnih građana. Unatoč tome što Jessica djeluje sama i isključivo u vlastitom gradu, ona opetovano pokazuje da je svjesna postojanja i drugih "heroja" koje društvo i vlast percipiraju kao odbjegle teroriste. Društvena percepcija i klasifikacija superjunaka naročito jasno ilustrirana je u epizodi u kojoj Jessica, namamljena u hotelsku sobu, zatiče naoružanu klijenticu i njenog supruga čiji je plan bio zatočiti i ubiti "čudovišnu" Jessicu. Kad shvati da je prevarena, Jessica počne demonstrirati snagu svoje ne-ljudskosti uništavajući sve oko sebe i prijeteći svojim nepostojećim prijateljima mutantima: "Samo se na jedan način možete spasiti. Nestanite (...) Ja i moji prijatelji sutra ćemo svratiti da se uvjerimo da ste me shvatili" ("99 Friends" [00:37.12–00:37.27]). Nadalje, kao treći mehanizam Foucault navodi ispitivanje koje predstavlja kombinaciju hijerarhijskog promatranja i normativne prosudbe. Kako objašnjava, ispitivanje je iznimno ritualiziran mehanizam nadzora u koje se "nad pojedincima uspostavlja vidljivost putem koje ih netko razlikuje i prosuđuje" (*Discipline and Punish* 184). Unatoč brojnim pokušajima da njeno djelovanje ostane nepoznanica korumpiranom državnim aparatu, Jessica u konačnici ne uspijeva izbjeći kontrolu (dotad) skrivene organizacije IGH koja prati i bilježi svaki segment njenog života.

No, uz navedene političke i prostorne strukture moći, važno je osvrnuti se na i lik glavnog negativca u seriji – Kilgravea – čije djelovanje možemo metaforički promotriti kao artikulaciju i aparatusa i dispozitiva. Za razliku od čudovišne Jessice koja je predmet stalnog promatranja političkih struktura, Kilgrave ne pripada skupu ostalih super-ljudi koje vlada nadzire, i to dijelom zbog toga što su njegove moći na prvi pogled nevidljive te djelomično jer je upravo riječ o inkarnaciji gradskih/državnih struktura nadzora i kontrole. Poput brojnih stripovskih negativaca, ni Kilgrave tako nije distancirani neprijatelj, on je dio

sistema kao lik koji nema idealistički cilj, već predstavlja utjelovljenje različitih struktura i mehanizama disciplinarnosti moći (Lickhardt 114–115). Zanimljivo, riječ je o negativcu čija je nadljudska sposobnost i moć pogledom, odnosno putem virusa koji se širi pogledom, kontrolirati um svojih žrtava. Kroz priču postupno saznajemo da je i sama Jessica bila jedna od Kilgraveovih žrtvi čiji su postupci i djelovanje bili pod njegovom potpunom i izravnom kontrolom. Unatoč tome što se Jessica svojedobno otrgnula iz tog odnosa, u sadašnjem vremenu Kilgrave ponovno uspijeva kontrolirati Jessicu i svesti je na pasivni objekt, ali ovaj put to postiže tako što je prati, špijunira i fotografira bez njenog znanja. Nakon što u jednom trenutku pronađe pregršt svojih fotografija koje pokazuju da je Kilgrave kontinuirano nadzire i prati, Jessica postaje paranoična, a njeno kretanje kroz grad sada biva kompromitirano: "Sad znam kakav je osjećaj kad netko prati svaki tvoj korak, svjedoči tvojim privatnim trenucima" ("99 Friends" [00:25.16–00:26.20]). I dok je Kilgravea dijelom moguće promotriti kao vidljivu artikulaciju struktura moći, njegovo djelovanje u svrhu ostvarenja vlastitih partikularnih interesa u potpunosti konformira strateškoj prirodi dispozitiva. Glavni cilj ovog negativca-fetišista je prije svega približiti se Jessici koja predstavlja ne samo njegovu protivnicu, već i predmet njegovog ljubavnog interesa i žudnje. Pritom, Kilgrave svoje super-sposobnosti gotovo isključivo koristi kako bi manipulirao pojedincima, medijima i državnim aparatom, i to u svrhu prikupljanja potrebnog znanja i informacija o Jessicinom životu. U njegovim nastojanjima da postane muškarac njenih snova, Kilgrave zadire i u Jessicin privatni prostor. On kupuje njenu kuću iz djetinjstva, šeće ulicama koje ona spominje prilikom paničnih napadaja, iščitava njen dnevnik te doslovno ruši zidove kako bi učinio vidljivim njeno zabilježeno djetinjstvo. Nasilnim, ali i neprimjetnim akumuliranjem informacija i znanja, Kilgrave tako uspijeva stvoriti specifičan sustav nadzora i kontrole usmjeren isključivo prema predmetu svog ljubavnog interesa. Svjesna da zbog sposobnosti kontroliranja uma drugih Kilgrave može biti bilo tko i nalaziti se bilo gdje, Jessica u jednom trenutku čak počinje planirati bijeg iz grada, a njeno hodanje gradskim ulicama postaje ograničeno i dislocirano. Ono što je nekoć bio distancirani, privilegirani pogled nadljudske *flâneuse* sada je moguće pronaći u hegemonijskom pogledu Kilgravea. Ona je sada prisiljena kretati se alternativnim, nevidljivim prostorima, prikrivati se odjevnim predmetima i paranoično promatrati ljude oko sebe tražeći neki znak da je riječ o instrumentu Kilgraveove kontrole: "Potrebna je samo jedna riječ, jedna sugestija i oni više nemaju kontrolu (...) Kilgraveovom špijunu ništa ne odvlači pažnju, on je usredotočen samo na mene" ("99 Friends" [00:01.30–00:02.27]). Ostajući pritom unutar okvira foucaultovske analize korelacije prostora i moći, u liku Kilgravea i njegovim sposobnostima kontrole možemo identificirati ključne mehanizme djelovanja

panoptikuma. Izvorno, riječ je o arhitektonskoj napravi koju je osmislio filozof Jeremy Bentham kako bi se osigurao kontinuirani nadzor i praćenje u suvremenim zatvorima. Postavivši panoptikum, kao okrugli toranj, u samo središte zgrade, zatvor se pretvara u cirkularni prostor u kojem svaki zatvorenik u svakom trenutku može biti promatran bez da zna da ga se promatra. Naglasak je pritom stavljen na osjećaj stalne vidljivosti koji se izaziva kod zatvorenika bez obzira jesu li u određenom trenutku zaista promatrani ili ne. Drugim riječima, svrha panoptikuma je “izazvati kod zatvorenika stanje svjesne i trajne vidljivosti koja osigurava automatski rad moći” (Foucault 201). Foucault dalje preuzima i razrađuje ideju panoptikuma te u njegovom tumačenju on postaje koncept kojim objašnjava funkcioniranje moći u suvremenim društvima koje počiva upravo na stanju stalne vidljivosti. S druge pak strane, nemogućnost provjere promatra li ih se zaista u danom trenutku pokazuje se također kao ključan princip u provođenju nadzora i kontrole. Poput zatvorenika u panoptičkom zatvoru, ni pojedinci koji se kreću ulicama suvremenog grada ne znaju kada ih se promatra niti tko je odgovoran za nadzor. Taj osjećaj stalnog nadzora i vidljivosti nužno vodi prema internalizaciji kontrole. Pojedinci počinju sami regulirati svoje ponašanje, bez obzira traži li to netko od njih ili ne, što dalje jamči efektivno funkcioniranje moći u suvremenim društvima (Koskela 253). Kao što Foucault zamjećuje, fizička sila i oružje više nisu potrebni da bi se potaknulo određeno ponašanje, dovoljan je samo pogled da učinci budu prihvaćeni, konačni i trajni (*Discipline and Punish* 208). Navedenu internalizaciju kontrole i samoregulaciju ponašanja moguće je dodatno iščitati i u epizodama serije u kojima Jessica samu sebe fotografira te potom šalje svoje nasmiježene *selfije* Kilgraveu ne bi li prestao upotrebljavati druge ljude da je kontroliraju i prate.

Ipak, Jessica u nekoliko navrata uspijeva subvertirati taj hijerarhijski odnos promatranja i kontrole u kojem predstavlja pasivni objekt. Jasno uočljiv primjer u seriji jest epizoda u kojoj Jessica preusmjerava, doslovno i metaforički, objektiv kamere prema Kilgraveu ne bi li vizualno zabilježila njegove sposobnosti te tako pokazala javnosti da uistinu postoji negativac koji može kontrolirati um. Dodatni primjer moguće je uočiti i u scenama u kojima se Jessica koristi GPS uređajem, koji podmeće u džep Kilgraeovog špijuna, ili pak snimkama gradskih nadzornih kamera, kako bi otkrila lokaciju samog Kilgravea. U pokušaju da Kilgravea zarobi i privede pravdi, Jessica se ponovno smješta na mjesto skrivenog promatrača te započinje intenzivno pratiti i bilježiti svaki njegov pokret ne bi li pronašla način kako ga svladati. Kroz seriju se tako u više navrata nameće pitanje tko je zapravo u poziciji promatrača, a tko u poziciji onoga koji je promatran? Iako Kilgravea, svakako, možemo promatrati kao metaforičko utjelovljenje nevidljivog *locusa* moći, njegova nemogućnost da izbjegne i sam moć discipline ukazuje na to da su svi praktičari pri-

sutni na ulicama grada nužno uvjetovani strukturama moći, točnije recipročnim djelovanjem dispozitiva/aparatusa. Koristeći se tako različitim dostupnim metodama i znanjima, Jessica u konačnici uspijeva eliminirati Kilgravea i pritom izbjeći bilo kakav oblik kazne. No, samom eliminacijom Kilgravea, kao jednog od mnogobrojnih instrumenata discipline, pozicija Jessice u suvremenom urbanom kontekstu značajno se ne mijenja. Svjesna djelovanja dispozitiva i postojanja različitih struktura moći, ova junakinja se poput pravog foucaultovskog poslušnog tijela nakon konfrontacije s glavnim neprijateljem vraća na stare obrasce ponašanja te tako nastavlja sudjelovati u procesu vlastitog podčinjenja. S obzirom na navedeno, te na iznova definirani teorijski kontekst, hodanje više ne možemo razumjeti kao čin *flânerie*, već se ono u suvremenom gradu, kako navodi de Certeau, nužno transformira u iskustveni čin hodanja. Hodanje tako predstavlja praksu u kojoj pojedinac upoznaje grad; on tijelom opaža i nesvjesno zamjećuje skriveno, no nije u stanju konceptualizirati doživljaj (de Certeau 104–105). Drugim riječima, šetač u suvremenom gradu transformira se u hodača/hodačicu koji u de Certeauvoj analizi predstavlja svojevrsnu figuru otpora koja kreira značaj u prostoru i nalazi se “dolje”, simbolički i fizički, nasuprot panoptičkom voajeru. Unatoč privilegiranosti koju nosi ptičja perspektiva, ona je u konačnici ipak osporena jer je njena percepcija iskrivljena i iluzorna: “Kad netko ide gore, on za sobom ostavlja masu koja u sebi nosi i miješa svaki identitet autora ili gledatelja” (de Certeau 92). S druge strane, hodači koji se kreću dolje među običnim smrtnicima ne zastaju na objektivnom, neangažiranom promatranju, već ispisuju grad svojim iskustvom te istovremeno, poput autora, tijelom tumače ulice kojima hodaju, prolaznike na koje nailaze, zgrade koje opažaju. Slijedom navedenog možemo utvrditi da, unatoč tome što Jessica Jones iskazuje neka od obilježja tradicionalnog čitanja *flâneura* i pritom igrajući aktivnu ulogu promatračice donekle ostvaruje poziciju potencijalne suvremene *flâneuse*, njeno šetanje zatečeno u mrežama struktura moći suvremenog grada u konačnici se dokida, točnije, ono se pretvara u hodanje. Karakteristična obilježja ove hibridne *flâneuse* nužno se brišu u onom trenutku kada se ona, poput ostalih praktikanata u urbanom prostoru, transformira u poslušno tijelo, to jest pasivni objekt hijerarhijskog promatranja i normalizacije. Drugim riječima, njeno prisustvo na ulicama (post)metropolisa biva podloženo (samo)kontroli i samim time ono je negirano, a njena kretanja i spoznaje lišeni su slobode. Navedeno pritom nedvosmisleno ukazuje na dokidanje Jessicinog statusa suvremene *flâneuse*, ali i na samu nemogućnost postojanja *flâneura* u suvremenom gradu koji je sada tek jedan u nizu instrumenata kontrole. Nekoć romantizirana i privilegirana figura šetača u suvremenom urbanom središtu tako neizbježno “(de)evoluirao” u hodača odnosno hodačicu koji sad tijelom ulazi u neposrednu interakciju s gradom te na taj način ispisuje neke nove prostore i nova značenja.

LITERATURA

Baudelaire, Charles 1964. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Prev. Jonathan Mayne. London: Phaeton Press.

Benjamin, Walter 1991. *The Arcades Project*. Prev. Eiland, Howard i Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, Walter 1985. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Prev. Harry Zohn. London: Verso.

Benjamin, Walter, Lloyd Spencer, Mark Harrington 1985. "Central park", *New German Critique* 34: 32–58.

Bercuci, Loredana 2016. "Pop Feminism: Televised Superheroines from the 1990s to the 2010s", *Gender Studies* 15.1: 252–269.

Buck-Morss, Susan 1986. "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique* 39: 99–140.

Bussolini, Jeffrey 2010. "What is a Dispositive?" *Foucault Studies* 10: 85–107.

Colin, Gordon, ur. 1980. *Power/Knowledge – Selected Interviews and Other Writings 1972–1977 by Michel Foucault*. Longman.

Cresswell, Tim 2004. *Place – A Short Introduction*. Malden: Blackwell Publishing.

De Certeau, Michel 1988. *The Practice of Everyday Life*. Prev. Steven Randall. University of California Press.

Dreyer, Elfriede, Estelle McDowall 2012. "Imagining the Flâneur as a Woman", *Communicatio* 38.1: 30–44.

Elkin, Lauren 2017. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Farrar, Straus and Giroux.

Foucault, Michel 1991. *Discipline and Punish – The Birth of the Prison*. Penguin Books Ltd.

Gleber, Anke 1997. "Female Flanerie and the Symphony of the City", u: *Women in the metropolis: Gender and modernity in Weimar culture*, ur. K. von Ankum, Berkeley, Los Angeles i London: University of California, 67–88.

Koskela, Hille 2000. "'The Gaze without Eyes': Video-surveillance and the Changing Nature of Urban Space", *Progress in Human Geography* 24.2: 243–265.

Lickhardt, Maren 2020. "Threatening Gazes: Observation and Objectification in the TV series Marvel's Jessica Jones", *The Journal of Popular Television* 8.1: 105–119.

Mulvey, Laura 1975. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16.3: 6–18.

Nord, Deborah Epstein 1995. *Walking the Victorian streets: Women, Representation, and the City*. Cornell University Press.

Pollock, Griselda 1988. *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and the Histories of Art*. Routledge.

Rosenberg, Melissa (kreator), 2015. *Jessica Jones*. Netflix i Marvel Television.

"Ladies Night", *Jessica Jones: Season One*, napisala Melissa Rosenberg, redatelj S. J. Clarkson, Netflix i Marvel Television, 2015.

"99 Friends", *Jessica Jones: Season One*, napisao Hicks Jr. Hilly, redatelj David Petrarca, Netflix i Marvel Television, 2015.

"The Sandwich Saved Me", *Jessica Jones: Season One*, napisao Baratta Dana, redatelj Stephen Surjik, Netflix i Marvel Television, 2015.

"Camera Friendly", *Jessica Jones: Season Three*, napisao Reynolds Scott, redatelj Stephen Surjik, Netflix i Marvel Television, 2019.

Scalway, Helen 2006. "The Contemporary Flâneuse", *The Invisible Flâneuse*: 164–172.

Tuan, Yi-Fu 2001. *Space and Place – The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Wilson, Elizabeth 1992. "The Invisible Flâneur", *New Left Review* 191.1: 90–110.

Wolff, Janet 1985. "The Invisible Flâneuse – Women and the Literature of Modernity", *Theory Culture & Society* 2.3: 37–46.

SUMMARY

A STROLL THROUGH THE PANOPTICON: JESSICA JONES AND THE DEMISE OF FLÂNERIE

The article critically examines the nineteenth-century literary trope of flâneur/flâneuse as found in *Jessica Jones*, a television series based on the Marvel Comics superheroine of the same name. Though the city stroller of the modernist period was conceptualized as exclusively male, this article investigates the concept of female flâneur, i.e. flâneuse, in order to ascertain the possibility of her presence in the streets of a contemporary metropolis. Like her male counterparts, Jessica Jones is at times represented as indifferent and passive stroller but she can also be seen playing a more active role of a private investigator and a superheroine fighting crime in the city. As a flâneuse, this superheroine embodies the characteristics of both Baudelaire's and Benjamin's traditional flâneur while at the same time offering a female experience of street-walking and portraying a model of femininity noticeably different from stereotypical representations. By further analyzing the protagonist's interaction with the city, the study proposes a (re)evaluation of the very concept of flâneur/flâneuse within the functioning framework of a modern metropolis. Drawing on Michel Foucault's understanding of space/power relationship, more precisely on theoretical concepts of dispositive and apparatus as well as the panopticon structure, this essay examines a new model of interactivity arising in the contemporary urban environment. Following the reading of cities and urban environments as instruments by which it is possible to articulate and impose discipline and/or control, the presence of the flâneurs/flâneuses on the city streets is questioned, thus also the possibility of their existence. Conditioned by power structures, their movements and knowledge are now limited and deprived of freedom. Conclusively, what is left is just walking as the only possibility of experiencing the city, transforming the strollers into "walkers" (Wandersmänner) "whose bodies follow the thicks and thins of an urban 'text' they write without being able to read it" (de Certeau 93).

Key words: the flâneur, the flâneuse, the Panopticon, Michel Foucault, Jessica Jones, dispositive, apparatus