

Catherine Zimmer

## Felügyeleti mozi: narratíva technológia és politika között

Párizsban egy mindent látó kamera egy polgári otthont figyel, és két család szétesésében is közrejátszik. Egy portlandi webkamerán keresztül figyelemmel lehet kísérni elrabolt emberek megkínzását és meggyilkolását, és minél többen látogatják meg a weboldalt, annál közelebb lesz az áldozat kivégzése: ez azt jelenti, hogy minden látogató ténylegesen erőszaktevő is egyben. Egy New Orleans-i rendőrtisztnek egy olyan eszközt mutatnak be, amely a múltbeli eseményeket jövőbeliként jeleníti meg, s számára így még az is lehetővé válik, hogy megakadályozzon egy olyan terrorcselekményt, amelyben „a múltban” több százan haltak meg. Az ismert világ pincéiben, áruházaiiban, hotelszobáiban és elhagyatott faházaiban szemmel láthatólag számtalan egyén és csoport dolgozik azon, hogy komplex megfigyelőrendszereken keresztül kínzásokat rögzítsen.

Aziméntifilmescselekményekcsaktöredékétképezikazoknakamegfigyelőtechnológiákkal kapcsolatos narratíváknak, amelyek a mozi világában az elmúlt 15 évben sok területen – európai művészfilmekben, amerikai thrillerekben és a világon mindenütt a horrorfilmekben – egyre népszerűbbé váltak. A *Közellenség*, *A halál napja*, a *Gyilkos nap*, *Az erőszak vége*, a *Sasszem*, a *Nyolc tanú*, a *Gyilkosság online*, a *Déjà vu*, az *Aberrált élvezetek*, a *Különvélemény*, a *Rejtély*, a *Sliver*, *A mások élete* és a *Drót* kivétel nélkül mind olyan filmek, amelyek központi témáját a megfigyeléssel kapcsolatos eszközök és gyakorlatok jelentik, míg az olyan filmes alkotások, mint például a *Fűrés* epizódjai, a *District 9*, a *Hazugságok hálójá*, az *Útvesztőben*, a *Captivity*, a *Pánikszoba*, *Az utolsó dobás* és más akciófilmek a felügyeleti technológiákat a narratíva részeként jelenítik meg, vagy stilisztikai eszközként használják. Jelen írás, melynek kiindulópontját a felügyeleti technológiákra fókuszáló és általuk strukturált mozi- és tévéfilmese narratívák robbanásszerű megsokasodása képezi, történeti és elméleti szempontból vizsgálja meg, hogy a filmes narratívákban a felügyelet kérdése körül és révén hogyan jöttek

---

Forrás: Surveillance Cinema. Narrative between Technology and Politics. *Surveillance & Society* 8(4): 427–440. Copyright 2011 © Surveillance & Society, Catherine Zimmer. Hungarian translation © Replika. A fordítást az eredetivel egybevetette és lektorálta: Berger Viktor és Kovács Attila.

létre politikai, faji, érzelmi és materiális képződmények. Arra szeretnék rámutatni, hogy még akkor is, amikor a filmek a hangsúlyt határozottan a felügyeleti technológiák vizuális oldalára helyezik, az e technológiák köré épülő narratívák igen összetett dinamikát tükröznek – olyan dinamikákat, amelyeket sem a voyeurizmus pszichoanalitikus fogalmai, sem pedig a benthami panoptikum foucault-i diskurzusa révén nem tudunk teljességükben megragadni. Vizuális orientációjuknak köszönhetően ezek a megközelítések – legalábbis a mozi világában – olyan elbeszélésekké váltak, amelyek a számos különböző felügyeletnarratíva kialakulásának és funkcióinak magyarázatául szolgálnak. A technológia és a narratíva viszonyának határozott fenomenológiai olvasata, illetve a politikai filozófia intenzívebb bevonása (mely nem ritka a *surveillance studies* egyre bővülő területén) lehetővé tenné számunkra, hogy lássuk, miként segíthet a „felügyeleti mozi” általam megalkotott fogalma – a történeti és strukturális perspektíva alkalmazásával – a felügyeleti technológiák és gyakorlatok szerepét és jelentőségét megragadni.

### Filmtörténet, a felügyelet története

A mozi világában újabban a felügyelet témájának szentelt figyelem mellett a filmes felügyeletnarratívák vitathatatlanul a felügyeleti kultúrák irodalmi megjelenítéséből is (leginkább Orwell 1984-éből) táplálkoztak, ugyanakkor annak is igaza van, aki amellett érvel, hogy a felügyelet a mozi világában nem csak témaként, hanem eszközként is már a kezdetektől fogva, sőt a mozgókép előzményeiben is mindvégig jelen volt. Kétségtelen, hogy a filmkészítéssel kapcsolatos vizuális technológiák szorosan kötődnek a felügyeleti gyakorlatokhoz és a tudás látás révén történő előállításához. Ahogyan Alan Sekula és rajta kívül többen is megállapították, a vizuális modellek, különösen a fényképezés, az identitás és az azonosítás – normakövető és deviáns – modern formáinak előállításában fontos szerepet játszottak (Sekula 1995).<sup>1</sup> A test, mint látható, megmérhető és kategorizálható dolog előállítása kétségkívül nem csak a felügyelet gyakorlatának, hanem a modern kori szubjektívációnak is az egyik meghatározó vonása. Jóllehet ügyelni kell arra, nehogy a mozgókép és a fényképezés közé egyenlőségjelet tegyünk, nem kétséges, hogy a fénykép lényegi alkotóeleme a filmek előállításának, s ily módon a fényképezés történeti alkalmazásai a mozgóképre kétségtelenül hatást gyakoroltak. Erre a legjobb példák az Eadweard Muybridge és Etienne-Jules Marey által mozgásfázisokról készített fényképsorozatok, amelyekre a mozgókép előfutáiraiként szokás tekinteni. Ezek a kísérletek, amelyek az állati és emberi mozgás feltérképezésére és megörökítésére irányultak, és az álló-, valamint a mozgóképek közötti köztes stációt jelentették, részét képezték azoknak a biometrikus gyakorlatoknak, amelyek középpontjában akkoriban a legkülönbözőbb diszkurzív területeken a test állt. Ahogyan Lisa Cartwright az orvostudományról és a vizuális kultúráról szóló könyvében tömören megjegyzi:

A mozgókép-apparátus olyan kulturális technológiának tekinthető, amely az emberi test figyelmezésére és kezelésére irányul, és (...) a természettudományban és az orvoslásban a test elemzésének hosszú története szorosan összekapcsolódik a mozgókép mint populáris kulturális intézmény és technológiai apparátus fejlődésének történetével (Cartwright 1995: 3).

<sup>1</sup> Lásd még: Alan Sekula (1986), John Tagg (1993) és Suren Lalvani (1996).

Egyértelműnek tűnik, hogy a filmes gyakorlat technológiai és történeti újdonságként részét képezi a látható testek előállításának, amelyre egyre inkább egy olyan modern globális kultúra kezdeteként tekintenek, amelyet a mediatisált láthatóság és a felügyelet határoz meg, és amelyre itt és most nem tudunk külön kitérni. Bár a filmes tanulmányok számos területén megjelentek olyan történeti és technológiai jellegű érvek (Jean-Louis Comolli: *Machines of the Visible* [1980] című művétől Linda Williams: *Hard Core* [1989] című könyvének keresztül egészen Lisa Cartwrightnak az orvosi képpalkotással kapcsolatos imént említett munkájáig), amelyek a különféle felügyeleti gyakorlatokat implicit módon összekapcsolják a filmkészítéssel, a felügyelettel kapcsolatos *narratívákat* döntően vagy a voyeurizmus pszichoanalitikus szemléletén keresztül tárgyalták, amely nem volt alkalmas a felügyelet összetett politikai és történeti vonatkozásait feltárni, vagy pedig történeti olvasatban próbálták megragadni, amely pedig a narratíva, a felügyeleti technológiák és a filmes eszköztár közötti formális interakciók sajátosságának leírására bizonyult alkalmatlannak.

A képiség, melyet a felügyelettel összekapcsoltunk, még jóval azelőtt, hogy a narratív formák elkezdtek volna a filmkészítés gyakorlatát uralni, vagyis kezdettől fogva a film része volt. Ahogyan arra Thomas Levin rámutatott, a Lumière fivérek egyik első filmje az 1895-ben készült *A munkaidő vége* volt, ami tulajdonképpen úgy készült, hogy a fivérek lefilmezték saját alkalmazottaikat, vagyis a vállalati felügyelet egy formájának volt tekinthető. Akármennyire ártatlan dolognak is tűnt a kezdetekben, a munkahely – akár vizuális, akár más jellegű – megfigyelése és ellenőrzése a felügyelet egyik uralkodó formájává vált (Levin 2002: 581). A jelenség kétségkívül nem korlátozódik az imént említett korai esetre. 1904-ben az Egyesült Államokban a Mutoscope and Biograph Company számos olyan filmet készített, amelyek azt mutatják be, hogy milyen az élet a Westinghouse Művek gyáraiban.<sup>2</sup> És az is igaz, hogy a Lumière fivérek által készített filmek dokumentumfilmes jellege, amely megszületésétől fogva a filmek legalább felére jellemző volt, bizonyos értelemben logikailag elválaszthatatlan a vizuális felügyelet bizonyítékot szolgáltató szerepétől, és ezért nem meglepő, hogy *A munkaidő vége*, amely a kamera előtt és a filmes médium révén is a Lumière fivérek birodalmát ünnepelte, a vállalati, ipari vagy sarki bolti térfigyelő rendszerek hivatkozási alapjává vált.

Míg a korai – főleg az Egyesült Államokban készült – mozgóképek középpontjában a látvány és a színészi alakítás állt, meg kell jegyezni, hogy nem sokkal azután, hogy a narratíva elkezdett ezekben a filmekben megjelenni, a felügyelet témája is népszerűsége tette szert. Különböző kontextusokban az olyan filmek, mint például a *Naughty Grandpa and the Field Glass* (1902) vagy a *Photographing a Female Crook* (1904) reflexív módon tárgyalták a figyelés aktusát és a vizuális megfigyelőtechnológiák szerepét (a *Photographing a Female Crook*ban kimondottan a korábban már tárgyalt azonosítás szándékával). Azonban a voyeurizmus és/vagy a vizuális megfigyelőeszközök köré szőtt narratívák reflexív példáin túl szintén figyelmet érdemel az a tény, hogy történetének első tíz évében a mozgókép folyamatosan ontotta magából a „tettenérés” narratívája köré épülő filmeket, amelyekben implicit módon a mozgófilmes narratíva létrehozása és a filmes technológia egyfajta feltáró berendezésként szolgált, különösen a bűn és a szexualitás témái esetében. Az Egyesült Államokban az olyan filmek, mint például az *Interrupted Lovers* (1896), a *Tenderloin at Night* (1899), a *The Chicken Thieves* (1896), a *Grandma and the Bad Boys* (1900), a *Why Mrs. Jones Got a*

2 Amerikai Kongresszusi Könyvtár: Inside an American Factory. Films of the Westinghouse Works. <http://lcweb2.loc.gov/papr/west/westhome.html> (megtekintve 2009. július 23-án).

*Divorce* (1900), a *The Divorce* (1903), a *The Kleptomaniac* (1905), a *The Burglar's Slide for Life* (1905), a *Getting Evidence* (1906) és számtalan egyéb alkotás egy sor büntetendő vagy szexuálisan tiltott cselekedetet mutat be, amelyek a kamera segítségével feltárhatók (és gyakran szankcionálhatók), és amelyek műfaja a dokumentumfilmtől a vígjátékon át a kalandfilmig igen sokféle lehet. A fényképezésről, a fikciós detektívregényekről és a film hőskoráról írott esszéjében Tom Gunning megjegyzi, hogy „a büntetteket rögzítő kamera már azelőtt megjelenik a drámákban, az irodalomban és a korai filmekben, hogy a bűnüldözésben központi szerephez jutott volna” (1995: 35). Sőt; Norman Denzin azt is felveti, hogy e korai filmek révén „a kamera a magánéletben a társadalmi és erkölcsi normaszegés bemutatásának új eszközévé vált” (1995: 29). Ezek a korai filmek előkészítették a terepet a későbbi filmes műfajoknak, de a felügyelet narratíváját és gyakorlatát is feltérképezték, jóllehet ezeket inkább mai jelenségeknek szokás tekinteni:

Míg a videofelvevő tökéletessége révén egy bűncselekmény rögzítése a felügyelet átható és hatékony formájává (és a szórakoztatás egy módjává is) vált, a bűncselekmények képi bizonyítékainak bűvölete időben jelentős mértékben megelőzte annak széles körű elterjedését a valóságban (Gunning 1995: 35).

Míg Gunning és Denzin olyan filmekre utalnak, amelyek narratívájában explicit módon szerepet kapott a fényképezés és a mozgóképfelvétel, én szeretném ezt a kört kitágítani, és mindazokat a korai filmeket is idevenni, amelyek fókuszában valamilyen törvénysértő cselekedet áll, és amellet kívánok érvelni, hogy nem csak a nem diegetikus kamerát, hanem a narratíva középpontba állítását is a felügyeletnek a mozgóképben rejlő lehetőségei strukturálják.

Ennek fényében ezeknek a filmeknek a technikai struktúrája visszamenőlegesen is ismerős lehet: a kamera már azelőtt forog, mielőtt a színészek színre lépnének és a büntettet elkövetnék; a kamera kivár, majd rögzíti a kibontakozó cselekményt. Akkoriban a kamera csekély mozgatási lehetősége és a filmes vágási technikák korlátossága a filmes kamerát retrospektíve kimondottan a mozdulatlan térfelügyelő kamerával teszi hasonlatossá, amely szintén várja, hogy valami történjen a lencséje előtt. Sőt; még a narratív mozifilmekben később lehetővé vált összetett kamerakezelés és vágás korában is jellemző gyakorlat, hogy a kamerát már azelőtt elindítják (még ha csak egy szempillantásnyival is), hogy a színen a szereplők megjelenjenek vagy a cselekmény kibontakozna. Ahogyan Dietmar Kammerer megállapítja:

A filmes vágási és montázstechnikák ugyanazon az alapelven nyugszanak, mint a térfelügyelő rendszerek. Ebből adódóan, jóllehet a mozi- és tévéfilmek formátumának, cselekményének, történetszövéseinek az utóbbi években fokozatosan részévé vált a CCTV, e popkulturális „szövegek” és a felügyelet e technológiája közötti viszony nem ennyire egyszerű (Kammerer 2004: 473).

A „videós tettenérés” – legyen szó felügyeletről vagy szórakoztatásról, a huszadik század második felétől a televíziós műfajok része lett, és a videó, majd a digitális videó szüntelen jelenlétén alapszik – mintegy jó fél évszázaddal megelőzte a térfelügyelő rendszerek kiépülését. Gunninggal összhangban amellet érvelnék, hogy a „videós tettenérés” jelensége, amely nem csak a popkultúrára, de a politika és a jog világára is hatást gyakorol, a filmtörténetben a *narratíva eszközeként* jelent meg már jóval azelőtt, hogy a felügyeleti technológiának szerves részévé vált volna. Ugyanakkor az is igaz, hogy, ahogyan Kammerer megjegyzi, „a kettő [a

felügyelet és a kulturális szövegek] között nem állapítható meg egyszerű ok-okozati viszony, és amikor történeti perspektívában gondolkozunk, akkor sem szabad azt feltételeznünk, hogy az egyik egyszerűen a másik leképeződése volna (2004: 473).

Valóban, a korai mozi legegyszerűbb narratíváitól a mai filmek legbonyolultabb pszichológiai, esztétikai, filozófiai és politikai mondanivalóig a narrativitás és a felügyelet dinamikus és strukturális módon is összekapcsolódott egymással. A korai filmek között nem voltak ritkák az olyan üldözéses filmek, mint például a *Tolvaj! Fogják meg!* (1901), az *A Desperate Poaching Affray* (1903) és a közismertebb *A nagy vonatrablás* (1903). A korai film teoretikusai és történészei, különösen pedig Noël Burch rámutatott arra, hogy az üldözéses filmek milyen fontos szerepet játszottak a narratív mozi alapvető technikájának kialakulásában. Sőt Burch azt is megállapítja, hogy „a filmes folytonosság intézménye az üldözés hatására alakult ki, vagy pontosabban az üldözés tette lehetővé a folyamatosság (*continuity*) kialakulását” (Burch 1990: 149). Nem pusztán arról van szó, hogy a folyamatosság létrehozását szolgáló vágásnak (amely, mivel lehetővé tette a terek közötti finom és indokolt átmeneteket a különböző helyszínek között, a narratív mozi szerves részévé vált) a filmben rejlő felügyeleti lehetőségek hirdetése volt a feladata, hanem már maga a filmes folytonosság – és így a narratíva – is a vizualizálható bűnön és fegyelmzésen alapszik. Ezek a korai filmek előrevetítik azt, ahogyan olyan újabb filmek, mint például *A közellenség* (1998) vagy *A Bourne-ultimátum* (2007) a felügyeletet narratív technológiaként a folyamatosságot létrehozó eszközként (*continuity device*) használják. Ami a korai vágtalan filmekben a bűneset tettenérését (és előállítását), a filmen pedig az üldözést jelenti, az az újabb filmekben a műholdak, műholdas helymeghatározó rendszerek és CCTV-hálózatok narratív beépítésének felel meg, amelynek célja a narratív folytonosság gyors ritmusú vágások általi előállításának megokolása, elősegítése és legitimálása. Ismét hangsúlyozzuk, hogy a felügyeleti technológiák elsősorban a filmes narratívák létrehozását hivatottak elősegíteni. Az emberek követése térben és időben már jóval azelőtt beépült a filmek narratíváiba, hogy a mozifilmeken kívül ténylegesen lehetővé vált volna.

Mindazonáltal ezek a korai filmek nyilvánvalóvá tették, hogy míg a kamera előállítja, láthatóvá teszi, üldözőbe veszi és rögzíti a bűntettet vagy a tettest, e pillanatok és szereplők vizuális előállítása többértelműségekkel van tele, és hogy a láthatóság mezeje, különösen az identitás struktúráit illetően, igen sok problémát felvet. A *Photographing a Female Crook* című filmben a mozgókép azt a célt szolgálja, hogy humorosan rámutasson, az állókép mennyire alkalmatlan és képtelen a bűnöző „megragadására”, mivel ahányszor megpróbálnak róla rendőrségi fotót készíteni, arca mindannyiszor eltorzul. A *The Old Maid Having Her Picture Taken* (1901) című rövidfilm komikuma abból adódik, hogy a fényképezőgép nem képes a nőről fényképet készíteni. A kísérlet közben számtalan baleset történik, végül pedig füstöt okádva magából maga a fényképezőgép is felrobban. Mivel itt a filmes szövegekben az állóképkészítés válik nevetség tárgyává, ezek a filmek azt sugallják, hogy a néző elé tárt mozgóképek „többet tudnak”, mint a fényképek, ugyanakkor nem sok hasznukat vesszük, mivel általában az identitás vizuális technológiák általi előállításának maguk is csak kerékkötői.<sup>3</sup> Jóllehet a tettenérés és az üldözéses filmek gyakori narratívák voltak, a félreértés és a téves identitás legalább ennyire népszerű témát kínált. A korai filmekben számos komikus szituáció alapját képezte (nem csak a filmszereplők, de a nézők esetében is) a láthatóság és a tudás

3 Dzsenszerszempontból annak jelentősége, hogy e technológiákban elsősorban a nők képi megjelenítése kelt zavart, kétségkívül további vita tárgyát képezhetné.

játéka. Erre nyújt példát Edwin Porter *The Unappreciated Joke* (1903) című filmje, amelyben egy férfi éppen valami vicceset olvas a villamoson, de közben nem veszi észre, hogy a barátja, aki addig mellette ült, leszállt, helyére pedig egy idős hölgy ült le, aki feldühödik és megbotráncozik, mikor a férfi többször is a térdére csap és fogdosni kezdi abban a hitben, hogy még mindig a barátja ül mellette, aki vele nevet a vicceken.

Bizonyos esetekben a „tettenérés” és a félreértés egybeesik: az Edison Company például egy sor *Bad Boys* filmet készített, amelyben a címszereplő rosszfiúk mindig valamilyen humoros helyzetbe kerülnek. A *The Bad Boys’ Joke on the Nurse* című filmben például az ápolónő egy kisgyerekekkel a karján elalszik. Vele szemben ugyancsak egy idős férfi alszik. A „rosszfiúk” beosonnak, kivesszik a gyereket az ápolónő kezéből, majd a szendergő idős férfi karjába helyezik. Mikor a nővér felébred, rátamad az idős férfira, mert azt hiszi, hogy az elrabolta a gyereket; ekkor a rendőrök mindkettejüket elvezetik. Ebben a filmben, ahogyan a *The Unappreciated Joke* esetében is, a mozgókép felügyelő funkciója teszi lehetővé, hogy – jóllehet a narratíva félreértésre ad okot – a technológia és a néző mindent pontosan tudjon, vagyis kizárólag a film szereplői essenek tréfa áldozatául.

Ugyanakkor természetesen nem mindig ez volt a helyzet, és a félreértések, valamint a téves identitások a narratívában oly módon alakultak át, hogy a kamerakezelés került a humor középpontjába, ahogyan például az imént említett fényképezős narratívák esetében. Az egyik legemlékezetesebb példája ennek Porter *What Happened in the Tunnel* (1903) című filmje, amelyben a szexuális illetlenség és a faji kérdés együtt képezik a vicc forrását: a filmben egy fehér nő, aki vonaton utazik, és akit szexuálisan molesztálnak, helyet cserél fekete szolgálólányával, amikor a vonat alagútba ér, és minden elsötétül – mikor a vonat kiér az alagútból, és a szeplők, valamint a nézők ismét mindent látnak, a fehér bőrű zaklató azon veszi észre magát, hogy a fekete szolgálólánnyal csókolózik. Ebben az esetben a faji jegyek láthatósága és a filmes technológia egybeforr, a humor forrását pedig az jelenti, hogy átmenetileg mindkettő megkérdőjeleződik, majd végül minden helyreáll. A filmes narratíva és technológia használatát ebben a filmben a faj, a szexualitás és a látómező találkozásának bemutatására számos kontextusban vitatták meg, és a felügyelet szempontjából is fontos kérdés, mivel mindenekelőtt a fajhoz tartozást mint látható jegyet a felügyelő gyakorlatok és technológiák állították elő.<sup>4</sup>

E kérdés fontossága nyilvánvalóbbá válik, ha figyelmünket ismét a „tettenérés” és üldözéses filmek felé fordítjuk. A mozinak a feketékről kialakított kép megalkotásában játszott szerepével összefüggésben Jacqueline Stewart meglehetősen hosszan elemzi az *A Nigger in the Woodpile* (1904) című filmet, amelyben a narrativitás és a faji kérdésként tálalt kriminalitás a mozi által nyújtott látómező szerves részévé válik. A filmes narratívákra jellemző, korábban már említett általános felügyeleti elveken túl ez a film a narratív és a felügyelő gyakorlatok viszonyát teszi láthatóvá a mozgókép születésétől kezdve. Ahogyan Stewart megfogalmazza:

[*A Nigger in the Woodpile*] a feketék normaszegésének láthatóságára és láthatatlanságára, valamint a fehérek bosszújára épül, ahogyan azokat a kamera, a néző és a film szereplői látják. A film elején két fehér farmer már tudni véli, hogy feketék lopják a fájukat, jóllehet sem ők maguk, sem pedig a film nézői nem voltak ennek tanúi; a feketék bűnözése már jó előre megágyaz a

<sup>4</sup> A filmmel kapcsolatban született fontos elemzések közé tartozik többek között: Courtney (2005) és Stewart (2005).

cselekménynek, jóval azelőtt, hogy egyetlen fekete szereplő megjelenne a vásznon (...) A film forgatókönyve egy közkeletű angol kifejezés, az „a nigger in the woodpile” [néger a farakásban] köré épül, és túlmegy annak bizalmas használatán. A kifejezés (...) olyan helyzetre utal, amelyben valami gyanús, valami nem látható. A filmben két néger (fekete férfi) oszon be a farakásba; a film címe már eleve szükségtelenné teszi az általuk elkövetett bűncselekmény motivációinak feltárását. A filmben megjelenő „niggerek” az angol kifejezés szó szerinti jelentésére és átvitt értelmére egyaránt ráerősítenek. De nem csak ezek a szereplők az egyetlen „niggerek a farakásban”, vagyis gyanús elemek – szerepet kap még egy rúd dinamit is, amelyet a farmerek az egyik rönk belsejébe rejtettek, hogy „kifüstöljék” a fatolvajokat. Az *A Nigger in the Woodpile* tehát a fekete bűnözők sztereotípiájára, valamint a cím többszörös jelentésére épít, s ezzel nem csak a bűnözők kiletére, hanem a tett színhelyére, valamint elfogásuk és megbüntetésük módjára is utal (Stewart 2005: 39).

A „tettenérésés” és üldözéses filmek kontextusában Stewart a filmről adott elemzésében rámutat arra, hogy ezek a toposzok mennyire kéz a kézben jártak a faj megkonstruálásával az Egyesült Államokban. Stewart leírása azokról az értelmezésekről, amelyek a film címének sokféle jelentését hangsúlyozzák, háttorzongatóan hasonlít az afroamerikai népeiségre irányuló és történelmileg kialakult felügyeleti és bűnüldözési gyakorlatokra, amelyek célja az volt, hogy a fekete identitással kapcsolatos azonosítható vizuális jeleket előállítsák, a feketék bűnözési hajlamát feltételezve felügyeletet gyakoroljanak fölöttük, ezt a felügyeletet pedig leleplezésük és megfegyelmezésük céljából felhasználják. Másképpen fogalmazva, a jelentés megtöbbszöröződése a filmben, amely maga válik narratív struktúrává, egybevág a felügyelet céljaival és gyakorlataival, különösen ami a faj, ezen belül pedig a fekete szubjektum létrehozását illeti.

Christian Parenti könyvében, melynek témája a felügyelet története az Egyesült Államokban, világossá válik, hogy ebben az országban az azonosítás, az általam bemutatott vizuális technológiákat is megelőzve, a faji jegyeket veszi alapul, és eredetileg a szökött rabszolgák felkutatásában és elfogásában játszott szerepet:

A *Gazette* a 18. század folyamán évente átlagosan 230 szökevényekkel kapcsolatos felhívást tett közzé, és mindegyikben egy közös volt: olyan emberek azonosítása volt a céljuk, akik, mivel rabszolgák voltak, valószínűleg nem rendelkeztek semmiféle identitással. Másképpen: az uralkodó osztály nem csak az elnyomás módszereit volt kénytelen kifejleszteni, de egy esetleges azonosítási és felügyeleti rendszert is létre kellett hoznia, amelyben mintha a modern mindennapi felügyelet lenyomata jelenne meg (Parenti 2003: 14).

A rabszolgaörjáratokat, a rabszolgák számára kiállított kijárási engedélyeket és a körözési plakátokat az ellenőrzés és a bűnüldözés három legfontosabb eszközeként megemlítve Parenti rámutat arra, hogy a rendőrség bűnüldözési tevékenysége, illetve a vizuálisan és információszerezés céljából azonosítható test létrehozása közvetlenül visszavezethető a rabszolgatartásra épülő gazdaság kiépítésére és fenntartására irányuló tevékenységekre (2003: 15). A felügyelet tehát, ahogyan kezdetben is, az identitás előállítását szolgálja, mégpedig faji alapon, de ezzel párhuzamosan az identitás tagadását is célozza annak érdekében, hogy a faji alapon meghatározott szubjektumot tárgyként lehessen kezelni. Ahogyan Stewart arra az imént hivatkozott filmelemzésében rámutat, a fajiság köré szerveződő filmes narratívák hasonló feladatot láttak el, vagyis céljuk a fekete ember alakjának – a narratíva középpontjába állítható jelölőként – identitás nélküli identitásként történő létrehozása volt.

Ugyanakkor a jelentések sokfélesége, melyre a *Nigger in the Woodpile* című filmről adott elemzésében Stewart is kitér, arra utal, hogy még egy olyan filmben is, amely kimondottan a fekete szubjektum létrehozására és megbüntetésére irányul, a kriminalitás és a fegyelmezés narratív előállítására többes jelentésekre épül, és ezért bizonytalanná válik. Ahogyan azt a korai filmek visszatérő témaválasztása is bizonyítja, az identitás felügyeleti narratíva által történő létrehozása a vizuális mező alapvető többértelműségét gyakran láthatóvá teszi, s így egyidejűleg a faj és a vizuális felügyelet logikáját is aláássa.<sup>5</sup> Ezen – a felügyelet céljainak előállításához és lehetőségeinek megteremtéséhez egyébiránt szervesen kapcsolódó – narratív eszközök alapos elemzésének tehát az lenne a feladata, hogy a felügyelet gyakorlatának (működőképes és zátonyra futott) logikáját, valamint annak a filmre sajátosan jellemző formáit feltárja.

### Filmelmélet és *surveillance studies*

Az általam tárgyalt felügyeleti narratívák specifikus történeti és politikai implikációi ellenére a tekintettel kapcsolatos elméletek – amelyek a nézés és megfigyelés meghatározásában döntő szerepet játszottak – a felügyeleti narratíva körüli vitákat a szkopofília, a voyeurizmus, az azonosítás és egyéb pszichoanalitikus megközelítések vagy e megközelítések cáfolata felé tolták el. A láthatósággal és a nézés aktusával kapcsolatos munkák az elmélet szempontjából egyre összetettebbekké váltak, ugyanakkor a filmelméletben a felügyelet kérdésének megragadásához döntően a voyeurizmussal kapcsolatos pszichoanalitikai fogalmakat mozgósítják; ez szolgál modellül ennek a tartós – jóllehet folyamatosan változó – narratív és stilisztikai problémának a kezeléséhez.

Még az olyan munkákban is, amelyeknek egyébként világos célja, hogy a felügyeleti narratívák és azon médiaformák sokféleségét megragadja, amelyek a filmes láthatóság kérdésének részévé váltak, nagy a kísértés, hogy e narratív dinamikákat a szerzők a voyeurizmus ma már szinte hagyományosnak tekinthető megközelítésére redukálják. Turner 1998-as, *Collapsing the Interior/Exterior Distinction. Surveillance, Spectacle, and Suspense in Popular Cinema* [A külső/belső megkülönböztetésének felszámolása. Felügyelet, látványosság és feszültség a populáris filmekben] című tanulmánya például a felügyelet és a narratív struktúra kapcsolódásai pontjait elemzi, mégpedig ígéretesen. Amellett érvel, hogy

azokban a filmekben, amelyekben a felügyelet vagy a felügyeleti technológiák alkalmazásának kérdése a narratívában megjelenik, ez vagy a felügyeletben megjelenő látványelemek ünneplését szolgálja, vagy pedig az a cél, hogy a felügyelet a narratíva eszközeként jelenjen meg, s mint ilyen, fokozza a feszültséget és előrevetítse az erőszakot (Turner 1998: 94).

Guy Debord-nak a spektakulumra vonatkozó észrevételeire alapozva Turner a felügyelettel kapcsolatos filmes narratíva struktúráját vizsgálja, és néhány igen összetett problémára mutat rá: „Azokban a filmekben, amelyekben a felügyelet funkciói a narratíva részét képezik, a néző a távolság, a sebesség, a mindenütt jelenvalóság és az egyidejűség valamilyen megjelenési formáival szembesül, amelyek a látvány részét is képezik”, majd leszögezi, hogy

<sup>5</sup> A faj és a vizuális mező e többértelműségére a következő megjelenés alatt álló *Caught on Tape? The Politics of Video* (Zimmer 2011) című tanulmányomban részletesebben is kitérek.



„egymással szorosan összefonódva a látvány és a felügyelet hatékony fegyelmező apparátust, vagyis a figyelem irányítására és az ember sokféleségének kordában tartására irányuló technikákat hoz létre” (1998: 96).

Debord-ból kiindulva és implicitite Foucault-ra támaszkodva Turner itt a felügyelet számos olyan aspektusára rámutat, amelyek túlmutatnak a szkopofilikus élvezet által nyújtott magyarázaton, és némiképp meglepő módon arra a következtetésre jut, hogy a felügyelettel kapcsolatos technológiai és narratív dinamikák spektrumát erre a magyarázatra szokás egyszerűsíteni:

Az invazív felügyelőeszközök és a szórakoztatás ötvözése révén a hollywoodi tévé- és mozifilmek elkendőzik az emberek azon kollektív aggodalmát, hogy folyton leselkednek utánuk, mivel ezt a félelmet nem ábrázolják közvetlenül, hanem csupán a voyeurizmus által szerzett öröm magával ragadó érzésére redukálva (Turner 1998: 107).

Természetesen ebben vitathatatlanul sok igazság van – azonban ez az általános konklúzió számos olyan specifikusabb jelenséget is homályban hagy, amelyekre Turner a narratíva és a felügyelet állandó funkcióival kapcsolatban irányítja rá a figyelmet, és amelyek mindkettő politikai és materiális létrejöttének megvilágítása szempontjából érdekeseek lehetnének. Az egyik „legcsábítóbb” fejlemény itt tulajdonképpen a voyeurizmusnak az elméleti megalapozás eszközeként történő alkalmazása.

Norman Denzin *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze* [Filmszerű társadalom. A voyeur tekintete] (1995) című könyve a felügyelet témáját körüljáró filmek – vagy az ő szóhasználatában: „reflexív-voyeurisztikus filmek” (1995: 2) – már-már átfogó elemzésének tekinthető, ugyanakkor, ahogyan arra a cím és a meghatározás is utal, a kukkoló mozi és társadalom témája a könyvet azon megközelítésekkel helyezi egy platformra, amelyek a felügyeleti és a voyeurisztikus struktúrák között nem tesznek különbséget. És jóllehet Denzin voyeurizmuselemzése roppant alaposan járja körül a témát és igen összetett – a tekintettel kapcsolatos megközelítésekről Sartre-tól Mulvey-ig és Merleau-Pontytól Foucault-ig áttekintést nyújt –, teoretikus és szervezeti szempontból is megkérdőjelezhetővé válik, hogy miért éppen a kukkoló egyént helyezi strukturális modelljének középpontjába. Ebből adódik, hogy ugyan a könyv számos meggyőző megállapítást tesz azzal kapcsolatban, ahogyan a voyeur a filmes narratíván keresztül „új embertípusként” megjelenik (1995: 15), mégis végül arra a filmelméleti álláspontra helyezkedik, amely felfogásában a kukkoló tekintet és a felügyeleti gyakorlatok struktúrája egy és ugyanaz.

Még egy olyan írásban is, amely némiképp eltér az iménti modelltől – Wheeler Winston Dixon *It Looks at You* [Téged néz] című könyvének *Surveillance and the Cinema* [Felügyelet és mozi] címet viselő fejezetéről van szó –, a szerző csak kevés felügyeletnarratívát tárgyal, a fejezet ugyanis leginkább arra koncentrál, ahogyan a színészek a kamerába néznek, ezáltal pedig a film a néző tekintetét visszatükrözi. Dixon tesz néhány fontos észrevételt a filmes tekintet kölcsönösségével kapcsolatban: a mozi jelenségét a panoptikusság tágabb kontextusába ágyazza, és végső, ám szükségszerű következtetése szerint olyannyira nagy hangsúlyt helyeződött arra, hogy a néző miként nézi a filmet, hogy az, ahogyan a film a nézőt saját figyelő tekintete révén bekebelezi, túlságosan a háttérbe szorult. Jóllehet Dixon azon megállapítása, miszerint ez a tekintet a szubjektumot „ugyanarra a kölcsönös felügyeletre kárhoztatja, amely rab és őrzője között kimutatható, ami a nézőt arra kényszeríti, hogy önmagába nézzen”, feltehetőleg eltúlozza a filmes tapasztalás és a panoptikus struktúra egybeesésének

mértékét, Dixon fontos fenomenológiai érve szerint a filmes tekintet hatalmi dinamikáját a felügyelet filmes mezőbeli materiális struktúráinak kontextusába helyezve kell értelmezni (Dixon 1995: 17). A vita például, amely a mozitermekben a közönség kamerák, füstérzékelők és olyan bejátszások általi felügyelete körül bontakozott ki, amelyek a nézőket a helyes viselkedésre figyelmeztetik, arra irányítja rá a figyelmünket, hogy „a moziban a befogadás folyamatának minden aspektusa ellenőrzés alatt áll, a láthatatlan mindent lát, vagyis a mozi félrevezető, mivel félig bizalmas térként jeleníti meg önmagát, noha valójában a nyilvános tér részét képezi”, s így a mozi és a felügyelet összekapcsolódásának számos extratextuális módjára emlékeztet bennünket (1995: 46). Mindazonáltal a narratíva kialakításának sajátossága a felügyelő technológiákkal és gyakorlatokkal összefüggésben, valamint az egyes filmes felügyelő narratívák elemzése nem része a kutatásnak, így a narratívák és az extratextuális tényezők közötti játék dinamikája feltáratlan marad.

A filmelmélet keretein belül Thomas Levin jutott a legmesszebbre azon strukturálisan specifikus módok feltárásában, amelyek a filmes narratívának a „felügyelet retorikája” körüli kialakulására jellemzők, és leszögezi, hogy „számos esetben a filmes narrációval kapcsolatban elmondható, hogy a felügyeleti kifejezőmód mint olyan szinonimájává vált” (2002: 582). Levin érve, miszerint a film „elmozdul a felügyelet pusztán tematikus megközelítésétől a *strukturális* megközelítésé felé”, első ránézésre nem is igen különbözik annak Turner által adott leírásától, hogy a felügyelet hogyan válik látványossággá. Ezzel szemben amikor Levin a filmes narratívában a hangsúlyt a „valós idejű” felügyelő struktúrák használatára helyezi, és emellett érvel, hogy „a mozi a fotokémiai indexikalitás lecsupaszított térbeli retorikáját az időbeliség indexikalitásának ugyancsak szemiotikailag »motivált« teljesen új retorikájával váltja fel”, akkor jelentős előrelépést tesz annak feltárásában, hogy a felügyelet igen sajátos funkciói és a filmes narratíva struktúrái mi módon hatnak egymásra (2002: 582, 592). Ennek köszönhetően pedig nem egyszerűen azt állapíthatjuk meg, hogy a felügyelet és a populáris szórakoztatás összeér, hanem arra is fény derül, hogy mi módon strukturálják egymást kölcsönösen.

És míg a filmelmélet képviselői gyakran nem fordítottak kellő figyelmet a felügyeleti kultúra azon változásaira, amelyek egyszerre változatossá és állandóvá teszik a felügyeleti narratívában megjelenő témákat, a felügyelet kérdésével foglalkozók nem hagyták figyelmen kívül a kukkolással járó élvezetet, amely része a felügyeleti kultúrának. David Lyon megállapítja, hogy

a felügyeletet – ami társadalmi és etimológiai értelmezésben nézést jelent – könnyen elfogadták, mivel a nézés mindenféle formája banálisnak számít a „nézőtársadalomban” (*viewer society*), amelyre a televíziós és a mozikultúra is ráerősít, és amelyben a felügyelet és a szórakoztatás összefonódása nyilvánvalóvá válik (Lyon 2006: 36).

Jóllehet magam mellett érvelnék, hogy a mozi és a televízió „nézőtársadalmát” legalább akkora mértékben strukturálja a felügyelet gyakorlata, mint fordítva, Lyon megállapítása, amely szerint a minket egyikhez vagy másikhoz fűző viszonyok egymástól nem elválaszthatók, arra utal, hogy különböző elméletek ötvözésére lenne szükség. Parentinek a felügyelet egyesült államokbeli történetéről írott könyvében van egy *Voyeurism and Security Culture* [Voyeurizmus és a biztonság kultúrája] című fejezet, amely újszerű módon próbálja meg a televíziós valóságshow-k, a narratív mozi, például a *Pánikszoba* (2002) és az otthoni biztonságtechnikai eszközök ipara közötti összefonódásokat bemutatni. Jóllehet Parentinek

a valóságshow-kkal kapcsolatban képviselt negatív álláspontja leegyszerűsítő („Minden a kukkolást és az alantas igények kielégítését szolgálja.”), Lyonhoz hasonlóan felismeri a médianarratíva és a felügyelet tágabb politikai összefüggései közötti nyilvánvaló strukturális és diszkurzív kapcsolatokat (2003: 185). Azonban itt is jól látható, hogy a voyeurizmus még a felügyelet történeti elemzésének kontextusában is gyakran adottként jelenik meg, vagyis nem egyszerűen történeti jelenségként, hanem olyan alapvető ösztönként, amelyet a társadalmi-politikai hatalmi központok további erősítése érdekében ki lehet használni. A narratív mozi és a felügyelet gyakorlata közötti kapcsolat mélyreható elemzése láthatóvá tenné mindkettő materiális sajátosságait, ennek köszönhetően pedig megérthetnénk, hogy például a voyeurizmus nem egyszerűen eszközzé vált a politika kezében, hanem a történelem folyamán politikai projektként jelentkezik (és jelenik meg újra és újra).

A következőkben röviden ki szeretnék térni a *Hátsó ablak* (1954) című film felügyeleti narratívájának kanonikus értelmezésére, mindeközben pedig igyekszem majd arra is rámutatni, hogy ez a filmes narratíva ráirányította a figyelmet arra, hogy a voyeurizmus egyéni patológiáit és a voyeurizmussal kapcsolatos narratívák vizsgálatát hogyan befolyásolja a különböző technológiák múltbeli használata, valamint a felügyeleti technika politikai és intézményes alkalmazása. Rámutatva arra, hogy a hasonló filmek teoretikus értelmezései a szkopofilikus vágyat és a politikai kontextust mindig és/vagy formában tárgyalják, egy olyan elemzés szükségessége mellett fogok érvelni, amely feltárja e struktúrák szüntelen összekapcsolódását, s így megérthetővé válik a felügyeleti kultúra történeti kialakulása.

A Hitchcock által rendezett *Hátsó ablak* – amelyről Robert Stam „a nézőség allegóriájának paradigmaticus példájaként” tesz említést – láthatóvá teszi számunkra, hogy a nézés – társadalmi és egyéni – jelentésével kapcsolatban a filmelmélet keretein belül milyen eszmecsere zajlik (1995: 43). A film főszereplője a tolószékbe kényszerült L. B. „Jeff” Jefferies, aki szívesebben tölti idejét a szomszédok távcsővel történő folyamatos figyelésével, mint saját barátnőjével, vagyis a *Hátsó ablak* látszólag tökéletes példának tűnik a voyeurizmus patológikus modelljére, ahogyan azt Laura Mulvey *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* című írásában, valamint később a filmmel kapcsolatos feminista olvasatok egész sora éles szemmel megjegyzi (2000 [1999]).<sup>6</sup> Ami engem illet, nem szándékozom a film ezen értelmezését kétségbe vonni. Inkább a filmben megjelenő nézői szubjektum pszichoanalízise és a kimondottan átpolitizált és történeti képződmények utalásszerűen megjelenő, de soha részleteiben fel nem tárt egymáshoz kapcsolódása érdekel. Hogy visszatérjünk Stamnek a filmről adott értelmezéséhez, elemzését például azzal kezdi, hogy a szomszédok ablakát figyelő Jefferies pozícióját összehasonlítja a Christian Metz által leírt mozinézőjével, és meggyőző módon tárja az olvasó elé a film főhőse és a film nézője közötti strukturális hasonlóságokat, megteremtve így az alapot ahhoz, hogy felhívja a figyelmet a voyeurizmusnak a filmben megfogalmazott kritikájára, amely a voyeurizmus által okozott örömhöz nélkülözhetetlen „illuzórikus távolság” fokozatosan lebontása által bomlik ki (Stam 1995: 50). De az is beszédes, hogy Stam felhívja a figyelmet Jefferies és a „privát panoptikum őrének” helyzete közötti strukturális hasonlóságra (1995: 48). Azonban a pszichoanalitikus és a foucault-i modell segítségével hívásakor Stam éppen e két megközelítés hasonlóságai és különbözőségei felett siklik el. Foucault-t éppen csak megemlíti, mintha a panoptikus modell a kukkoló modellt magától értetődő módon alátámasztaná, és ügyet sem vet az eltérésekre, valamint arra, hogy e két kü-

6 Lásd még: Modleski (2005).

lönböző megközelítés hogyan hozza létre a szubjektumokat. Mivel a panoptikus modellben rejlő erőviszonyok a voyeurizmus modelljébe első látásra igen egyszerűen beilleszthetők, a panoptikum foucault-i elemzésében megjelenő komplex társadalmi dinamikák itt kizárólag a szkopofilikus struktúrára redukálódnak, amelyből ezek a dinamikák – legyen szó akár a Foucault által eredetileg leírt politikai sajátosságok, akár a nagyvárosi közösség *Hátsó ablak*-ban megjelenő narratív vagy képi világának dinamikáiról – immáron hiányoznak.<sup>7</sup> Ebből adódóan míg Stam megközelítése meggyőzően ragadja meg a filmnézés filmes allegóriáit, ugyancsak tünetértékű, hogy a filmelmélet képviselőinek a felügyelet narratívájáról adott értelmezése milyen nagy mértékben hajlamos a felügyeletet voyeurizmusként elképzelni, jóllehet valamennyire maguk is tisztában vannak azzal, hogy jóval többféle strukturális eszköz hatásával kell számolni.

Azok az írások, amelyek Mulvey és Stam alapvető fontosságú írásaiból indulnak ki vagy azokra támaszkodnak, leginkább a voyeurizmusnak és a szkopofiliának a filmben megjelenő formáiról és jelentéseiről értekeznek. Barton Palmer korábban már felvetette, hogy jóllehet a *Hátsó ablak* központi témája kétségkívül a nézőség és a voyeurizmus, emellett egy olyan narratívát is megjelenít, amely Jeffet „megállíthatatlanul a cselekvés felé hajtja”, ami pedig Jeff voyeurizmusát illeti, azt „egy olyan terápia első fázisának lehet tekinteni, amely képessé teszi őt a teljes felnőtt élet örömeire és feladataira, akármennyire is ki vannak ezek ironikusan figurázva” (Palmer 1986: 8). Emellett Lawrence Howe a filmben a nézés aktusával kapcsolatban adott korábbi értelmezéseket árnyalja: álláspontja szerint a film „legalább annyira szól a szkopofóbiáról, mint a szkopofiliáról” (Howe 2008: 17). A kérdést vizsgáló szerzők mindegyike érdeklődést tanúsít a „társadalmi rend” és a politikai kontextus kérdése iránt, elemzéseik pedig jelentős mértékben árnyalják azt a kérdést, hogy a *Hátsó ablak*-ban (és általában) a nézés aktusát hogyan kellene felfognunk.

A filmet immár több mint húsz éve vizsgálják tudományosan, számtalan elemzés született a voyeurizmus és szkopofília ábrázolásának logikájával és tanulságával kapcsolatban. Ugyanakkor igencsak meglepő, hogy ezek az értelmezések – melyek a voyeurizmus patológikus formájára koncentrálnak – szinte teljesen figyelmen kívül hagyták az Egyesült Államok felügyeleti kultúrájának történeti kialakulását, akár társadalmi megjelenési formáit, akár filmes reprezentációit tekintve. Még George Toles is, aki számos olyan kritikai diskurzust vizsgált, amelyeket a *Hátsó ablak* ihletett és ezen a filmen keresztül érthetők meg, viszonylag kevés figyelmet fordít a film (és a film kritikusaiknak) diszkurzív eljárásai közötti kapcsolatokra és ezek kontextusaira (1989).<sup>8</sup> Amond White tudatosan törekszik arra, hogy *Eternal Vigilance in Rear Window* című tanulmányában a film politikai háttérét felvázolja, amikor leszögezi, hogy a film egy „a társadalommal kapcsolatos tanulmány, amelynek középpontjában az egyén túlélése áll a modern világban – azt vizsgálja, hogy az állampolgárok hogyan képesek a társadalmi élet elembertelenítő struktúráival szembenézni” (1999: 119).

---

<sup>7</sup> Denzin a *Hátsó ablak*ról a *Cinematic Society* című könyvében adott elemzésében Stamre támaszkodik, és hozzá hasonlóan a voyeur egyéni nézőpontját és Foucault panoptikumát egymással teljességgel konzisztens modellekként írja le, jóllehet Denzin nagyobb hangsúlyt helyez a film történeti kontextusára, amikor azt elemzi, hogy a filmben a voyeur alakjának létrejötte hogyan kapcsolható össze „a század közepi Amerika elszegényedett és anómikus világával”, valamint a közösség eltűnésével (1995: 118, 123).

<sup>8</sup> Figyelmet érdemel az a tény, hogy még a film Toles által adott magával ragadó marxista, „politikai” elemzése is ahelyett, hogy azokra a sajátos történeti körülményekre helyezné a hangsúlyt, amelyek közepette a film megszületett, inkább Jefferies voyeurizmusának materiális struktúrájára összpontosít.

White a korabeli társadalmi dinamikákat vizsgálva Hitchcock filmjének alapvetően politikai jellegére irányítja a figyelmet, és összeköttetést teremt a *Hátsó ablak* és a felügyelettel kapcsolatos értékek és megfontolások változása között olyan filmek bevonásával, mint például a *Nagyítás* vagy a *Magánbeszélgetés*. White amellett érvel, hogy „a film alapvető célja [...] a nyilvános és a magánszféra, a belső és a külső terek, az egyén és a közösség közötti feszültségek láthatóvá tétele és feltárása”, majd rámutat arra, hogy a film milyen nagy mértékben saját korának politikai problémái köré épül, azon problémák köré, amelyek a felügyelet gyakorlatának kialakulásával szorosan összefüggenek (1999: 120). Ugyanakkor ebben a tanulmányban, amely a *Hátsó ablak*ban megjelenő politikai szálakra, valamint a felügyelet kérdését fessegető későbbi filmekre összpontosít, White nem viszi végig a voyeurizmus diskurzusának elemzését, amely egyébként nem csak a filmben jut hangsúlyos szerephez, hanem a filmmel kapcsolatos kritikai írások központi témája is egyben – White inkább arra érez késztetést, hogy a szereplők pszichológiai ábrázolását társadalmi/politikai képződmények allegóriájaként fogja fel.<sup>9</sup> Jóllehet a politikát egyértelműen történeti materialista értelemben érdemes felfogni, White számára a „látás” Hitchcock filmjében (valamint Brian De Palmának a hithcocki hatást tükröző filmjeiben) csupán az emberi érzékelés metaforájaként, nem pedig materiális képződményként jelenik meg (jóllehet később a látásra mint „létfonosságú testi aktusra” hivatkozik): a látást nem a vizualitást történelmileg kitermelő specifikusan amerikai politikai gazdaságtani összefüggés integráns részeként fogja fel (1999: 133, 137). Ez azt jelenti, hogy a pszichoanalízisre támaszkodó tanulmányok hajlamosak a film politikai tartalmának vizsgálatától eltekinteni, míg a történeti/politikai megközelítések figyelmen kívül hagyják azt, ahogyan a szubjektivitás megkonstruálódik, és még azokban az elemzésekben is, amelyek egyaránt használják a politikai és a patológikus modellt, a kettő közötti dinamikákra csak ritkán tekintenek állandó jelenségként.

Ez alól fontos kivétel Robert Corber *Resisting History. Rear Window and the Limits of the Postwar Settlement* [Szembeszegülés a történelemmel. A *Hátsó ablak* és a háború utáni egyezség korlátai] című írása, amely azon felül, hogy a patológikus és a politikai jelenségek együttes kezelésének fontosságára ráirányítja a figyelmet, hangsúlyozza, hogy „a politikai viselkedés pszichologizálása [...] lehetővé tette [...] a háború utáni egyezség, másképpen: a liberális konszenzus kialakulását” (1992: 126). Corber a voyeurizmusnak a filmben játszott szerepét nem a film politikai kontextusa mentén vagy mellett, hanem sajátos dinamikájában elemzi, és amellett érvel, hogy:

[A *Hátsó ablak*] készségesen elismeri, hogy a benne megjelenő technológiák elősegítették az alapvető polgári jogok (a szólásszabadság, az egyesülési szabadság) elnyomását abban a formában, ahogyan azokat a második világháború utáni rezsim felhasználta. A filmben a piszkos múlt „beismerésében” implicit módon a mccarthyizmus kritikája jelenik meg. Azáltal, hogy Jeff elmara-dott szexuális fejlődését sejteti, a film patológikus formában jeleníti meg szomszédainak állandó figyelését. A mccarthyizmusra való utalással a film elutasítja a „társutasságot”. Noha vitathatatlan, hogy a múltban a filmkészítők különféle technológiákat biztosítottak az állambiztonságra épülő politika számára, azáltal, hogy közvetett módon a vélt kommunistáknak, homoszexuálisoknak és

---

9 Például a Brian De Palma által rendezett *Nővérek* (1973) című film elemzése során White megállapítja, hogy „Danielle pszichológiai meghasonlásáért az 1970-es évek társadalmának önelégültsége felelős. Az önmagával kapcsolatos tudatosság hiányának – a szociális és a szíami ikertestvérében, Dominique-ben megtestesülő antiszociális lénye kettősségének – végül igen gonosz következményei lesznek” (1999: 131).

leszbikusoknak mint a pszichopatológia különböző formáinak állami megfigyelését és ellenőrzését bírálja, a film visszahódítja ezeket a technológiákat a liberális konszenzus számára (1992: 128).

Corber meggyőzően érvel amellett, hogy a patológikus modell nem és/vagy viszonyt ápol a politikával, hanem szükségszerűen tartós és történetileg sajátos képződmény:

Hitchcock filmje arra igyekszik rámutatni, hogy az állambiztonságra épülő politika szkópikus rezsimjében a voyeurizmus valódi felügyeleti gyakorlattá válik. Jeff voyeurizmusa egy olyan nemzetbiztonsági apparátus létrehozásában gyökerezik, amely legitimálta a fényképezőgép használatát mások magánéletének megfigyelése céljából. A kukkolás mint élvezetforrás közvetlenül olyan sajátos társadalmi körülményekkel függ össze, amelyekben a magánélet politikai jelentőségre tett szert (Corber 1992: 139).

Később pedig Corber bemutatja, miként jelennek meg a nézés narrativizált formája által azok a végtelenül összetett dinamikák, amelyek az egyén, az állambiztonságra épülő politika és a liberális Amerika létrejöttében működésbe lépnek:

A film első képei a filmes szöveg ökonómiáját próbálják meg elválasztani a nemzetbiztonsági politika szkópikus rezsimjétől azáltal, hogy a kukkolás vágyát a néző saját testi struktúrára vetítik vissza. Azáltal, hogy Jeff erkölcsstelen fényképezőgép-használatát a mccarthyizmus térhódításával magyarázza, a film azt próbálja megmutatni, hogy a kukkolási vágyat a liberális konszenzus megerősítése érdekében is ki lehetne aknázni (Corber 1992: 140).

Jóllehet magam mellett érveltem, hogy a film viszonya a politikai felügyelethez összetettebb,<sup>10</sup> Corbernek a politika és a patológia kölcsönösen egymást feltételező dinamikájáról adott leírása igen sok segítséget nyújt a politikai és az individualizált szubjektum kialakulásának megragadásában a *Hátsó ablak* előtti és utáni filmes narratívákban. Tanulmányában Corber rámutat arra, hogy a nézés átpolitizált körforgása révén a cinematikus tapasztalás és a film sajátos narratívája hogyan szervezi meg együttes erővel a magánéleti viszonyokat:

Azáltal, hogy a heteroszexuális férfi nézőt megpróbálja egy kukkoló szubjektum nem átpolitizált pozíciójába behelyezni, éppen a nyilvános és a magánszféra közötti különbségtételt számolja fel, amelyben a viszonyt a visszájára akarja fordítani. A heteroszexuális férfi nézőnek csak a nyilvános szférának számító nézőtér sötétjében van lehetősége Lisát a magáncélú fogyasztás tárgyaként kezelni. Sőt; mivel Jeff és Lisa kapcsolata a magánélet szintjén megőrzi a liberális konszenzust, magánéletük a nyilvános szféra meghosszabbításaként működik. Azáltal, hogy racionális, felvilágosult vitát tesz lehetővé arról, hogy nekik mi a jó, lehetővé teszi számukra, hogy a háború utáni egyezséget kényszermentesen és spontán módon fogadják el. Ily módon a film azt sejteti, hogy a liberális szubjektum politikai identitásának teljesen ki kell töltenie emberi mivoltát, mivel ha emberi mivolta nem esne tökéletesen egybe politikai identitásával, akkor az identitásán alapuló politikai követeléseit saját faji vagy dzsenderszempontjai befolyásolnák. Annak érdekében, hogy a liberálisok az amerikai kultúrában betöltött hegemon szerepüket megőrizhessék, a liberális szubjektumnak a nyilvános és a magánszférában is politikai cselekvőként kell viselkednie (Corber 1992: 147).

Ez az elemzés nem csak a felügyelet kulturális beágyazottságának történeti jelentőségét hangsúlyozza. Azáltal, hogy leírja, hogyan járul hozzá a patológia és a politika hamis szem-

---

10 Természetesen Jeff voyeurizmusát a film kritikával illeti, ugyanakkor végső soron gyanakvása, miszerint az egyik szomszédja megölte saját feleségét, illetve azon vágya, hogy szomszédait megfigyelje, igazolást nyer, a filmben pedig Jeff alapvetően patológikus szokását végül a törvényszék ítélete legitimálja.

beállítása a nyilvános és a magánszféra viszonyának strukturálásához, nem csak arra mutat rá, hogy a voyeur-narratívák pszichoanalitikus verziója a felügyelet társadalmi és politikai kontextusával párhuzamosan működik, hanem arra is, hogy a kettő egymást kölcsönösen hozza létre. Corber arra vonatkozó megállapítása, miszerint a film narratívájában a patológikus voyeurizmus és a politikai színezetű felügyelet összekapcsolódik egymással, rámutat arra, hogy a voyeurizmusdiskurzust – amely a populáris kultúrában különösen népszerű – a sajátosan politikai témák létrejöttével szorosan összefüggőként kell elgondolnunk.

A *Hátsó ablak* kétségkívül nem az egyetlen olyan film, amelyben a felügyelet kérdése központi szerepet játszik, és amelynek teoretikus értelmezése előhívja ezeket a terminusokat. Egy hasonlóan jelentős alkotásban, nevezetesen Coppola *Magánbeszélgetés* című filmjében a történetileg kialakult felügyeleti gyakorlatok, a filmes narráció technológiai és az egyéni patológiával kapcsolatos diskurzusok között hasonló dinamika bontakozik ki. Ezek a dinamikák abban a számos újabb filmben is jelen vannak, amelyeket tanulmányom elején felsoroltam, és a jelenleg megfigyelhető sokféle technológiai és politikai eszközzel kapcsolatban igen sok tanulságot szolgáltatnak. És kétségkívül az is igaz – bár pillanatnyilag nem ez áll elemzésem középpontjában –, hogy a televíziós műfaj még szorosabban összefonódik a felügyelet kérdésével, mint a mozi, mivel a videotechnológiák a mozifilmes technológiáknál közelebbi rokonságot mutatnak a mozgóképes felügyelettel, a valóságshow pedig a felügyelet körül kibontakozó fogyasztói kultúra meghatározó műfajává vált.

A mozit középpontjába állító elemzésemnek nem az a célja, hogy eltereljem a figyelmet a televízió vagy a videónak a felügyelettel való egyértelmű összekapcsolódásáról, vagy hogy a televíziós és a mozifilmes műfajt egybegyűrjem, hanem hogy a narratív és a technológiai trendeket történeti perspektívába ágyazzam, és rámutassak arra, hogy a televíziózás előtti filmkészítés narratív kódjai mi módon befolyásolták a technológiák kibontakozását és a sorozatszerű műfajokat. Mindeközben úgy vélem, hogy egyes újabb narratív trendeket is érdemes történeti kontextusba ágyazni, amelyek máskülönbén 9/11 utáni jelenségekként tűnhetnének fel, és arra is rá kell mutatni, hogy a film- és médiatanulmányokban a narratív és a stilisztikai elemzés hogyan tud a politikai filozófiával és a *surveillance studies*-zal együttműködni. A felügyeleti mozi történeti megközelítése jól láthatóvá teszi a narratíva mint politikai és ideológiai technika használatát.

Végül amellet szeretnék érvelni, hogy a felügyelet filmes (és televíziós) narratívái a felügyelet kultúrájában a dinamikák sajátos strukturális modelljeiként szolgálnak, s ezért nem egyszerűen az egyre inkább a felügyelet kérdésére fókuszáló média „visszatükröződéseinek” kell tekintenünk őket, hanem maguk is a felügyelet valós *gyakorlataiként* értelmezendők. A filmelméleti megközelítésekben a szubjektum és a tárgy állhatatos megkülönböztetését szükség lenne tovább árnyalni annak végiggondolásával, hogy a vizuális dinamikában maga a „szubjektum” fogalma hogyan alakul ki és át, és nem csak a felügyeleti gyakorlatokban, hanem a felügyeleti narratívákban is. A *surveillance studies* számára az olyan megfontolások, amelyek betekintést nyújtanak a felügyeleti narratívák történeti kialakulásába, valamint abba, hogy a filmes narráció és a felügyeleti gyakorlatok logikája egymást kölcsönösen strukturálják, arra utalnak, hogy a mozi világán kívüli felügyeleti gyakorlatok részletes és materiális elemzéséhez érdemes volna bevonni a narratológiai szempontokat is.

Fordította Fáber Ágoston

## Hivatkozott filmek

- Bad Boys' Joke on the Nurse, The* (Edison Company, 1901).  
*Blow-up* / Nagyítás (rendezte: Michelangelo Antonioni, 1966).  
*Body of Lies* / Hazugságok hálója (r.: Ridley Scott, 2008).  
*Bourne Ultimatum, The* / A Bourne-ultimátum (r.: Paul Greengrass, 2007).  
*Burglar's Slide for Life, The* (Edison Company, 1905).  
*Caché* / Rejtély (r.: Michael Haneke, 2005).  
*Captivity* (r.: Roland Joffé, 2007).  
*Chicken Thieves, The* (Edison Company, 1897).  
*Conversation, The* / Magánbeszélgetés (r.: Francis Ford Coppola, 1974).  
*Déjà vu* / Déjà vu (r.: Tony Scott, 2006).  
*Desperate Poaching Affray, A* (r.: William Haggart, 1903).  
*District 9* / District 9 (r.: Neill Blomkamp, 2009).  
*Divorce, The* (American Mutoscope and Biograph Co., 1903).  
*Eagle Eye* / Sasszem (r.: D. J. Caruso, 2008).  
*End of Violence, The* / Az erőszak vége (r.: Wim Wenders, 1997).  
*Enemy of the State* / A közellenség (r.: Tony Scott, 1998).  
*Getting Evidence* (r.: Edwin S. Porter, 1906).  
*Grandma and the Bad Boys* (Edison Company, 1900).  
*Great Train Robbery, The* / A nagy vonatrablás (Edison Company, 1903).  
*Interrupted Lovers* (Edison Company, 1896).  
*Kleptomaniac, The* / (r.: Edwin S. Porter, 1905).  
*Lives of Others, The* / A mások élete (r.: Florian Henckel von Donnersmarck, 2006).  
*Lost Highway* / Útesztúóben (r.: David Lynch, 1997).  
*Minority Report* / Különvélemény (r.: Steven Spielberg, 2002).  
*Naughty Grandpa and the Field Glass* (Edison Company, 1902).  
*Nigger in the Woodpile, A* / Disznóság (American Mutoscope and Biograph Co., 1904).  
*Old Maid Having Her Picture Taken, The* (Edison Company, 1901).  
*Panic Room* / Pánikszoza (r.: David Fincher, 2002).  
*Photographing a Female Crook* (American Mutoscope and Biograph Co., 1904).  
*Rising Sun* / Gyilkos nap (r.: Philip Kaufman, 1993).  
*Rear Window* / Hátsó ablak (r.: Alfred Hitchcock, 1954).  
*Saw 1-6* / A fűrész 1-6 (több rendező, 2003-2009).  
*Sliver* / Sliver (r.: Philip Noyce, 1993).  
*Snake Eyes* / Az utolsó dobás (r.: Brian De Palma, 1998).  
*La sortie des usines Lumière* / A munkaidő vége (Lumière Brothers, 1895).  
*Stop Thief!* / Tolvaj! Fogják meg! (r.: James Williamson, 1901).  
*Strange Days* / A halál napja (r.: Kathryn Bigelow, 1995).  
*Surveillance* / Aberrált élvezetek (r.: Jennifer Lynch, 2008).  
*Tenderloin at Night* (Edison Company, 1899).  
*Unappreciated Joke, The* (r.: Edwin S. Porter, 1903).  
*Untraceable* / Gyilkosság online (r.: Gregory Hoblit, 2008).  
*Vantage Point* / Nyolc tanú (r.: Pete Travis, 2008).  
*Westinghouse Works Collection* (American Mutoscope and Biograph Co., 1904).  
*What Happened in the Tunnel* (r.: Edwin S. Porter, 1903).  
*Why Mrs. Jones Got a Divorce* (Edison Company, 1900).  
*Wire, The* / A drót (több rendező, 2002-2008).



## Hivatkozott irodalom

- Burch, Noël (1990): *Life to Those Shadows*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Cartwright, Lisa (1995): *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis – London: Minnesota University Press.
- Comolli, Jean-Louis (1980): Machines of the Visible. In *The Cinematic Apparatus*. Teresa de Lauretis és Stephen Heath (szerk.). New York: St. Martin's Press, 121–143.
- Corber, Robert J. (1992): Resisting History. *Rear Window* and the Limits of the Postwar Settlement. *boundary 2* 19(1): 121–148.
- Courtney, Susan (2005): *Hollywood Fantasies of Miscegenation. Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903–1967*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Denzin, Norman K. (1995): *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. London – Thousand Oaks – Újdelhi: Sage.
- Dixon, Wheeler Winston (1995): *It Looks at You. The Returned Gaze of the Cinema*. Albany, NY: SUNY Press.
- Gunning, Tom (1995): Tracing the Individual Body. Photography, Detectives, and Early Cinema. In *Cinema and the Invention of Modern Life*. Leo Charney és Vanessa R. Schwartz (szerk.). Berkeley: University of California Press, 15–45.
- Howe, Lawrence (2008) Through the Looking Glass. Reflexivity, Reciprocity, and Defenestration in Hitchcock's *Rear Window*. *College Literature* 35(2): 16–37.
- Kammerer, Dietmar (2004): Video Surveillance in Hollywood Movies. *Surveillance & Society* 2(2–3): 464–473.
- Lalvani, Suren (1996): *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Levin, Thomas Y. (2002): Rhetoric of the Temporal Index. Surveillant Narration and the Cinema of 'Real Time'. In *CTRL[SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Thomas Y. Levin, Ursula Frohne és Peter Weibel (szerk.). Cambridge, MA: MIT Press, 24–37.
- Lyon, David (2006): 9/11, Synopticon and Scopophilia. Watching and Being Watched. In *The New Politics of Surveillance and Visibility*. Kevin D. Haggerty és Richard V. Ericson (szerk.). Toronto: Toronto University Press, 35–54.
- Modleski, Tania (2005): The Master's Dollhouse. In uó *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Routledge, 69–88.
- Mulvey, Laura (2000 [1999]): A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis* 4(4): 11–23 (Feminizmus és filmelmélet című szám). Interneten: <http://metropolis.org.hu/?aid=118&pid=16>.
- Palmer, R. Barton (1986): The Metafictional Hitchcock. The Experience of Viewing and the Viewing of Experience. In *Rear Window and Psycho*. *Cinema Journal* 25(2): 4–19.
- Parenti, Christian (2003): *The Soft Cage. Surveillance in America from Slavery to the War on Terror*. New York: Basic Books.
- Sekula, Allan (1986): The Body and the Archive. *October* (39): 3–64.
- Stam, Robert (1995) *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- Stewart, Jacqueline N. (2005): *Migrating to the Movies. Cinema and Black Urban Modernity*. Berkeley: University of California Press.
- Tagg, John (1993): *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Toles, George (1989): Alfred Hitchcock's *Rear Window* as Critical Allegory. *boundary 2* 16(2–3): 225–245.
- Turner, John S. (1998): Collapsing the Interior/Exterior Distinction. *Wide Angle* 2(4): 92–123.
- Williams, Linda (1989): *Hard Core. Power, Pleasure, and 'The Frenzy of the Visible'*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- White, Armond (1999): Eternal Vigilance. In *Hitchcock's Rear Window*. John Belton (szerk.). Cambridge: Cambridge University Press, 118–140.
- Zimmer, Catherine (2011): Caught on Tape? The Politics of Video. In *Horror After 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*. Aviva Briefel és Sam J. Miller (szerk.). Austin, TX: University of Texas Press, 83–106.