

Dan Hassler-Forest

Felügyelet, ellenőrzés és láthatóság a neoliberais városban

Absztrakt

Az itt közölt tanulmány Dan Hassler-Forest *Kapitalista szuperhősök. A neoliberális kor csuklyás keresztelovagjai* című könyvéből való, mely a 9/11 utáni amerikai politika és a kortárs szuperhősfilm közti kapcsolatot vizsgálja. Hassler szerint a Bush-korszakban egy műfaj sem örvendett olyan töretlen népszerűségnek, mint a szuperhősfilmek (például a *Pókember*, a *Superman visszatér*, a *Vasember* vagy *A sötét lovag*), amelyek a 9/11 utáni kulturális és politikai élet legfőbb ellentmondásait testesítették meg. A könyv a kor számos fontos szuperhősfilmjét elemzi a kortárs kritikai elméletek segítségével, s rálátást ad a politika, az ideológia és a szórakoztatás komplex összefüggéseire a 21. században. Az itt olvasható tanulmány is ezt vizsgálja, különös tekintettel arra, hogy miképp érvényesül és hogyan alakul a hatalom foucault-i koncepciója a Nolan-féle *Batman*-filmek tereinek és hősfiguráinak ábrázolásában.

Szerző

Dan Hassler-Forest filmtudományból és angol irodalomból szerzett MA-diplomát az Amsterdami Tudományegyetemen. BA-tanulmányai után több évig szerkesztőként és filmkritikusként dolgozott, és végül a holland *Film Scene* magazin főszerkesztője lett. A Bush-éra szuperhősfilm műfajáról írt disszertációját 2011-ben védte meg, jelenleg a University of Utrecht Média- és Kultúratudomány Tanszékének adjunktusa. Számos könyvének és cikkének témája a szuperhősfilm, a képregények, a transzmediális történetmondás, az adaptációelméletek, a kritikai irányzatok és a zombik. Írásai a fogyasztói társadalom és a globális kapitalizmus kritikáját fogalmazzák meg, különös tekintettel a fantasztikus műfajokban rejlő politikai és ideológiai implikációkra.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.1.3>

Dan Hassler-Forest

Felügyelet, ellenőrzés és láthatóság a neoliberais városban

Superman: Hallod?

Lois Lane: Nem hallok semmit.

Superman: Én *mindent* hallok. Azt írtad, hogy a világnak nincs szüksége megmentőre, de én mindennap hallom, ahogyan az emberek megmentőért imádkoznak.

(*Superman visszatér* – kiemelés D. H.)

A szuperhős figurája – függetlenül attól, hogy saját diegetikus világában és narratív hagyományában úgy jelenik-e meg, mint a kormányzati politika végrehajtója (lásd Superman), vagy mint magányos igazságosztó, akinek a bűnözés elleni álhús küzdelme csak az olvasó előtt világos teljesen (például Pókember és Batman) – következetesen a fegyelem és az ellenőrzés ideológiai értékeit testesíti meg. Sőt, a szuperhős olyan hatalmi formát képvisel, amely éppen az emberek megfigyelését lehetővé tévő képességei köré szerveződik: Superman szuperhallását és röntgenlátását használja, tekintete behatol a városi otthonok magánszférájába; Batman felhőkarcolók tetején kucorog, mint egy vízköpő, hogy kifinomult technológiai szerkentyűi segítségével kísérelje figyelemmel a városi dzsungel lakosait; Pókember pedig természetfeletti „pókérzékre” támaszkodik, hogy az figyelmeztesse őt a közelgő bűncselekményre vagy veszélyre.

Ez a „panoramikus és panoptikus tekintet” ^[1] (Bukatman 2003: 188) hasonló módon rettent el a bűncselekmények elkövetésétől, mint Michel Foucault leírásában a panoptikum, amely az egyénre irányuló kontroll láthatatlan formáinak metaforája. Miközben a jogalkotás, a politikai retorika és a nyilvános vita az elmúlt években egyre inkább a felügyelettel kapcsolatos kérdésekre összpontosított, a panoptikum és Foucault koncepciója a „büntető társadalomról” mint domináns elméleti paradigma éledt újjá a kortárs kritikai diszkurzusban. A szuperhős kitartó népszerűsége a 9/11 utáni populáris kultúrában ezért számos fontos kérdést vet fel: vajon a mai szuperhősök a hegemon állami felügyelet szó szerinti megtestesülései? Ha valóban a normatív fegyelem formáit jelenítik meg, akkor vajon milyen ideológiai értékeket képviselnek? Vagy értelmezhetők akár meggyőzően az ellenállás helyeiként is, amelyek a társadalmi különbség, a heterogenitás és az egyéni cselekvés modelljeit kínálják? És talán a legfontosabb kérdés: mit tudhatunk meg ezekből a látszólag ellentmondásos szuperhős-diszkurzusokból a 21. századi tömegkultúra politikájáról és ideológiájáról?

Foucault és felügyeleti kultúra: panoptikusság és szinoptikusság

A *Felügyelet és büntetés. A börtön története* című művében Michel Foucault amellett érvel, hogy azok a központi intézmények, amelyek meghatározták a nyugati modernitást, mind a börtön modelljén alapultak: a gyárak, iskolák, kórházak, elmekezelési intézmények és a kormányhivatalok egy olyan hatalmas virtuális hálózatot alkotnak, amely szigorúan dokumentálja és szabályozza az egyes szubjektumokat (Foucault 1990: 284). Foucault félelmetes képet fest a társadalomról, „amelyben a javító bezárás körei kibővülnek és a börtön formája lassan gyengül, mielőtt teljesen eltűnne” (411), s ahol az egyént érő legfontosabb hatás a tökéletesen internalizált fegyelem.

Az intézményesült fegyelmező hatalom e formájának legismertebb vizuális modellje Jeremy Bentham Panopticonja: az az építészeti és egyszersmind büntetésügyi kísérlet, amelyben a foglyokat egy hatalmas, gömb alakú szerkezet celláiban helyezték volna el, központi toronnyal, ahonnan a láthatatlan megfigyelő bármikor láthatja az egyes foglyokat a cellákban. A felügyeleti rendszer működése szempontjából alapvető először is az a tény, hogy az egyes foglyok soha nem tudhatják, hogy figyelik-e őket, vagy sem, másodsor pedig az, hogy a megfigyelő őrnek nincs tényleges hatalma, ő csupán egy nagyobb rendszer névtelen és cserélhető része. A modern nyugati társadalmat felépítő decentralizált hatalmi struktúrák könnyen vizualizálható fogalmi szinekdochéjaként a panoptikum azt szemlélteti, hogy az ilyen hatalmi hálózatok hogyan hozzák létre, majd legitimizálják az egyéni szubjektivitás formáit a fegyelem és az ellenőrzés révén.



Az elhagyott Presidio Modelo börtön maradványai, amely egy valaha használatban lévő panoptikum volt Kubában

A modern Európa gyors átalakulása felügyeleti társadalommá döntő elem volt a kapitalizmus folyamatos fejlődésében, amely egyszerre volt ezeknek a változásoknak a hajtóereje és azok terméke. Egyrészt a kapitalista modell a profit és az iparosodás középponti fogalmaival a hatalom új formáit hozta létre, mivel „a gazdasági hatalom szempontjából az emberek ellenőrzése

hatékonyabb és kifizetődőbb, mint valamilyen példaértékű büntetéssel való fenyegetése” (Foucault 1980: 38). Másrészt a jövedelmezőség, automatizálás és hatékonyság e modelljeinek alkalmazása a büntetőjogban, a felügyeleti módszerekben és a börtönök intézményének fejlesztésében tovább erősítette a piacgazdaság intézményesülését, kikényszerítve, hogy a kapitalizmus mint a társadalom minden szintjét meghatározó alapelv honosodjon meg.

Amint Foucault hangsúlyozza, azok az erők, amelyek a hatalom, a fegyelem és a szubjektivitás e kifejezetten modern formáit meghatározták, nem valamiféle rosszindulatú erő felülről való megnyilvánulásai voltak, hanem a nyilvánosság által internalizált és a tudományos diszkurzusok legitimációjával rendelkező folyamatok szisztematikus bevezetéseként jellemezhetők. A modern hatalom ezen panoptikus formáinak bevezetése – amelyek tehát a társadalom saját, belső mechanizmusaként, s nem felülről ráerőltetett kényszerként működtek – a kortárs felügyeleti diszkurzusok megfelelő meghatározásában nyer jelentőséget. A megfigyelés népszerű felfogása továbbra is az állami ellenőrzés orwelli értelemben vett fentről lefelé történő gyakorlására koncentrál, ahol a diktatórikus kormány szigorúan nyomon követi az egyéneket, hogy megakadályozza az esetleges transzgressziót. A *V mint vérbosszú* (V for Vendetta. James McTeigue, 2005) filmváltozata tökéletesen tükrözi a hatalom e kora modern modelljét, ahol a gonosz kormány közvetlenül manipulálja a népet a megfigyelés és a mindenütt jelenlévő propaganda kombinációja révén.

Foucault elgondolása azonban közelebb áll a *Big Brother*-féle televíziós valóságshow-k (CBS, 2000-től máig) paradigmájához, mint az 1984 mindenütt jelenlévő teleképeihez. A hatalom azon mechanizmusai, amelyeket Foucault leír, túlmutatnak az államapparátus által uralt területeken olyan területek irányába, amelyeket nem közvetlenül a kormány irányít, de amelyek végső soron azonban mégiscsak a hatalom szétszórt, nagy hatékonysággal működő hálózatoként funkcionálnak:

Semmiképp sem akarom az állami hatalom hatékonyságát és jelentőségét alulértékelni. Pusztán úgy érzem, hogy a kizárólagos szerepéhez való túlzott ragaszkodás azzal a kockázattal jár, hogy figyelmen kívül hagyja a hatalom azon mechanizmusait és hatásait, amelyek nem közvetlenül az államon keresztül érvényesülnek, ám gyakran hatékonyabban támogatják az államot, mint annak saját intézményei, felnagyítva és maximalizálva azok hatékonyságát. (Foucault 1980: 72-73.)

A számítógépes rendszerek fejlődésével, amely az adatok áramoltatását és intézményesítését a gazdasági és társadalmi gyakorlatok központi elemévé tette, a panoptikusság Foucault által kidolgozott elmélete különös időszerűsége és jelentősége tette. A megfigyelési technológiák egyidejű fejlesztése, amely a kormányzati intézmények helyett egyre inkább a vállalati érdekek területén érvényesült, új formát adott Bentham vitatott elgondolásának a láthatatlan megfigyelés fegyelmező hatásáról. Az amerikai bevásárlóközpontot, mindenütt jelen lévő CCTV-kameráival, hamar a posztmodern panoptikum szó szerinti megvalósulásaként kezdték azonosítani; s minthogy a városok központi tereinek infrastruktúráját és építészetét egyre inkább úgy alakították át, hogy tükrözze, ugyanakkor elnyelje a bevásárlóközpont privatizált nyilvános tereit, „a hatalmat

elektronikusan kiterjesztették: városaink hatalmas panoptikumokká váltak” (Koskela 2003: 292).

Kérdés persze, hogy a kortárs elnyomás efféle erőteljes kommentárjai nem paranoid túlzások-e csupán. A [...] neoliberais posztmetropoliszt belső ellentmondásokkal terhelt, összetett egységként kell felfogni. Miközben a megfigyelés az olyan nagyvárosokban, mint például London, mindenütt jelen van, a várost olyan térnek tekinthetjük, ahol az egyén továbbra is szabadon járhat és fedezheti fel a környezetét – s bizonyosan jóval szabadabban, mint azt a premodern közösségekben tehette. *A cselekvés művészetében* Michel de Certeau úgy alakítja át Foucault elgondolását a panoptikus hatalomról, hogy arra alkalmazza, a város milyen példátlan mértékben engedi meg az egyes alanyoknak a véleménynyilvánítás és a mozgás szabadságát:

A járás aktusa ugyanúgy viszonyul a város rendszeréhez, mint a megnyilatkozás [*speech act*] a nyelvhez. [...] A járás megerősíti, gyanakodva méregeti, kockára teszi, megszegi, tiszteletben tartja stb. az általa »beszél« út vonalat. E játékban, lépésről lépésre változva mindenféle modalitás részt vesz, a pillanat, az út és a járókelő szerint változó arányban, sorrendben és intenzitásban. Ez a megnyilatkozás műveleteinek meghatározatlan sokszínűsége. (Certeau 2010: 123, 125)

Noha ez a perspektíva ellensúlyozza Foucault panoptikumának büntető logikáját, nem magyarázza megfelelően a megfigyelési kultúra radikális 21. századi terjedését. A probléma az, hogy a posztmodern szubjektum, úgy tűnik, nem képes „kognitív módon leképezni” a kortárs városi terek átlátszatlan, kanyargós természetét (MacCabe-et idézi Jameson, 1992: xiv). A kortárs városelmélet és a megfigyeléssel foglalkozó kutatások egyik fő kérdése az, hogy vajon milyen mértékben tapasztaljuk a posztmetropoliszt panoptikus, fegyelmező térként. Mivel a nyilvános tereket egyre inkább privatizálják, és továbbra is a vállalati érdekek a fő hajtóerői annak a folyamatnak, melyben mind a tényleges városok, mind pedig azoknak a populáris szórakoztatóiparban létrehozott látványos reprezentációi árucikké válnak, a megfigyelés és az ellenőrzés panoptikus formáival kapcsolatos szorongás okai könnyen érthetőek. Annak tisztázásához azonban, hogy miképpen kapcsolódik össze a „panoptikus” fogalma a városi élettel s annak sokféle mediációs formájával, némileg tovább kell fejlesztenünk a terminust.

Először is, a foucault-i fogalom eredeti használata azt sugallja, hogy az emberek teljesen tehetetlenek a panoptikus mechanizmus által bevezetett szigorú fegyellemmel szemben. A normatív hatalom megfosztja az egyént minden ellenálló képességétől, először is azzal, hogy bűnrészesé teszi őt a folyamatban. Ez a koncepció ezért nemcsak újraértelmezésre szorul Foucault biohatalomról szóló későbbi írásai s azon elgondolás tükrében, miszerint a hatalom szükségképp létrehozza az ellenállás formáit, de további árnyalást is igényel annak érdekében, hogy megfelelő legyen a posztmodernizmus és annak képlékenyebb, változékonyabb szubjektivitásformáinak kontextusában is. Hogy dialektikussá tegyék a panoptikusság hatalmi dinamikáját, Thomas Mathiesen és David Lyon a „szinoptikusság” kiegészítő fogalmának bevezetése mellett érvelnek:

Lehetséges, hogy a kevesek figyelik a sokakat, és ez folyamatosan növekvő

nagyságrendben történik, de ez nem jelenti, hogy a sokaság már ne figyelne a keveseket, ahogyan azt Foucault sugallta a nyilvános kivégzések és más büntető látványosságok visszaszorulását elemezve. Valójában ugyanazok a kommunikációs és információs technológiák teszik lehetővé, hogy a sokaság eddig nem tapasztalt mértékben figyelje a keveseket – elsősorban a televízión keresztül –, mint azt, hogy a kevesek szintűgy soha nem látott intenzitással figyeljék a sokakat a különféle vizuális és adatlekövető felügyeleti rendszereken keresztül. (Lyon 2006: 42)

A „szinoptikusság” elméleti pluszkoncepciója, amely segít a panoptikusság fogalmát a neoliberais városra kiterjesztve is megérteni, különösen akkor elengedhetetlen, amikor a városi terek és a panoptikus mechanizmusok rendkívül fontos szerepet játszó populáris ábrázolásait vizsgáljuk. [...] A városi terek audiovizuális ábrázolását érdekesebb a mondott terek artikulációjaként, mint valós fizikai helyek reprezentációjaként érteni. Ezek a képek Baudrillard elgondolásait megfontolva a precesszió szimulákrumának logikája szerint működnek, mivel a városról alkotott képzetünket a városi életről alkotott fantáziáink legalább annyira formálják, mint maguk a tényleges városok (2001: 1733). Ennek megfelelően, ahogyan a kortárs városi térről alkotott képek befolyásolják az adott terekről alkotott koncepcióinkat, azok a karakterek, amelyek ezeket a narratívákat belakják, hasonlóképpen hozzájárulnak az általuk előállított szubjektív formáiról szóló diszkurzusainkhoz. A panoptikusság és a szinoptikusság elméleti kereteit azért is használjuk a kortárs populáris narratívák vizsgálatában, hogy felvázoljuk e fogalmak komplex megnyilvánulási módjait, egyszersmind feltérképezve, hogyan járulnak hozzá a narratívátípus által képviselt ideológiai választásokhoz.

David Lyon megmutatta, hogy a „valóságshow-nak” nevezett népszerű, 21. századi televíziós műfaj hogyan testesíti meg a megfigyelő társadalom kettős logikáját. Az olyan programokban, mint a *Big Brother*, a szinoptikus hatás abban nyilvánul meg, ahogyan a sok (azaz a televíziós közönség) a keveset (azaz a versenyzőket) figyeli. Ez a folyamat látszólag ellentétes Foucault panoptikumdefiníciójával, amelynek értelmében kevesen (azaz az őrök) figyelik a sokat (azaz a foglyokat). Ám ahelyett, hogy kioltaná, a kortárs tömegkultúrában ez a kétféle hatás inkább legitimálja és megerősíti egymást. Lyon érvelése szerint a *Big Brother*-féle szórakoztatási formákban megjelenő 24 órás megfigyelés nem a magánéletbe való befurakodásként jelenik meg, s a legkisebb mértékben sincs negatív hatással a megfigyelt alanyokra. A résztvevők nem hogy önként és szívesen vesznek részt a megfigyelés, exhibicionizmus és szkopofília komplex rendszerében, de úgy tűnik, hogy a pénzügyi haszon, a hírnév és a társadalmi státusz ennek köszönhető halmozódása révén profitálnak is mindebből. Az ilyen típusú televízió implicit ideológiája szerint tehát a panoptikus megfigyelés inkább előnyös, mint veszélyes.

[...]

Felügyelet és ellenőrzés a 9/11 utáni superhősfilmben: a kiborg

szuperhős

A tömegkultúra azon szerepe, hogy a kortárs közélet természetes és szükséges részeként legitimálja a panoptikus megfigyelést, épp annyira támaszkodik a Synopticonra, mint a Panopticonra: a sokakat figyelő kevés elgondolása drámai formát kap a tömegmédiá narratíváiban, ahol a sokaság figyeli a keveset. A *24* (Jon Cassar Brad Turner et al., 2001-2014) című tv-sorozat esetében Jack Bauer karaktere olyan fantáziafiguraként jelenik meg, akinek határozott vonásokkal megrajzolt személyisége az efféle hatalomból adódó esetleges visszaélések miatti aggodalmat hivatott enyhíteni. Karaktere nem csak a hatalom decentralizált természetével kapcsolatos aggodalmakat oszthatja el azáltal, hogy „a globalizációval összeegyeztethető férfiasság” modelljét kínálja (Scott 2008: 20), de a narratíva is következetesen azt bizonyítja, hogy tettei és intuitív válaszai mindig indokoltak.

A szeptember 11-e utáni hollywoodi moziban a szuperhősök hasonló szerepet játszanak. Sokukat könnyen lehet úgy értelmezni, mint a cselekvési lehetőségekkel és a férfiassággal kapcsolatos polgári aggodalmak kifejeződését egy olyan decentralizált posztmodern világban, ahol az új ellenség a késői kapitalizmus és a piaci állam logikája szerint cselekszik. Az előző fejezetben amellet érveltem, hogy Jokert *A sötét lovagban* (The Dark Knight. Christopher Nolan, 2008) annak a kifejezetten posztmodern gazdaságnak a metaforikus megtestesüléseként kell értelmezni, amely a destruktív kapitalizmus kaotikusságát és az állandó, eldobható munkaerő flexibilitását igényli. Ebben a részben azt vizsgálom meg közelebbről, hogy a szuperhősök hogyan használják panoptikus képességeiket e fenyegetések ellensúlyozására, és ennek következtében hogyan alakulnak át egyfajta panoptikus gépezetté, melynek során az általuk alkalmazott megfigyelési technológia szó szerint belevésődik a testükbe.



A sötét lovag plakátján Batman ellenőrző tekintete felügyeli a várost

A szuperhős az 1930-as évek amerikai tömegkultúrájából nőtt ki, párhuzamosan azzal, ahogyan a metropolisz modernizálása során a geometrikus üvegbeton épületek és a megfelelő építészeti tervek megkísérelték eltávolítani a polgári 19. századi városkép minden nyomát. A 19. század burjánzóan kaotikus urbanizációját transzparens, multifunkcionális környezetté alakítani igyekvő modernista törekvések építészeti formát adtak a városi tér ellenőrzésére irányuló utópisztikus vágyaknak: „a szerkezeti konvenciók megváltoztatása átalakíthatja a szemléletmódot, és társadalmi változást eredményezhet még akkor is, ha az üvegtornyok lakosai nem látták át e radikális újítások politikai jelentőségét” (Collins 1992: 329). Manhattan és Chicago impozáns felhőkarcolói, amelyek az 1920-as és 1930-as években épültek, voltaképpen a modernizmus hősi küldetését testesítik meg, amely a hatalmat a rend és az (át)láthatóság révén próbálta megszilárdítani.

A popkultúrában a szuperhős figurája kapcsolható a legkönnyebben a hatalom és az ellenőrzés azon formáihoz, amelyeket az építészetben a nemzetközi stílus és utópisztikus törekvései képviselnek. Batman és Superman, a képregény aranykorának két archetipikus szuperhőse

fáradhatatlanul járja a várost, hogy biztonságot és rendet teremtsen polgárai számára, miközben egyikük sem igazán lakója a városnak, amelyet véd. Mind Batman rezidenciája a Wayne-kastélyban, mind a Magány Erődje, amely Superman búvóhelyéül szolgál a sarkvidéken, erősen a régi európai arisztokrácia hagyományaival és azok premodern hatalmi formáival asszociálható. Ezek a szuperhős-archetípusok és számos leszármazottjuk ekképp nem csak az emberi test nyilvánvaló korlátainak leküzdésére irányuló fantáziát képviselnek a modern metropolisz fizikailag és mentálisan is megterhelő függőleges világában; értelmezhetők a tömegkultúra kontextusában újraalkotott, a modernista törekvéseket szó szerint megtestesítő figurákként is.

Ha a szuperhősök első virágkora az 1930-as és 1940-es években a városi rend és ellenőrzés víziójának egyszerűsített és hozzáférhetőbbé tett megtestesüléseként értelmezhető, akkor a szuperhős népszerűségének újjáéledése a 9/11 utáni időszakban valamiféle paradox nosztalgiát jelezhet a városi környezet régebbi elképzelései iránt. Ahogy az előző fejezetben kifejtettem, a szuperhősfilm műfaja arra törekszik, hogy a posztmetropoliszt egy olyan koherens térként jelenítse meg, ahol a modernista és a posztmodern építészet kényelmesen összefér a magától értetődő kapitalista környezetben, a társadalmi és építészeti ellentmondások pedig elsimulnak a szuperhős panoptikus, ellenőrző tekintetének tükrében. Ezeknek a narratíváknak a vonzereje tehát túlnyomórészt abban rejlik, hogy egy olyan posztmodern városi környezet fantáziáját kínálják, amelyet a kapitalizmus korábbi formájához társított, hagyományos hatalmi elrendezés tesz biztonságossá.

Míg a *Batman: Kezdődik!* (Batman Begins. Christopher Nolan, 2005) kínálja a legszembetűnőbb példáját annak a váagnak, hogy a globális terrorizmus fenyegetésével szembesülve visszaállítsák a vállalkozói kapitalizmust, *A sötét lovag* részletesebben bemutatja, hogyan érvényesíthető és tartható fenn ez a hegemon hatalom, és gyakorlása milyen erősen támaszkodik a megfigyelés panoptikus formáira. Christopher Nolan második Batman-filmje több szinten is előtérbe helyezi a láthatóság kérdését és azt a módot, ahogyan a tekintet hatalomra tesz szert, s ezek közül a film vizuális esztétikája az első. Elődje, a *Batman: Kezdődik!* Gotham City hagyományosabb, gótikus bemutatását kínálta; a legkevésbé sem uralható, „torz várost” a „szögletes perspektívák, áthatolhatatlan árnyékok és éjszakáinak groteszk lakói határozzák meg” (Bukatman 2003: 203). *A sötét lovag* viszont egészen más elképzelést közvetít a posztmetropoliszról: olyan nyilvános térként jelenik meg, amelynek a kialakítását minden szempontból a láthatóság feltételei szabják meg.

Ez a váltás már a helikopterről vett nyitójelenetben nyilvánvaló lesz, amennyiben látványos, panoramikus kilátást ad Gotham City belvárosára. A felvétel teljes napfényben mutatja a várost, a kék, reggeli ég a Chicago központjában emelkedő posztmodern, sokemeletes irodaházak egyikének hatalmas felületén tükröződik. A nagy felbontású IMAX-film visszatérő használata a városról adott panoramikus felvételeknél még inkább hangsúlyozza a vizuális részletek látványának fontosságát. Az IMAX-kameráknál használt film sokkal részletgazdagabb képet kínál, mint amilyen a standard 35 mm-es filmeknél lehetséges. Eltérően a *Batman: Kezdődik!*-től, amelyet IMAX-en is bemutattak, de úgy, hogy azt a 35 mm-es negatívokból nagyították, *A sötét lovag* képei elsőprő mennyiségű vizuális részletet mutatnak, ami a film mint árucikk értékét is megnöveli. ^[2]

Ami azt illeti, a film promóciós anyagának nagy része éppúgy hangsúlyozta az IMAX kiterjedt használatából adódó technikai kihívásokat, mint annak vizuális hozadékait:

A helyzet az, hogy minden apró részletet látni lehetett – még az utcán heverő filmszalagdarabot is, ami miatt általában nem aggódik az ember, el kellett távolítani a képből. A stábból mindenkinek nagyobb fegyelemhez kellett szoknia, különösen Nathan Crowley-nak [a produkció tervezője] és csapatának. Mindenkinek aprólékosnak kellett lennie. (Wally Pfister operatőr, idézi Heuring 2008)

A város mint látható, s így kezelhető és kontrollálható tér előtérbe helyezése nemcsak a Chicagóról és Hongkongról mutatott számos panorámafelvételben nyilvánvaló, de abban a gyakori jelenettípusban is kiütözik, ahol a város az államhatalommal összefüggésbe hozott karakterekhez tartozó helyszínek ablakain keresztül tárul elénk. Azokban a jelenetekben, amelyek a körzeti ügyvédi irodában, a rendőrbiztos és a városi bíró irodájában játszódnak, hatalmas ablakkeretek nyújtanak látványos panorámát a belvárosra. Míg a Wayne-kastély újjáépítésére vár, Bruce Wayne a chicagói Trump Tower épületében lakik, és nem lehet nem észrevenni, hogy karosszéke milyen kitűnő rálátást nyújt a városra, amely mind fizikailag, mind pedig metaforikusan a lába előtt hever.



Bruce Wayne ellenőrző tekintete a chicagói Trump Toronyból A sötét lovagban

Ezzel szemben az etnikailag vagy gazdaságilag marginalizált karakterek olyan zárt terekben jelennek meg, ahonnan nincs kilátás arra a panoptikus városra, amely igyekszik őket kivetni magából. Ezeket a karaktereket a film következetesen olyan védett, belső helyeken mutatja, ahol az adott pillanatban biztonságban vannak az ellenőrző állami hatalom tekintetétől. A fekete, olasz és csecsen bűnözők bandái olyan elszigetelt, alacsony mennyezetű környezetben találkoznak, mint például a parkolóházak vagy a pincék. Azon ritka esetekben pedig, amikor mégis láthatóvá teszik magukat a külvilág számára, gyakran az életükkel fizetnek ezért. A jóindulatú állami hatalom így szisztematikusan az átláthatósághoz kapcsolódik, míg az illegális felforgató tevékenység a szűk, zárt terekre koncentrálódik annak az igyekezetnek a megnyilvánulásaként, hogy elkerülje az államhatalom átható pillantását.

A film nagyfelbontású esztétikájának tematikus jelentőségét tovább fokozza az a növekvő

figyelem, amelyet az elbeszélés a csúcspont felé haladva a láthatóság, az adatmegjelenítés és a megfigyelési technológia hangsúlyozására fordít. A film egyik legtöbbet vitatott jelenetében Bruce Wayne feltárja Lucius Foxnak (akit Morgan Freeman játszik), hogy módosította a „szonáris mobiltelefon technológiáját”, hogy egy olyan eszközt hozzon létre, amely lehetővé teszi számára, hogy Gotham City mobiltelefon-hálózatának összes hívását lehallgathassa:

Batman: Gyönyörű, nem igaz?

Lucius Fox: Gyönyörű, tisztességtelen és veszélyes. Ön Gothamben minden mobilt mikrofonná alakított.

Batman: És nagyfrekvenciás generátor-vevővé.

Lucius Fox: Az én szonárkonceptiómat alkalmazta a város telefonjaira. Így egész Gothamet láthatja és hallhatja. Ez nem helyes.

Batman: Meg kell találnom ezt az embert, Lucius.

Lucius Fox: De milyen áron?

Batman: Az adatbázis szigorúan kódolt. Csakis egyvalaki léphet be.

Lucius Fox: Ez túl nagy hatalom egy embernek.

Batman: Ezért bízom magára. Csak maga kezelheti.

Lucius Fox: Kémkedés 30 millió ember után nem tartozik a munkakörömbe. ^[3]

Amint ez az idézet jelzi, az itt bemutatott megfigyelési technológia túlmutat a telefonos beszélgetések pusztá lehallgatásán: a megfigyelő berendezés monitorjai képesek megjeleníteni „egész Gothamet”. A képernyők falat kitöltő elrendezése nagyon hasonlít a CCTV-megfigyelőkamerák ismerős képernyőfelületeire, amelyeket a biztonsági őrök a bevásárlóközpontokban, irodaépületekben és a posztmetropoliszt alkotó egyéb nyilvános és magánjellegű terekben használnak.



A panoptikus felügyeleti eszköz A sötét lovagban

A mindenütt alkalmazott megfigyeléssel mint a társadalmi kontroll érvényesítésének eszközével Edward W. Soja is foglalkozott a posztmetropoliszt definiáló hat tanulmányának ötödik részében. Mike Davis munkájára építve Soja az általa börtön-szigetnek nevezett város diszkurzusát a következőképp írja le:

A globalizált posztfordista ipari metropoliszt a maga elképesztő kulturális heterogenitásával, növekvő társadalmi polaritásával és robbanásveszélyével nagyrészt az erőszaknak és a társadalmi ellenőrzésnek a tőke és az állam által támogatott fegyelmező technológiái tartják össze. (2000: 194)

Fontos hangsúlyozni, hogy a posztmetropolisz ezen „börtön-szigetként” való elgondolása, ahol az egyes polgárok a fogvatartottak pozíciójában vannak, csak a kortárs város egy bizonyos aspektusát képes lefedni. Soja másik öt tanulmánya nélkül, amely árnyalatokat, perspektívát és diverzitást ad ehhez a képhez, a fegyelmező posztmetropoliszra vonatkozó megértésünk túlságosan hasonló maradna az államhatalom fentről lefelé történő gyakorlásával asszociált klasszikus orwelli disztópiához.

A sötét lovagban bemutatott fiktív Gotham City posztmetropolisza viszont egy olyan városkonceptiót képvisel, amely nem igényel ilyesfajta komplex megközelítéseket. A legtöbb népszerű elbeszéléshez hasonlóan ez a film is egyszerűen vesz a posztmetropoliszhoz kapcsolható egy-két képzettársítást, s jobbra ezekre hagyatkozva építi fel a városi környezet bemutatását. Ahogyan a *24*-ben, a megfigyelési technológia ebben a narratív kontextusban is a hatalom és a virtuális mindentudás hatékony eszközévé válik, amely szó szerint az egész várost és annak összes lakóját kiteszi a képernyőre. És bár a párbeszéd jelez némi kötelező helytelenítést, a technológia használatát indokoltá teszi, hogy az alkalmazása sikeres, és csak azután kerül bevetésre, hogy minden más módszer kudarcot vallott. Batman erkölcsi felelősségvállalását pedig megnyugtatóan megerősíti az a tény, hogy miután használta, elpusztítja a készüléket. ^[4]

A panoptikus megfigyelési technológiára támaszkodó hatalomgyakorlás később meg is haladja tradicionális, huszadik századi formáját, amikor túllépve a hagyományos megfigyelő monitorokon

fizikailag is beágyazódik Batman jelmezébe. Miután a képkötő eszközzel pontosan meghatározta Joker tartózkodási helyét, Batman úgy jut előnyhöz, hogy a szonáreszköz bejövő adatait közvetlenül a maszkjába tölti be. Saját valós látómezejét ekképp a megjelenített adatokkal helyettesíti, amelyek szó szerint átlátszóvá teszik az épületet, ahová belép, mintha az egy háromdimenziós terv vagy egy videojáték tere lenne. Ez a technológiai képesség lehetővé teszi, hogy ura legyen a kaotikus szituációnak, meghaladva a támadó rendőri erőket, akik tévesen értelmezik a közvetlen vizuális információkat. Mivel a banda tagjai ruhát cseréltek a túszaikkal, csak a Batman által használt panoptikus adatmegjelenítési technológia teszi lehetővé a helyzet helyes értelmezését és a megfelelő válaszlépéseket.

Ugyanakkor a megfigyelési technológia beépítése a Batman identitását meghatározó ruhába a karaktert egyszersmind kiborggá is alakítja, amely „a gép és organizmus hibridje, s egyszerre a társadalmi valóság, valamint a fikció teremtménye” (Haraway 1991: 150). Donna Haraway klasszikus esszéje, *A kiborg kiáltvány*, a kiborgot „a poszt-gender világ” többé-kevésbé utópisztikus figurájaként szemlélteti, s az egyén felszabadítójaként azon hagyományos bináris felosztások alól, amelyek eladdig az elnyomó militarizmus és a patriarchális kapitalizmus fogalmi paradigmájaként szolgáltak (1991: 151). Ugyanakkor azoknak a kiborgszerű figuráknak a többsége, amelyek kiemelkedő szerepet játszottak a posztklasszikus Hollywoodban, a *Terminátortól* (James Cameron, 1984) és a *Robotzsarutól* (Robocop. Paul Verhoeven, 1987) a *Vasemberig* (Iron Man. Jon Favreau, 2008) és *A sötét lovagig* nem igazán teljesítette be ezt a forradalmi potenciált. Ehelyett úgy tűnik, inkább a férfiasság Reagan-korszakbeli kigyúrt ikonjainak technológiailag továbbfejlesztett verzióiként működnek.

Míg a *Rambo*-filmek strukturálisan arra irányulnak, hogy a közönségben vágyat ébresszenek Rambo acélos nemzeti testének külsődleges ereje iránt, a *Robotzsaru* arra ösztönzi a közönséget, hogy egy olyan védelmező figura után vágyakozzon, aki nemcsak a törvény végrehajtására képes, hanem igazságosan és részrehajlás nélkül, korrupció és kompromisszum nélkül alkalmazza a törvényt. Az effajta vágyakat sugalmazó rendszer már készenlétkben áll. Csak megfelelő (fehér) férfiakra van szükség, hogy működjön is. (Jeffords 117-118.)

A sötét lovagban Batman sok szempontból olyan kiborgként jelenik meg, aki a Robotzsaruhoz hasonlóan a hatalommal felruházott férfiasság képviselője, ám politikailag sokkal problematikusabb annál. Egyenesen azt sugallja, hogy a technológiailag továbbfejlesztett szuperhős szabadon figyelmen kívül hagyhatja a törvényeket, amelyeket fenntartani hivatott, ha úgy dönt, hogy a körülmények ezt követelik. Ahogyan Jeffords a nyolcvanas évek népszerűnarratíváit a kor politikai diskurzusaihoz kapcsolja, úgy a hősök jelenlegi népszerűségi hulláma is könnyen úgy olvasható, mint amely a jelenlegi neoliberális amerikai kormány irányelveit támogatja. Az általuk nyújtott fantázia a férhatalom egy olyan militarizált formáját nyújtja, amely patriarchális kapitalizmus egyértelmű kiterjesztéseként működik. A tárgyalt filmekben ez a szuperhős által alkalmazott megfigyelési technológiák esetében a legnyilvánvalóbb.

Bár a csúcstechnológiai képalkotó szoftver integrálása Batman jelmezébe hatékonyan növeli a hős panoptikus képességeit, a filmben való felhasználásának módja megakasztja a karakter és a közönség közötti igen fontos kapcsolatot. Amint Batman aktiválja a képalkotó technológiát, az lefedi a színész szemét, és csak a szája és álla marad felismerhető az arcából, amivel lehetetlenné válik, hogy követhessük a karakter tekintetét. Ezzel szemben a *Vasemberben* – egy újabb olyan szuperhősfilmben, ahol a főszereplő olyan jelmezt visel, amely lehetetlenné teszi a színész mimikájának a leolvasását –, az alkotók megtalálták a módját, hogy hogyan vizualizálják ennek a technológiának a beépítését anélkül, hogy ezzel feláldozzák azt az expresszivitást, amely a karaktert felismerhetővé és szimpatikus emberi alakká teszi. Amint a milliárdos playboy, Tony Stark (Robert Downey Jr.) felveszi a páncélt, amely átalakítja őt a Vasembernek nevezett superképességekkel rendelkező kiborggá, a film közelképeken mutatja Stark arcát a ruha belsejében, amint a szeme elé helyezett bonyolult, de vizuálisan elegáns grafikus felhasználói felületet (GUI) működteti.



Tony Stark és a páncélja irányító felülete a Vasemberben

Az, ahogyan Tony Stark a hangvezérlés és a szemmozgások kombinációja révén ügyesen irányítja a páncél grafikus felületét, jól mutatja, milyen népszerű az a fantázia, amely a fejlett technológia működését ilyen intuitív, „természetes” módon képzelel el. A film felváltva vágja be Stark dinamikus GUI-elemekkel körülvett arcának közelképeit, a páncélos Vasember akcióról felvett külső felvételeket, illetve a karakter által látott képeket. Ezek a szubjektív felvételek jelentősen

eltérnek attól, ahogyan Stark páncéljának számítógépes rendszere megjeleníti az adatokat, ami inkább *A sötét lovagban* látható videojáték-szerű látványhoz, számítógépes adatokkal felturbózott fényképekhez hasonló.

A *Vasemberben* feltűnő az adatokkal továbbfejlesztett képek ilyen használata, s teljes valójában bontakozik ki az a népszerű kiborg-fantázia, amelyben az organikus észlelés és a technológiai adatok nem csupán elválaszthatatlanul összefonódnak, de – és ez döntő jelentőségű – kölcsönösen előnyös módon járulnak hozzá egymás hatékonyságához. Egy látványos akciójelenetben Vasember beavatkozik egy afgán faluban készülődő mészárlásba. Amikor jó néhány, az ártatlan falusiakat túszként maga elé tartó terroristával találja szemben magát, a páncéljába ágyazott számítógépes rendszer automatikusan megkülönbözteti a bűnösöket az ártatlanoktól, így Vasember képes lesz rá, hogy csak azokat célozza be, akik elvileg megérdemlik a halált.



A terroristák és a civilek megkülönböztetésének ábrázolása az adatvizualizáció révén a Vasemberben

A rendszer lenyűgöző funkcionalitása és nyilvánvaló hatékonysága jól szemlélteti a posztmodern amerikai hadviselést jellemző logikát. Slavoj Žižek már leírta a fantáziáinkat az ilyen „tisza háborúról”, a „Colin Powell-féle doktrína veszteségek nélküli hadviseléséről, (ahol természetesen csak a mi oldalunkon nincs veszteség)”, ami néhol egyenesen „háború nélküli háborúként” (2004b) jelenik meg. Mint az első öbölháborúban az egyenesen a célzott épületek kéményébe berepülő intelligens bombák nyugtalanító képei vagy a „sokk és félelem” taktikáját hirdető Rumsfeld-doktrína az újabb katonai konfliktusok során, a *Vasember* is úgy ábrázolja a csúcstechnológiás fegyvereket, mintha azok immár polgári áldozatok nélkül is bevethetők volnának. Annak ellenére, hogy a film a felszínen elutasítja a hadviselés és az ipari termelés összekapcsolódásának eszméjét, a Vasember ideális katonafigurája olyan kiborgként jelenik meg, aki ruházatába integrálva fizikai lényé fontos, sőt természetes részévé tette ezt a haditechnológiát. Épp ahogy Batman „erkölcstelen” megfigyelési technológiájának használata esetén, a katonai-ipari összefonódás felületes elutasításának itt is ellentmond a militarizált (és privatizált) csúcstechnológia nem szűnő ünneplése.

Az az elgondolás, hogy az egyén egy technológiailag továbbfejlesztett kiborggá való átalakulás révén tesz szert férfias erőre, nem korlátozódik a képregények és a hollywoodi akciófilmek

fantasztikus narratíváira. Az Egyesült Államok hadseregének hírhedt 2001-es reklámkampánya, amely az „egyszemélyes hadsereg” eszméjét hirdette, pontosan ilyen alapon próbált új embereket toborozni. A szöveg, amely a reklámposzteren egymagában álló, futurisztikus külsejű, erősen páncélozott és sisakos uniformisba bujtatott anonim katona fényképét kíséri, a következőképpen szól:

Amit látsz, az egy olyan hadfelszerelés, amely 360°-os látást ad nekem a vaksötétben is. Láthatatlanná tesz a szabad szem számára. Lehetővé teszi, hogy felmenjek a hegyoldalra. Vagy a sivatagban fussak. Még sosem láttál hozzám hasonlót. De ne aggódj. Ők sem. Én vagyok az EGYSZEMÉLYES HADSEREG. Láthatod az erőm.

Mint ez a hirdetés érzékletesen illusztrálja, az ideális 21. századi katona legyőzhetetlen alakként jelenik meg, akinek teljes a halandók feletti irányítása. A technológia lehetőséget ad neki, hogy „a hadsereg csúcstechnológiájú superhőssé váljon” (Lawrence és Jewett 2002: 200). Egy efféle superhősré hajazó figura ezért élénken szemlélteti Žižek azon leírását, amelyben a katonai konfliktus nem csupán ártatlan áldozatok nélküli háborúként, hanem virtuális, videojátékra emlékeztető cselekményként jelenik meg, amelyet legyőzhetetlen, teljesen önellátó, kiborgokként funkcionáló katonák hajtanak végre.

Vasember és Batman azért is tesznek akkora hatást a kortárs közönségre, mert mindketten a posztmodern háború fentebb bemutatott, valóság-beli fantáziafigurájának megtestesülései. Mindketten csúcstechnológiás katonai felszereléssel és megfigyelési technológiával látják el magukat, hogy feljavítsák a testüket, majd ezeket a képességeket a posztfordista kapitalizmus veszélyeinek az elhárítására használják. A tónusbeli különbségeket félretéve a *Batman: Kezdődik!* és a *Vasember* cselekménye nagyjából egy kaptafára készült: a milliárdos főszereplők militarizált testpáncélt öltve superhőssé alakítják magukat, majd képességeiket felhasználva megakadályozzák a gazembereket apáik vállalkozásának kiárusításában. Ez megint csak ellentmondásossá teszi a posztmodern egyén fantáziareprezentációiként elfoglalt pozíciójukat. Hiszen egyrészt elfogadják és felhasználják a virtuális, technológiailag feljavított, a posztmodern által kitermelt test adta lehetőségeket, másrészt viszont elutasítják a virtuális, posztfordista gazdaság felől észlelt fenyegetettséget, miközben az identitásnak ezeket az új, folyékony formáit éppen az generálja.

Ez a szélsőséges ambivalencia, amely áthatja az egyén pozícióját ebben a technológiailag fejlett posztmodern környezetben, igen jellemző a kortárs populáris narratívákra. Talán a *Mátrix* (The Matrix. Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999) a leggyakrabban idézett szöveg e tekintetben, amely „a valóságot egyrésztől egy olyan virtuális tartománnyá redukálja, amelyet önkényes és felfüggeszthető törvények szabályoznak; másrésztől viszont ennek a szabadságnak az igazsága rejtve marad, ami a szubjektumot az instrumentális passzivitás állapotába kényszeríti” (Žižek 2007: 1568). Žižek szavai segítenek, hogy megértsük, hogy a vizsgált narratívák hogyan dramatizálják a posztmodern belső ellentmondásaival kapcsolatos aggodalmakat, amelyek sosem oldódnak fel igazán: vízióik egyszerre nosztalgikusak és jövőorientáltak, felszabadítóak és elnyomóak,

reakciósak és felforgatók, miközben a posztmodern fogyasztói mentalitás passzivitásától való menekülés pillanatnyi illúzióját kínálják.

Az, ahogyan a fantasy-archetípusként, sőt, szerepmodellként szolgáló karakterek a megfigyelési technológiát használják, sőt egyenesen beépítik a szuperhős testébe, emblematikusan érzékelteti a panoptikus/szinoptikus kettős logikát, amely oly meghatározó a neoliberais megfigyelő társadalomban. A fenti példákban a szuperhősfigura azáltal legitimálja a panoptikus és ellenőrző eszközök használatát, hogy tetteit mindig igazolja a narratíva végkimenetele. Az igazolás hatékonyságát tovább fokozza a szuperhős láthatósága, amelyet annak kulturális ikonként játszott szerepe (Batman egy metatextuális ikon és márka is), illetve a diegézisben betöltött közéleti pozíciója biztosít (Bruce Wayne és Tony Stark mindketten milliárdos hírességek a maguk fiktív városaiban).

Ez az ellentmondásos jelleg, amely a posztmodern szubjektumnak a szuperhős karakterén keresztüli elképzelését áthatja, éppen úgy a műfaj alapvető jellemzője, ahogyan a *24* című tv-sorozat is kitűnően illusztrálja a 9/11 utáni kémthriller konzervatív politikáját. De ahogyan *A drót* (The Wire. Ernest R. Dickerson Joe Chappelle et al., 2002-2008) című sorozathoz hasonló produkciók megmutatták, hogy a televíziós kultúra tágabb kontextusában helye van az olyan alternatív megközelítéseknek is, amelyek megkérdőjelezik az uralkodó struktúrát, úgy a szuperhősfilm műfaján belül is vannak olyan szövegek, amelyek szembeszállnak a megfigyelési kultúra politikájával. A fejezet utolsó része ennél fogva olyan populáris szövegeket vizsgál, amelyek alternatív nézőpontot kínálnak. Alan Moore képregényének, az *Őrzők*nek a középpontjában azok a panoptikus megfigyelési módszerek állnak, amelyek lehetővé teszik a hatalommal való visszaélést, míg Guillermo del Toro *Hellboy*-filmjei lehetőséget kínálnak a szuperhős radikális másságként való olvasására is. Ebben a befejező szakaszban a hangsúly továbbra is a láthatóságnak és a megfigyelésnek a társadalmi ellenőrzésben betöltött szerepén lesz, a kérdés pedig az, hogy vajon a tömegkultúra milyen mértékben képes sikeresen egy olyan ideológiai pozíciót képviselni, amely ellenáll a neoliberális kor könyörtelen konzervativizmusának.

Fordította Hódosy Annamária

A fordítást ellenőrizte Huszár Linda

[A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Hassler-Forest, Dan: Surveillance, Control and Visibility in the Neoliberal City. In uő: *Capitalist Superheroes*. Winchester, Zero Books, 2012. 157-166.; 172-187.]

Jegyzetek

1. Ha másképp nem jelölöm, az idegen nyelvű szövegeket saját fordításomban közlöm. [– *A ford.* H.A.]
2. Ez nemcsak a film mozis bemutatásaira és az IMAX-képernyők használatára vonatkozik, hanem az otthoni videotechnológiában betöltött helyzetét is tükrözi, amennyiben a 2008. évi Blu-ray-kiadás rekordot döntött a nagy felbontású digitális videoformátum értékesítésben, és egészen az *Avatar* (James Cameron, 2009) otthoni videójának kiadásáig (2010 április) kihívás nélkül maradt. (Fritz 2010).

3. A fordítást a film hivatalos magyar szinkronjához igazítottam [– *A ford.*]
4. Ezt a mozzanatot némelyek a Bush adminisztráció ellentmondásos politikájának legitimizálásaként értelmezték: „Hozzá [George W. Bushhoz] hasonlóan Batmannek is csak vészhelyzetben kell néha feszegetnie a polgári jogok határait, amelyeket egészen biztosan visszaállít, ha a vészhelyzet elmúlt.” (Klavan 2008).

Irodalomjegyzék

- Baudrillard, Jean (2001): *The Precession of Simulacra*. In *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Szerk. Vincent B. Leitch. New York, Norton, 1732-41.
- Bukatman, Scott (2003): *Matters of Gravity: Special Effects and Supermen in the 20th Century*. Durham, Duke University Press.
<https://doi.org/10.1215/9780822384892>
- Certeau, Michel de (2010): *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye 1*. Ford. Z. Varga Zoltán. Budapest, Kijárat Kiadó.
- Collins, Jim (1992): *Television and Postmodernism*. In *Channels of Discourse*. 2. kiadás. Szerk. Robert C. Allen. London, Routledge, 327-49.
- Foucault, Michel (1990): *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Ford. Fázsy Anikó. Budapest, Gondolat.
- Foucault, Michel (1980): *Power/Knowledge: Selected Interviews and Writings 1972-1977*. Szerk. Colin Gordon. New York, Pantheon Books.
- Fritz, Ben (2010): *Dark Knight Blu-ray Sales Stay Ahead of Avatar*. *Los Angeles Times*, 2010. április 26.
- Haraway, Donna (1991): *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. In *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York, Routledge, 149-81.
- Heuring, David (2008): *Batman Looms Larger*. *American Cinematographer*, 89:7 (2008. július). Hozzáférés: 2010. május 3.
- Jameson, Fredric (1992): *The Geopolitical Aesthetic*. Indianapolis, Indiana UP.
- Jeffords, Susan (1994): *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, Rutgers University Press.
- Klavan, Andrew (2008): *What Bush and Batman Have in Common*. *Wall Street Journal*, 2008. július 25. Hozzáférés: 2010. május 3.
- Koskela, Hille (2003): *Cam-Era: The Contemporary Urban Panopticon*. *Surveillance & Society*, 1.3. 292-313.
<https://doi.org/10.24908/ss.v1i3.3342>
- Lawrence, John Shelton and Robert Jewett (2002): *The Myth of the American Superhero*. Grand Rapids, Eerdmans.
- Lyon, David (2006): *9/11, Synopticon, and Scopophilia: Watching and Being Watched*. In *The New Politics of Surveillance and Visibility*. Szerk. Kevin Haggerty és Richard Ericson. Toronto, University of Toronto Press.
<https://doi.org/10.3138/9781442681880-003>
- Scott, Catherine (2008): *Events Occur in Real Time: 24, Masculinities, and the War on Terror*. *Annual Meeting of the ISA's 49th Annual Convention*

, San Francisco (március 26). Hozzáférés: 2010. április 26.

- Soja, Edward W (2000): *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford, Blackwell Publishing.
- Žižek S. (2007): The Matrix, or, the Two Sides of Perversion. In *The International Handbook of Virtual Learning Environments*. Szerk. Weiss J., Nolan J., Hunsinger J., Trifonas P. Dordrecht, Springer.
- Žižek, Slavoj (2004): *Iraq: The Borrowed Kettle*. London – New York, Verso.
- Žižek, Slavoj (2004): Passion: Regular or Decaf? *These Times*. 27, 2004/február. URL: http://inthesetimes.com/article/146/passion_regular_or_decaf

Filmográfia

- *24* (TV-sorozat. Jon Cassar Brad Turner et al., 2001-2014)
- *A sötét lovag*. (The Dark Knight. Christopher Nolan, 2008)
- *Avatar* (James Cameron, 2009)
- *Batman: Keződik!* (Batman Begins. Christopher Nolan, 2005)
- *Drót* (The Wire. TV-sorozat. Ernest R. Dickerson Joe Chappelle et al., 2002-2008)
- *Hellboy* (Guillermo Del Toro, 2004)
- *Hellboy II - Az aranyhadserég* (Hellboy II: The Golden Army. Guillermo Del Toro, 2008)
- *Mátrix* (The Matrix. Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999)
- *Robotzsaru* (Robocop. Paul Verhoeven, 1987)
- *Superman visszatér* (Superman Returns. Bryan Singer, 2006)
- *Terminátor* (The Terminator. James Cameron, 1984)
- *Vasember* (Iron Man. Jon Favreau, 2008)

© Apertúra, 2019. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2019/osz/hassler-forest-felugyelet-ellenorzes-es-lathatosag-a-neoliberalis-varosban/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.1.3>

Apertura.hu

Image not found or type unknown