

Vladimira Ilić¹

Filozofski fakultet

Univerzitet u Beogradu

STRAH OD STRANACA KAO PREVENCIJA OPASNOSTI: PRIMER FILMA *TAKEN* (2008)²

Apstrakt: Rad predstavlja težnju da se pokaže kako se konstruisanjem slike sveta kao nesigurnog mesta, onog u kojem nam nepoznati ljudi sa kojima delimo isti prostorni i vremenski kontekst žele nauditi, zapravo predlaže odnos nepoverenja prema svetu, a strah od stranaca i poverenje nudi kao jedino rešenje spram opasnosti. Najprikladiji, za takvu vrstu razmatranja, među komercijalnim filmovima, pokazao se film *Taken* (2008), kojim je razmatrana komunicirana poruka u vezi sa "ispravnom" percepcijom straha i na osnovu kojeg je razmatran problem podeljene odgovornosti stranaca i žrtva za odigravanje nesreće ili tragedije.

Ključne reči: strah od stranaca, paranoja, rizik, oprez, poverenje, komercijalni film.

Uvod

Komercijalni filmovi predstavljaju jedan od mehanizama kulturnog oblikovanja rodno obojenih rizika, odnosno, sredstvo oblikovanja predstava i stavova o pojedinim objektima i pojavama kao pretećim, bilo muškim ili, češće, ženskim osobama. Pojedini istraživači govore o tome da su ženska deca vaspitana u strahu od osoba suprotnog pola i da zavise od tih osoba kao zaštitnika (Gustafson 1998, 808), jer tokom svoje socijalizacije, kako se ističe, žene "primaju upozorenja o seksualnim opasnostima i obazrive savete od roditelja, prijatelja, policije i drugih javnih autoriteta kao i od štampanih medija. Ova upozorenja teže da preuveličaju rizike u javnoj sferi, kao i da ih povežu sa strancima" (isto). Rezultat ovakve socijalizacije je višeslojan. Istraživanja pokazuju da žene, više negoli muškarci, sebe percipiraju kao ranjive, pa stoga i kao potencijalne žrtve nasilja (Pain 2001, 903). S tim u vezi je činjenica da ženski strah od kriminalnih aktivnosti poput uličnih pljački, provala i drugih

¹ vladimira.ilic@gmail.com

² Rad je rezultat istraživanja u okviru projekta 177018 koji finansira MPNTR RS.

sličnih prekršaja, sadrži strah od seksualnog nasilja, te da je silovanje opaženo kao ozbiljnije i više zastrašujuće od skoro svake druge forme zločina i da, stoga, strah od seksualnog nasilja utiče na žensku percepciju ostalih rizika (Gustafson 1998, 807). Istraživanja kasnih sedamdesetih godina prošlog veka u Americi, pokazala su da se polovina ispitanih žena plaši seksualnog zlostavljanja, što se pokazalo da je proporcionalno 900 puta veći broj od broja onih koje jesu pretrpele seksualno zlostavljanje (Bourke 2005, 332). Ova statistika pokazuje da je strah od (nasilnog) kriminalnog ponašanja neproporcionalan riziku postajanja žrtvom, što dalje upućuje na postojanje nezanemarljive društvene i kulturne konstrukcije percepcije rizika i straha od bivanja žrtve. Na isto ukazuju i brojne studije koje tvrde da su starci i žene više u strahu od muškaraca i mladih koji su, pak, više izloženi riziku (v. Bourke 2005, 332; Gustafson 1998, 900). Feministkinje ističu da je razlog tome rodno tlačenje žena i štetna kontrola ženskih života, dok istovremeno, insistiranje na strahu reprodukuje model ranjivosti koji implicira da su žene suštinski slabe i pasivne "žrtve po rođenju" (Pain 2001, 903).

U tekstu koji sledi ću pokušati da pokažem kako se, konstruisanjem najobičnijih svakodnevnih životnih situacija (u kojima se susrećemo sa nepoznatim osobama iz okruženja) kao onih situacija koje mogu imati najtragičnije ishode, zapravo predlaže odnos nepoverenja prema svetu, te se strah od stranaca i rizika nudi kao jedino rešenje. Film *Taken* (2008)³, koji je predmet analize, biće posmatran kao jedan u nizu filmskih priča koje doprinose stvaranju slike o nesigurnom svetu i to onom njegovom delu koji se tiče pretnje stranaca mladim ženama. Takođe, ovom filmu se pristupa i kao jednom od onih koji, u "saradnji" sa medijskim izveštajima, sugerišu da su nasilje i kriminal normalno ponašanje u našem svakodnevnom okruženju (Hiemäe 2009, 201; Ilić 2014) u skladu sa čim i predlažu "rešenje" problema. Naime, ovaj film prikazuje proces trgovine mladim ženama od strane organizovane mafijaške gupe. Reč je, dakle, o prikazivanju organizovanog kriminala. Razlog zbog kojeg se, međutim, kroz ovu filmsku priču ne razmatra prevashodno problem kulturne konstrukcije straha od kriminala ili seksualnog zlostavljanja, već straha od stranaca, a kroz to i problem poverenja, jeste potreba da se naglasi predstavljanje kontakta ugroženih (devojaka) sa strancima kao osnovnog izvora tragedije, tj. da se naglasi aktivna uloga ugroženih u procesu njihovog postajanja žrtavama. S druge strane, gotovo jedna trećina ove filmske priče predstavlja uvod u osnovni zaplet⁴ u kojem se kroz različiti odnos prema svetu "vodi rasprava" u vezi s tim da li svet jeste ili nije nesigurno mesto, zbog čega će i težište analize biti na konstukciji "*ispravnog*" odnosa pojedinca spram sopstve-

³ U tekstu će se koristiti originalni naziv zato što se u zvaničnom prevodu na srpski javlja i pod pod nazivom *96 sati* što nije verodostojan prevod.

⁴ Koji započinje kriminalnim ponašanjem, tj. otmicom devojaka.

nog sociokulturnog okruženja kao mesta življenja ili privremenog boravka, a za koji se predlaže smanjenje poverenja i strah od stranaca. Nasilje će se posmatrati kao sredstvo komunikacije (v. Krohn-Hansen 1994) tj. užasi ishoda otmice će se tretirati kao efikasan način da publika oseti, te i upamti razmere grešaka koje se mogu napraviti. U ovom radu će se zastupati stav da je kultura straha ujedno i "kultura nepoverenja", a da komercijalni filmovi kao moćni generatori strahova, te predstava o riziku, stavova o ženskoj ranjivosti itd. učestvuju u kulturnoj konstrukciji slike sveta kao nesigurnog mesta te straha od stranaca i smanjenja poverenja kao vrste samopomoći, tj. prevencije rizika i viktimizacije.

Strah od stranaca i odnos (ne)poverenja

Iako se, u medicinskom diskursu, vekovima unazad, paranoja javlja kao oblik demencije, ovaj termin je moguće koristiti u drugom značenju, onom koje se odnosi na "nizak nivo paranoje – vrste koju doživljava milion nas na regularnom nivou" (v. Freeman and Freeman 2008, 21-23). To znači da se paranoja može posmatrati kao deo ljudske svakodnevice zapadne kulture, a kao takva bi se najopštije mogla definisati kao "neosnovani strah da neko želi da nam naškodi", bilo fizički, psihički, materijalno ili kako drugačije (isto, 27). Rezultati istraživanja paranoičnih ljudi osamdesetih godina prošlog veka poređeni sa beleškama o hospitalizovanim paranoičnim ljudima tridesetih godina prošlog veka, potvrđuju da paranoični strahovi ljudi do izvesne mere reflektuju vreme u kojem ljudi žive (isto, 24), što znači da se spram prostorno-vremenske dimenzije, objekat ili predmet straha menja, bilo da je u reč o strahovima koji zahtevaju medikalizaciju bilo o onima daleko manjeg intenziteta. Kao jedan od razloga takve promene navodi se pojava televizije koja je donela "čitav novi svet pretnji" (isto, 25). Neke od njih, promovisane kako kroz medijske izveštaje, tako i kroz proizvode popularne kulture, jesu pretnje koje potiču od nepoznatih ljudi, tzv. stranaca. Štaviše, sama činjenica da stranci kao takvi postoje, predstavlja se kao pretnja istim, malopredašnje pomenutim sredstvima. Dakle, moguće je razlikovati vrstu pretnje kao predmeta straha od "vrste" stranaca kao predmeta straha. U ovom istraživanju neće biti fokus na samoj vrsti pretnje kao onoj koja pobuđuju strah, koliko na strancima *per se* – onim nepoznatim osobama koje predstavljaju izvor pretnje.

Dalje se nameće pitanje: Ko su ti stranci koji mogu biti izvor pretnje, te i predmet straha tzv. običnih ljudi? Generalno posmatrano, to mogu biti bilo koje osobe percipirane kao "drugi", bilo prema nacionalnoj, klasnoj, polnoj/rodnoj, rasnoj ili kakvoj drugoj razlici u odnosu na subjekt identifikacije. Međutim, pod strancima će se ovde podrazumevati bilo koja nepoznata osoba sa kojom pojedinac dobrovoljno stupa u kontakt – putem spontanijih konverzacija na javnom me-

stu, susreta poreko prijatelja, poslovnih relacija i sl. – kao i bilo koja nepoznata osoba koja u život ugroženih ulazi bez njihove volje, recimo, putem nasilnih kriminalnih aktivnosti kao što su krađe na javnim mestima, provale u privatne posede, kidnapovanja i tome slično. Bilo da su (ugroženi) pojedinci sa njima u nekoj vrsti kontakta ili ne, sve te nepoznate osobe se, doslovno, nalaze na planeti Zemlji kojom se pojedinci kreću, a predmet straha su one nepoznate osobe koje sa pojedincima dele isti prostorno-vremenski kontekst. Sledstveno činjenici da pojedinac obično ne može znati sa kim sve deli taj kontekst niti kada će ili kako do deljenja tog konteksta sa zlonamernim strancem doći, javlja se strah od tih stranaca u kojima je otelovljena neizvesnost uzrokovana nespoznatljivošću posledica nečijeg delovanja na budućnost (v. Furedi 2002, 62). Te nemogućnosti predviđanja efekata ljudskog delovanja, odnosno, neizvesnost u vezi sa ishodima, kako se tvrdi, predstavlja glavni razlog postojanja principa opreza koji je "predstavljen kao mera obazrivosti u nesigurnom svetu", a čiji je cilj izbegavanje nepotrebnog rizika (isto, 107).

Jedan od razloga pojave straha ili, pak, jedan od mehanizama njegovog održavanja među ljudima jeste nedostatak poverenja. Smatra se da je strah proporcionalan smanjenju poverenja (Furedi 2002, 127) koje igra značajnu ulogu tamo gde postoji kontakt, gde se razvija makar i najpovršniji odnos. To znači da jedini odnos koji možemo imati prema mogućnosti da stupimo ili činjenici da smo stupili u kontakt sa nepoznatom osobom (kroz verbalnu komunikaciju, pružanje fizičke pomoći ili sl.) jeste odnos poverenja ili, pak, nepoverenja, što će reći, postojanja ili odsustva *vere* da nepoznata osoba namerava da nam naudi. Poverenje će se ovde koristiti u značenju vere da kontakti koje ostvarujemo sa nepoznatim ljudima ostaju na nivoima ili osnovama izrečenih ili izraženih namera na kojima je kontakt zasnovan. U kontekstu odnosa prema svetu u kojem obitava veliki broj stranaca, poverenje bi značilo odsustvo jedne negativne egocentrične pozicije – negativne same po sebi, ali i negativne u smislu iščekivanja najgoreg da nam se desi. Dakle, poverenje bi bila vera da ljudi sa kojima ostvarujemo manje ili više površnu komunikaciju nisu tu da bi nam naudili, što podrazumeva odsustvo aksioznosti ili paranoičnog stava prema spoljašnjem svetu. U odnosu na to, poverenje je i bezlično u smislu da ono nije, recimo, očekivanje da neko ispuni obećanje ili obavezu (v. Seligman 1997, 17); ono je vera u odsustvo nužnosti zle namere, te ono što "podupire ljudski osećaj ontološke sigurnosti" (Walklate 1998, 564) i ono što povezuje ljude (Farrall *i dr.* 2009, 5).

Svet kao nesigurno mesto i pitanje utemeljenosti straha od stranaca

Holivudske filmove karakteriše upotreba pojedinih, utvrđenih obrazaca pripovedanja čija se uloga ogleda u prenošenju nedvosmislenih poruka publi-

ci. S tim ciljem, ukratko će biti razmotrena dva modela – model ravnoteže i model pitanje-odgovor (više o strukturi narativa v. Strinati 2000, 29-31; Ilić 2012, 122-123).

Film *Taken* opisuje "proces" trgovine belim robljem kroz veoma jasnu i uobičajenu narativnu strukturu holivudskog filma, tj. kroz *model ravnoteže* koji podrazumeva da početak filma predstavljen stanjem reda ili ravnoteže, obično remeti neki nemili događaj čijom pojavom započinje stanje neravnoteže, a čijim se, pak, otklanjanjem ponovno uspostavlja ravnoteža ili red (isto). Na konkretnom primeru to izgleda ovako: ravnoteža je predstavljena rođendanskom proslavom sedamnaestogodišnje devojke Kim, koja živi sa majkom i očuhom, i koja se raduje kako dolasku svog oca Brajana na proslavu, tako i njegovom pristanku da sa drugaricom Amandom samostalno otputuje u Pariz; stanje neravnoteže, najavljeno Brajanovim neradim davanjem saglasnosti, započinje otmicom dveju mladih devojaka odmah po njihovom dolasku u Pariz, a kulminira očevom dramatičnom potragom za ćerkom; ravnoteža se ponovo uspostavlja Brajanovim spašavanjem mlade devojke.⁵

Iako ovaj model, i *model pitanje-odgovor*⁶, nisu suprotstavljene već dopunjujući modeli, za konkretno istraživanje, potonji model se čini značajnijim utoliko što pruža više analitičkih mogućnosti jasnim predstavljanjem i poctavanjem vrste i prirode problema koji film postavlja, i isto tako, obezbeđuje nedvosmisleno uočavanje rešenja problema, svakako, rešenja koje film predlaže. Primenom ovog modela u analizi filmskog narativa, kao *pitanje* se izdvaja ono što je u kratkom predstavljanju radnje filma pomoću prethodnog modela označeno kao najava stanja neravnoteže, a to je pitanje: da li bi trebalo, što će reći, da li je *rizično* da sedamnaestogodišnja devojka sa drugaricom sličnih godina putuje u inostranstvo sama, bez pratnje odraslih. Kako to inostranstvo nisu zemlje, u američkom društvu i kulturi, iz ideološko-propagandnih razloga označene kao nesigurne i opasne (na primer, muslimanske zemlje), već je reč o ekonomski razvijenoj, kulturološki bliskoj SAD-u i turistički izuzetno atraktivnoj zemlji – Francuskoj – postavljeno pitanje se može preformulisati u opštitiji upitni iskaz: Da li je svet nesigurno mesto za mlade žene? Kako je to Francuska naprasno postala svet (u ovom filmu ili ovoj analizi), najmanje se može izvesti iz gore naznačenih karakteristika te zemlje, nešto više njenim posmatranjem iz ugla američkog centrizma koji teži da, na prvom mestu, SAD a

⁵ Ne samo njenim fizičkim pronalaženjem, već i činjenicom da je to učinjeno i pre nego je stigla da bude seksualno zlostavljana. Ono što je, pak, karakteristično za ponovno uspostavljenju ravnotežu jeste da je to nova, u pojedinim seglemtima izmenjena situacija u odnosu na prvobitno stanje ravnoteže, što je ovde oličeno Brajanovim neuspelom da kući vrati i Amandu.

⁶ Prema kojem narativ nastaje postavljanjem pitanja, obično u početnim scenama, na koje odgovor daju scene koje slede (v. Strinati 2000, 36; Ilić 2012, 122-123).

potom i zemlje Zapadne Evrope smesti u središte ovozemaljskog sveta, a ponajviše na osnovu Brajanove izjave da "poznaje svet" kao argumenta neodobravanja ćerkinog putovanja⁷. Međutim, da li se ovom filmskom pričom nastoji poručiti da su SAD i zapadnoevropske zemlje centar sveta ili čitav svet? Rekla bih da ne. Svet o kojem je ovde reč jeste onaj u čijim se granicama akteri kreću, onaj deo sveta koji je sociokulturno blizak onom delu publike kojem je namenjen ovaj film, tj. kojem se nastoje uputiti poruke, a to su glavni akteri filma – mlade devojkice i njihovi roditelji, svi Amerikanci. Kako je boravak u tom svetu prikazan kao tragičan, tako svet ili sociokulturno okruženje koje ciljna grupa poznaje – dakle, onaj svet u kojem se pojedinac kreće, koji je prema prostornom uređenju i sociokulturnoj struktuiranosti blizak njegovom primarnom okruženju – zapravo postaje nepoznanica, odnosno okruženje puno rizika i neizvesnosti.

Scena u kojoj je predstavljeno gore izdvojeno pitanje kao primarno u ovoj filmskoj priči – pitanje o rizičnosti samostalnog putovanja mladih devojkica – jeste ona u kojoj ćerka, uz majčinu podršku, nagovara oca da joj dozvoli odlazak u inostranstvo.⁸ Nakon kraćeg ubeđivanja između ćerke i oca i ćerkinog demonstrativnog odlaska usled očevog neodobrenja, u kratkom dijalogu bivših supružnika, roditelja mlade devojkice, uočavamo dva, potpuno različita odnosa prema, reklo bi se, svetu i egzistenciji. Kao argument neodobravanja ćerkinog odlaska, Brajan kaže: "*Ne želim da je dovedim u rizik*", na šta bivša supruga, sa nevericom šta čuje, izgovara: "*...da je dovodiš u rizik odlaskom u Pariz?! Patetičan si!*" Ovom kratkom sekvencom, napravljena je jasna dihotomija između *opreznih* i *nepoverljivih* pojedinaca otelovljenih u liku oca koji strepi za sigurnost svoje ćerke kada to izgleda krajnje neosnovano, s jedne strane, i onih *slobodnih* i *poverljivih* pojedinaca, predstavljenih kroz lik majke koja ismeva nepoverljivost prema svetu koja se, takoreći, graniči sa paranojom. Nakon ove kratke i oštre polemike između roditelja mlade devojkice, otac ipak daje saglasnost. Gotovo odmah po sletanju na pariski aerodrom, devojkice bivaju kidnapovane. Uz informacije koje je Kim uspela da tokom same otmice da ocu, Brajan kreće u potragu prepunu akcije u kojoj usmrćuje gotove sve odgo-

⁷ Mислеći, pri tome, svakako na sopstveno saznanje o opasnostima koje postoje gotovo svuda oko nas, a što je u filmu prethodno i demonstrirano scenom pokušaja napada pevačice za čiju se bezbednost Brajan profesionalno starao.

⁸ Pošto Kim nije punoletna, potrebna joj je očeva napismena dozvola da napusti zemlju, što je u filmu tako i objašnjeno, a što, s druge strane, figuru oca čini još više skrajnutom no što je to do naznačenog momenta prikazano (jer, doslovno, da zakon "ne traži" očevu saglasnost, on ne bi bio ni pitan za mišljenje, a još manje bi učestvovala u odlučivanju puštanja maloletne devojkice na putovanje). Ovo je vredno pomena, kako će se kasnije pokazati, u pogledu snage filmskog pridobijanja publike na stranu stava za koji se sam film zalaže.

vorne za zločin, i u potragu prepunu drame u kojoj se gledaocima "otkrivaju" tragični ishodi rizika. Sama nesreća kao i proces njenog razrešenja predstavlja (potvrđan) *odgovor* na postavljeno pitanje.

Nesrećni događaj kidnapovanja mladih devojaka obrće situaciju takoreći u deliću sekunde te, ako se složimo sa pristupom komercijalnom filmu kao moćnom prenosiocu poruka, može se pretpostaviti da je deo publike koji je prvobitno podržavao poziciju poverenja majke koja želi da joj ćerka živi slobodno i "iskusi život" i koji se, stoga, u izvesnom smislu i identifikovao sa njom, ne samo da sada veruje ocu i da je na strani njegovog rezonovanja, nego je moguće i zamisliti da se divi njegovoj pronicljivosti i životnom iskustvu, a ostaje blago posramljen sopstvenom naivnošću.⁹ S druge strane, gore navedeni dijalog je moguće interpretirati kroz logički obrazac ubeđivanja koji bi se mogao predstaviti ovako: što ocu manje verujemo na početku (u trenutku kada se dijalog odvija, tj. rizik se ni ne naslućuje) srazmerno jače mu verujemo na kraju (kada opasnost postane izvesna). Dakle, što je njegovo nepoverenje prema spoljnom svetu učinjeno više ili potpuno neosnovanim, toliko je nakon nemilog događaja njegova prvobitna sumnja realnija; drugim rečima, da njegova neverica nije jako naglašena i banalizovana, potencijal rizika bi u filmu mogao ostati gotovo neopažen, te efekat filmske priče u pogledu konstrukcije slike sveta kao nesigurnog i straha kao preventive rizika, neznatan. Ovako, na kraju, oba dela publike, i onaj koji je prvobitno bio na strani majke, i onaj na strani oca, su dobila odgovor – prvi je dobio uobličenu predstavu o odasvuda vrebajućim i nikada dovoljno predvidivim opasnostima, a drugi afirmaciju svoje neverice i zebnje.

Važan element filmskog narativa jeste *visok stepen zaključivanja* što označava zahtev da kraj filma bude vrlo jasan, da na sva postavljena pitanja bude odgovoreno i da postoji malo ili nimalo dvosmislenosti o tome šta se desilo, i što je najvažnije – on sprečava da bude donešen bilo koji drugi zaključak do onog koji favorizuje filmska priča (v. Strinati 2000, 31; Ilić 2012, 123-124). U ovom filmu ne postoji onaj česti dijaloški ili monološki narativ u poslednjim scenama holivudskih filmova, u kojima je ekspliciran visok stepen zaključivanja, odnosno direktna poruka onima koji je eventualno nisu razumeli tokom filma ili im je nekako promakla. Umesto toga, pored koncizno ispričane priče, postoji nekoliko upečatljivih scena koje veoma jasno kazuju poentu. Nekoliko minuta nakon prepirke Brajana i njegove žene u kojem ovaj biva omalovažen i ismejan zbog, takoreći, sopstvene paranoje, dešava se otmica devojaka kao

⁹ Ovo jeste pojednostavljeno pretpostavljeni efekat na publiku koji, pak, proizilazi iz tako prikazanog odnosa prema ocu pre nesrećnog događaja i nakon njegove odlučujuće uloge u spašavanju mladog života. Dakle, ton kojim je predstavljen odnos publike prema dvema pozicijama spram rizika, podudaran je onom kojim je predstavljena isti odnos aktera u filmu.

potvrda opravdanosti njegovog straha od rizika (koji svet kao takav nosi). Ubrzo potom, nakon što Brajan "upada" u kuću svoje bivše žene u nameri da pretraži ćerkinu sobu, i nakon što saznaje da joj je ćerka oteta, majka relativno smireno moli Brajana da joj vrati *njeno* dete. Da filmski stvaraoci ovim ne žele da upute "prećutno izvinjenje" ocu¹⁰ i ukažu, u najmanju ruku, na nelagodu majke zbog nipodaštavanja Brajanovog anksioznog odnosa prema svetu, auditorijumu ne bi bila prezentovana scena u kojoj, krajnje uprošćeno, jedan od supružnika/roditelja moli svog (bivšeg) supružnika, odnosno drugog roditelja da spasi njihovo, odnosno sopstveno dete, a koji je, pri tome, specijalizovan za ovakve poduhvate¹¹. Da težnja ove scene nije afirmacija nepoverljivog i anksioznog pristupa svetu, rečnikom lingviste, ono što je opisano ovom scenom bi se nazvalo pleonazam. U nastavku ove scene, još jednom je naglašen ishod "borbe" oprečnih mišljenja. Naime, kada ga najbliži saradnik i prijatelj poziva telefonom kako bi mu preneo informacije o otmičarima, Brajan ga stavlja na spikerfon tako da oboje, i on i žena, mogu da čuju o kojoj vrsti kriminala(ca) je reč; ne pokušavajući da poštedi ženu, kako to obično čini "jači pol" u američkim filmovima, Brajan osuđivačkim tonom naglašava potrebu da i ona čuje sve. Tada saznaju sav užas situacije spram vrste kriminala o kojoj je reč i moći mafijaške organizacije koja je otela devojke. Ova, izrazito dramatična scena, za razliku od pređašnje opisane, delom je takođe upućena auditorijumu koji je prvobitno delio majčino mišljenje. Majčino izmenjeno držanje tela, gestikulacija i tonalitet glasa ne sufliraju samo njeno stanje šoka, već upućuju i na pomisao da se ova scena tiče majčinog preuzimanja znatnog dela krivice i odgovornosti za nesreću, te i pokajanja zbog prenebregavanja mišljenja čoveka čije je iskustvo vredno poštovanja.

Stranci kao izvor opasnosti

Antijunaci holivudskih filmova predstavljaju najrazličitije tipove ljudi koje se mogu svrstati u kategoriju stranaca – onih koji su "drugi" i drugačiji u odnosu na glavne aktere, bilo da je njihova "drugost" definisana u odnosu na nacionalnu, konfesionalnu, rasnu, klasnu, polnu ili kakvu drugu pripadnost, bilo da su to ljudi koji na bilo koji način (fizički, psihički, finansijski) ugrožavaju protagoniste. Neretko su to pojedinci agresivnog, nasilnog kriminalnog ponašanja, što je slučaj sa antijunacima filma koji je predmet ove analize.

Svaka nasilna i kriminalna aktivnost zahteva kontekst u kojem se odvija, žrtvu nad kojom se nasilje vrši kao i prestupnika koji nasilje ili kakvo kriminalno

¹⁰ Što će reći publici koja deli Brajanovo mišljenje od početka priče.

¹¹ Brajan je penzionisani tajni agent koji je tokom službe bio "preventer" – onaj koji "sprečava loše stvari da se dese", kako je objašnjeno u filmu.

ponašanje sprovodi (v. Miethe 1994, 2-3; Ilić 2014). U komercijalnim filmovima se javljaju bar dve vrste prestupnika kategorizovane prema njihovoj spoljašnjosti – jedni koji su defektnog i/ili vidno opasnog izgleda i agresivnog ponašanja, i drugi, tzv. obični ljudi izrazito ili prosečno lepi, šarmantni ili relativno neupadljivi pojedinci. U filmu *Taken* su prikazane obe vrste prestupnika. S jedne strane, tu je jaka mafijaška grupa koju sačinjavaju muškarci prepoznatljivi po karakterističnoj tetovaži na šakama, što je jedan od uobčajenih elemenata hollywoodskih antijunaka, manje-više opasnog spoljašnjeg izgleda. Ova grupa ljudi se pojavljuje kao glavni organizator otmice mladih devojaka. Dok jedan deo žrtava odmah po otmici biva drogirani i pretvoreni u prostitutke,¹² drugi deo devojaka, pre svega onih koje su device, nastavlja učešće u lancu trgovine koji se proteže preko "distributera" do krajnjih konzumenata. Prema filmskoj priči, ove devojke, kao "najbolja roba", bivaju preprodate čoveku iz bogatih krugova – porodičnom čoveku i, reklo bi se, uglednom građanjinu – koji ima kontakte sa najbogatijom klijentelom koja predstavlja krajnje konzumente, tj. uživaoca seksualnih usluga koje su žrtve primorane da pruže.¹³

Lanac trgovine, međutim, započinje pojavom najbitnijeg stranca za ovo istraživanje, onog sa kojim je kontakt mladih devojaka, Kim i Amande, presudan za dalji tok njihovih života, odnosno za filmsku priču koja se ovde prati. Reč je o mladiću čiji je zadatak da na pariskom aerodromu sačekuje potencijalne žrtve, mlade i privlačne devojke koje pristižu iz svih krajeva sveta, stupa u kontakt sa njima tako da pridobije njihovo poverenje pomoću kojeg ih, potom, neometano predaje svojim mafijaškim saradnicima, pretvarajući ih tako u žrtve. Takav kon-

¹² Scene u kojima od droge izbezumljene devojke, smeštene u krevete zapuštenih soba oronule kuće ili improvizovanih soba na nekom gradilištu, pružaju seksualne usluge neznancima, najefektnije su scene užasa koji ova vrsta kriminala donosi.

¹³ Ovo nije usamljeni primer da pripadnici najbogatijih slojeva društva iz obesti, samo zato što im se može, kako se to objašnjava u filmu *8 mm* (1999), zlostavljaju mlade devojke. Naime, u pomenutom filmu se matori bogataš, takođe porodični čovek visokog društvenog ugleda, prikazuje kao naručilac tzv. snaf filma koji, kako se navodi, "započinje kao prljava pornografija a završava se scenama ubistva" šesnaestogodišnje devojke. Za razliku od ovog filma koji započinje pronalaženjem osmomilimetarske trake u sefu preminulog starca, te u kojem je osnovno pitanje koja vrsta ljudi pokreće zločine i zašto jedno ljudsko biće nanosi bol drugom nakon čega ga i lišava života, u filmu *Taken* osnovni motiv nasilnog kriminalnog ponašanja jeste ostvarivanje novčanog benefita od prostitucije, te krajnji konzumenti nisu predstavljeni kao nosioci najveće odgovornosti za uništenje tolikih ženskih života. S druge strane, za razliku od filma *8 mm* u kojem osnovni okidač nesreće, isto kao i u filmu *Taken*, jeste navinost mlade devojke, tj. poverenje prema strancu koje se javlja kao greška koja je košta života, a što publika, međutim, saznaje nenametljivo, kroz prepirku protagoniste i pomenutog stranca, u filma *Taken* dovoljna pažnja je posvećena ključnom događaju koji jednu od devojaka vodi u smrt, a drugu u veliku opasnost traumatičnih posledica.

takt – onaj u kojem postoji osnovno poverenje ili makar odsustvo najmanjeg opreza, onog nivoa nepoverenja dovoljnog da drži devojke na distanci od rizika – uspeva da ostvari, pre svega, zato što je on "običan" mladić, reklo bi se tek neznatno stariji od naših mladih junakinja, prijatne spoljašnjosti i simpatičnog laskavog ponašanja, koji naizgled slučajno deli isti vremenski i prostorni kontekst sa potencijalnim žrtvama. To znači da je on osoba iz trenutnog okruženja devojaka, ona osoba koja je, prema mestu kontakta (stajalište taksi vozila ispred aerodroma) i situaciji koju deli sa žrtvama (potrebe da se preveze do centra grada), ali i prema starosnoj dobi, bliska akterima filma.¹⁴ Ovaj stranac nije "apsolutni drugi", što bi podrazumevalo onu nepoznatu osobu koju bi žrtva mogla automatski prepoznati kao eventualnu pretnju te se u skladu sa tim i ponašati, odnosno, pred čijom bi inicijativom za kontaktom devojke, pretpostavlja se, ustuknule. Posmatrano iz ugla gledalaca, nije najjasnije da li je mladić tek pristigli putnik, onaj koji je ispraćao nekoga na put ili je jednostavno prolaznik koji se zatekao na taksi stanici ispred aerodroma, ali, posmatrano iz ugla žrtava, što je za analizu značajnije, on predstavlja običnog mladića koji sa njima sasvim slučajno deli taj, da tako kažem, "situacijski" trenutak koji je određen vremenom i prostorom. Zbog toga što je ovaj lik vršnjak žrtava i slučajni prolaznik, dakle, onaj stranac koji ima relativno lak pristup žrtvama koji, pak, obezbeđuje najmanji nivo rizika od neuspeha kriminalne akcije, ovaj lik na filmu, odnosno ovakav tip neznanca u realnom okruženju, se predstavlja kao glavni izvor opasnosti u kontekstu kulturnog kreiranja straha od one vrste nepoznatih osoba sa kojima smo u situaciji da stupamo u kontakt.

Žrtve kao izvor opasnosti

Nasuprot gore opisanim likovima antijunaka, holivudski filmovi ne zaostaju ni u kreiranju likova junaka i žrtava. Likovi žrtava, bilo da su oni glavni junaci ili ne, najčešće su predstavljeni kao tzv. obični ljudi prijatne spoljašnjosti, manje ili više "pristojni" i dobronamerni, ljudi sa manama i vrlinama, ali neretko lakomisleni i naivni. Neopreznost i, još više, naivnost dveju devojaka prikazane su u svega dve scene kojima se gradi celovita slika kontakta sa strancem. Naime, po sletanju na aerodrom, Kim i Amanda spontano ulaze u komunikaciju sa mladićem na čiji predlog, pod izgovorom da je vožnja taksijem skupa, sedaju u isto vozilo kako bi se odvezle do centra Pariza, do luksuznog stana Amandinih rođaka u kojem odsedaju. Došavši na određište, doprativši ih do ulaza zgrade, tokom naizgled spontanog razgovora, mladić dobija

¹⁴ A spram situacije (što bi bio susret mladih ljudi na ulici, bilo da je to ispred aerodroma kao što je u ovom filmu slučaj, ili nekud drugde) mladić biva blizak i gledaocima filma koji predstavljaju primarnu ciljnu grupu, a to je mlađa populacija.

od Amande, brbljive i nesmotrene devojke, ključne informacije za lako sprovođenje otmice. Odmah po rastanku, mladić izveštava svoju mafijašku ekipu o svim neophodnim detaljima nakon čega ovi vrlo brzo upadaju u stan i neometano kidnapuju devojke koje potom odvođe u nepoznato i pretvaraju u prostitutke. Dakle, ovako je prikazana, sasvim realistično, situacija u kojoj devojke, zbog svoje naivnosti i lakomislenosti bivaju najsurevije kažnjene.

Kroz lik Amande, devetnaestogodišnje devojke, izražena je sva suprotnost stavu koji analizirani filmski narativ predlaže. Vidna otvorenost ove devojke za kontakt sa strancem i želja ili sposobnost da uzme "od života" ono što joj se pruža kao moguće iskustvo, dakle, neka vrsta prepuštanja životu, upravo je suprotno kulturnoj "tendenciji da se zamisli najgore" ili "verovanju da tamo negde postoje mnogi stranci sposobni na neizreciva dela" (Furedi 2002, 111-112). S druge strane, Kim se pojavljuje kao neko ko se čini da "nema jasnu predstavu o najboljem načinu postupanja prilikom susreta sa nepoznatim vršnjacima, što se u filmu primećuje njenim prepuštanjem dominantne pozicije u susretu Amandi. Spram ovako različitih pristupa strancima, javlja se neznatna tenzija među devojkama u pogledu poimanja granica u komunikaciji sa nepoznatim osobama. Najočigledniji primer bi bila situacija u kojoj ih mladić poziva na zabavu, u nameri da dođe do određenih informacija, i u kojoj Amanda oduševljeno prihvata poziv; dok joj Kim kroz šapat prigovara da ga "čak i ne poznaju", Amanda uzvraća rečima: "*Šta tu ima da se poznaje?!*" U ovoj situaciji se prepoznaju potpuno različite predstave o granicama koje se postavljaju u neizvesnim odnosima. Razlika u postavljanju tih granica pravi razliku u poziciji Amande kao "aktivne žrtve" – one koja snosi deo odgovornosti spram svog neopreznog ponašanja, i Kim kao "pasivne žrtve" okolnosti – one koja se našla na pogrešnom mestu u pogrešno vreme sa pogrešnim društvom. Ono što se pojavljuje u kulturi koja preporučuje granice i oprez, kako je vide pojedini istraživači, jeste "individualizam koji je fokusiran na preživljavanje pre nego na stremljenje ka realizaciji potencijala. Štaviše, ovo vodi do pozicije gde su individue percipirane kao žrtve okolnosti u kojima se nalaze, pre nego kao one koja kreiraju sopstvenu sudbinu" (isto, 143). Ako je ljudski potencijal, između ostalog, sposobnost da istražuje, da bude slobodan koliko je to moguće, da uživa u trenutku, sada i ovde, baš kao što deluje da Amanda nastoji da radi, devojka koja je platila tu cenu životom, onda je poruka analiziranog filma upravo ovo što se u navedenom citatu ističe – potreba da se pojedinac fokusira na preživljavanje.

Težnja ove, i njoj sličnih filmskih priča da nam poruče da je naše okruženje prostor u kojem se neprestano vodi borba za opstanak i da je jedino oružje u toj mučnoj borbi sa "nepoznatim", "neizvesnim", "nesigurnim", zapravo strah, pomogla je stvaranju slike sopstva kao pretećeg po samog sebe. Naime, ono što se čini da je osnovni strah koji se ovim filmskim narativom nastoji kreirati i ponuditi publici kao sredstvo prevencije nije strah od kriminala i nasilja, već onaj strah koji je u vezi sa strahom od prikazane vrste stranaca kao

izvora opasnosti, onaj strah koji proishodi iz ovako (filmski) konstruisanog procesa razvijanja ili odigravanja kriminalnog čina, a to je strah od poverenja, ne samo drugome nego i sebi; taj strah podrazumeva strah od sopstvene pogrešne procene, odnosno, strah od greške koji se, prema ovom filmskom narativu, doslovno može izraziti kroz već postojeću poruku jedne kampanje, a to je: "Jedan pogrešan potez i ti si mrtav" (Furedi 2002, 25).

Umesto zaključka: paranoja kao mera predostrožnosti

Posmatrano na najopštijem nivou analize, film *Taken* učestvuje u kulturnom kreiranju slike sveta kao nesigurnog mesta za život, baveći se onim njegovim segmentom koji je u vezi sa pretnjom loših namera stranaca mladim ženama, u ovom primeru, manifestovanih kroz prostituciju kao oblik nasilnog kriminala. Izdvajaju se tri postulata na kojima se zasniva ova filmska priča, a koje je moguće formulisati ovako: 1) nepoznati ljudi sa kojima se srećemo obavezno imaju loše namere, 2) mladi ljudi su naivni, i to ih dovodi u ozbiljnu opasnost i 3) strah (od stranaca i poverenja) je preventiva nesreće ili tragedije. Ako je među delom publike prihvaćena, filmskim narativom agresivno sugerisana ideja o neuhvatljivom, pa i "nepostojećem" (jasno definisanom) profilu stranaca kao zločinaca i njihovoj sveprisutnosti u datom sociokulturnom okruženju, s jedne strane, i naivnom i, spram sopstvenog života, neodgovornom ponašanju žrtava s druge, nameće se pitanje ko, zapravo, nosi teret odgovornosti ključan za tragediju – žrtve ili stranci, tj. posmatrano iz ugla gledalaca kao potencijalnih žrtava¹⁵, Mi ili Oni? I koga bi, onda, trebalo da se plašimo, Njih ili Nas samih? S obzirom na to da ova filmska priča, a ona nije usamljena¹⁶, ne nudi najjasnije reference za prepoznavanje stranaca koji bi mogli biti pretnja – jer to može biti baš svaka nepoznata osoba – ono što je ponuđeno kao rešenje problema rizika postajanja žrtvom zlonamernih težnji stranaca, jeste jedna vrsta samopomoći koja se ogleda u pretpostavci da jedino što pojedincima preostaje jeste da sami vrše prevenciju kroz pojačani oprez. Ili paranoju?

Pogledajmo još jedan kratak dijalog, sad između oca i ćerke koji se odvija na putu do aerodroma, a koji započinje Brajan skretanjem ćerkine pažnje na to da u Parizu treba da izbegava određene greške, na šta mlada Kim, prekidajući ga, reaguje umirujućim rečima da ne treba da brine. Na to joj otac odgovara: "*To je kao da vodi kažeš da ne bude mokra.*" Ovim se ukazuje na inherentnost brige savremenom čoveku, i to – kako će se u potonjim scenama filma pokazati –

¹⁵ S obzirom na činjenicu da se publika neretko identifikuje sa sudbinama protagonista filmova.

¹⁶ Primera radi, u pomenutom filmu *8 mm* situacija je slična; u toj priči mlada devojka s poverenjem stupa u kontakt s poslodavcem koji je, pokazaće se, odvodi u smrt.

onom čoveku čija su se shvatanja pokazala ispravnim i zebnje opravdanim što, dalje, nameće poimanje brige kao neophodnosti održanja egzistencije u savremenoj zapadnoj kulturi. Dijalog se dalje nastavlja ćerkinom reakcijom na gornju izjavu: "Mama kaže da te je posao učinio paranoičnim." "Učinio me je svesnim", kaže otac. Svesnim čega? Jasno je, svesnim onoga što se celim filmskim narativom sugeriše kao stvarnost, a to je, na prvom mestu, postojanje rizika, tj. mogućnosti da se dogodi neka vrsta povrede, spram čega se kao "odgovoran način svođenja rizika na minimum" (Furedi 2002, 108) zauzima pozicija opreznosti¹⁷. Glavna dilema ovde, dakle, jeste da li je Brajan oprezan ili paranoičan. Prikazivanjem otmice devojaka, film nedvosmisleno poručuje da je on oprezan, odnosno da je stav prema svetu koji se zastupa kroz ovaj lik opravdan i ispravan jer, u suprotnom, da se bilo kakva nesreća nije desila, te da takav odnos nepoverenja i opreza prema svetu nije imao čime da se opravda, on bi zapravo bio paranoičan, tj. njegova anksioznost bi bila neosnovana. Međutim, van realnosti filma, a u okviru one kojoj su filmske poruke namenjene, u razmatranju rizika, kako se predlaže, korisno je napraviti razliku između verovatnoće neke povrede ili gubitka i percepcije koju ljudi imaju o opasnostima jer one, opasnosti, imaju malo veze sa stvarnom verovatnoćom da će ljudi pretrpeti nesreću iz tog izvora (isto, 15). U tom smislu, zaključuje se da je ovde reč o kulturnoj konstrukciji sveta kao nesigurnog, van koje bi odnos prema svetu kakav je zastupan kroz Brajanov lik bio označen kao paranoičan, a spram te konstrukcije u filmu paranoja zapravo predstavljena kao oprez.

Film *Taken* je posmatran kao deo "medijske slike [koje] ponavljaju pogled da negde tamo postoji 'zao svet' potkopavajući poverenje i stoga dalje uvećavajući strah (Farrall i dr. 2009, viii). Njime se komunicirana poruka u vezi sa "ispravnom" percepcijom straha i to straha kao nečega što čuva nas same ili našu decu, kao mere predostrožnosti, kao vrste samopomoći, tj. straha kao preventive nesreće ili tragedije, te pre nego da bude trenutna reakcija, on postaje hronično stanje (Green 1994, 227) koje postaje emocionalno opterećenje savremenog zapadnjaka.

Literatura:

- Bourke, Joanna. 2005. *Fear: A Cultural History*. London: Virago.
- Farrall, D. Stephen, Jonathan Jackson, Emily Gray. 2009. *Social Order and the Fear of Crime in Contemporary Times*. New York: Oxford University Press. 3-20

¹⁷ Zamiljivo je da je u prevodu dijaloga na srpski jezik umesto pojma "svestan" upotrebljen pojam "oprezan".

- Freeman, Daniel and Jason Freeman. 2008. *Paranoia. The Twenty-first Century Fear*. New York: Oxford University Press.
- Furedi, Frank. 2002. *Culture of Fear. Risk-taking and the Morality of Low Expectation*. London, New York: Continuum.
- Green, Linda. 1994. Fear as a Way of Life. *Cultural Anthropology* 9 (2): 227-256.
- Gustafson, E. Per. 1998. Gender Differences in Risk Perception: Theoretical and Methodological Perspectives. *Risk Analysis* 18 (6): 805-811.
- Hiiemäe, Reet. 2009. "Violence in Mass Media: Stereotypes, Symbols, Reality". In *Media & Folklore. Contemporary Folklore IV*, ed. Mare Kõiva, 195-204. Tartu: ELM Scholarly Press.
- Ilić, Vladimira. 2012. Film kao izvor znanja: primer proizvodnje straha od stranaca u filmu "Ponoćni ekspres". *Antropologija* 12 (3): 116-134.
- Ilić, Vladimira. 2014. Uzajamno podsticanje straha od kriminala i industrije bezbednosti: primer filmskih narativa i elektronskih bezbednosnih sistema za domaćinstvo. *Etnoantropološki problemi n.s. 9 sv. 1.* (u štampi)
- Krohn-Hansen, Christian. 1994. The Anthropology of Violent Interaction. *Journal of Anthropological Research* 50 (4): 367-381.
- Miethe, D. Terance and Robert F. Meier. 1994. *Crime and its Social Context: Toward an Integrated Theory of Offenders, Victims, and Situations*. Albany: State University of New York Press.
- Pain, Rachel. 2001. Gender, Race, Age and Fear in the City. *Urban Studies* 38 (5-6): 899-913.
- Seligman, Adam. 1997. *The problem of trust*. New Jersey: Princeton University Press.
- Strinati, Dominic. 2000. *Introduction to Theories of Popular Culture*. New York: Routledge.
- Walklate, Sandra. 1998. Crime and Community: Fear or Trust? *The British Journal of Sociology* 49 (4): 550-569.

Izvori:

- Morel, Pierre. 2008. *Taken*. 20th Century Fox. (EuropaCorp; M6 Films; Grive Productions)
- Schumacher, Joel. 1999. *8 mm*. Sony Pictures Entertainment; Columbia Pictures. (Columbia Pictures Corporation; Hofflund/Polone; Global Entertainment Productions GmbH & Company Medien KG)

Primljeno: 14.12.2013.

Prihvaćeno: 20.01.2014.

Vladimira Ilić

**THE FEAR OF STRANGERS AS PREVENTION OF DANGER: THE
EXAMPLE OF THE MOVIE *TAKEN* (2008)**

This paper is an attempt to display the ways in which the construction of the perception of the world as an unsafe place in which strange people with whom we share the same time and space context want to harm us actually suggests a relationship of distrust towards the world and offer the fear of strangers and the fear of trust as the only solution to the danger. The 2008 movie *Taken* is an excellent example for an analysis like this, and the paper considers the communicated message of the "right" perception of fear which is the basis for tackling the issue of the shared responsibility for the tragedy between strangers and victims.

Key words: fear of strangers, paranoia, risk, caution, trust, popular film.