

**Vladimira Ilić**

*Institut za etnologiju i antropologiju  
Filozofski fakultet Univerzitet u Beogradu  
vladimira.ilic@gmail.com*

## **Uzajamno perpetuiranje straha od nasilja i industrije obezbeđenja: Primer filmskih narativa i elektronskih bezbednosnih sistema za domaćinstvo\***

**Apstrakt:** U kulturi straha svakodnevnica se doživljava kroz osećaj sigurnosti za koju se smatra da može biti obezbeđena pomoću izvesnih elektronskih sistema za prevenciju i zaštitu. Na tri filmska primera – *Nezakoniti ulazak (Unlawful Entry, 1992)*, *Soba panike (Panic Room, 2002)* i *Kada stranac pozove (When a Stranger Calls, 2006)* – biće razmotren odnos straha od provala u privatna domaćinstva, tačnije straha od nasilja i elektronskih bezbednosnih sistema za domaćinstva. Osnovni problem istraživanja stoji u vezi sa pretpostavkom da kulturno proizveden strah utiče podsticajno na industriju elektronskih bezbednosnih sistema čije, pak, prisustvo u nečijem svakodnevnom životu može imati izvesnog uticaja na intenziviranje njegovog straha od rizika bivanja žrtve nasilnog kriminalnog ponašanja.

**Ključne reči:** strah od nasilja, rizik, industrija obezbeđenja, elektronski sistemi zaštite domaćinstva, komercijalni film

### Uvod

Živeći u kulturi straha<sup>1</sup> suočeni smo sa sve većom kulturnom proizvodnjom ove emocije posredstvom medija i proizvoda popularne kulture,<sup>2</sup> a u skladu sa konceptima potrošačkog društva čiji smo deo svedočimo sve većem

---

\* Rad je nastao kao rezultat istraživanja na projektu *Transformacija kulturnih identiteta u savremenoj Srbiji i EU (177018)* koji finansira MPNTR RS.

<sup>1</sup> Što tvrde mnogi autori govoreći, pre svega, o američkoj kulturi (na primer, vidi: Glassner 1999; Svensen 2008), čiji se elementi šire, u najmanju ruku, prisutnošću i popularnošću američke popularne kulture daleko van granica društvenog konteksta u kojem je nastala.

<sup>2</sup> Ako se osvrnemo na TV reklame koje "prete" starenjem, opadanjem kose, karijesom i tome slično, ako se setimo putovanja opterećenih mnogobrojnim aerodromskim kontrolama i zabranama, holivudskih filmova prepunih prikaza zlokobnih stranaca i pretećih (nat)prirodnih katastrofa, novinskih izveštaja o ubistvima i pedofiliji, tvrdnja da živimo u kulturi straha činiće se opravdano.

razvoju različitih vidova industrije obezbeđenja. Kako čovek kao društveno i kulturno biće poznaje raznovrsne strahove i kako se industrija obezbeđenja trudi da deluje na deo onih koji se tiču potencijalnih opasnosti od drugih, pomenuta industrija se razvijala u više pravaca – ne samo da se osiguravaju privatni i javni prostori, materijalne vrednosti (automobili, novac, umetnička dela) već se uveliko vodi računa i o sigurnosti elementa tzv. virtualnog sveta, o zaštiti informacija. S obzirom na to da se radi o razgranatoj industriji, neophodno je suziti fokus istraživačkog interesovanja. Zato će u radu biti reći samo o jednom njenom segmentu, o elektronskim sistemima zaštite domaćinstava, pre svega od provala, zato što je ova oblast bezbednosne industrije ne samo ona koja je u kontinuiranom razvoju<sup>3</sup> i koja ostvaruje velike prihode, te kojoj filmska industrija poklanja značajnu pažnju, već i zato što je oblast njene prevencije ona koja se tiče jednog od najintimnijeg segmenta čovekovog života – porodice i stambenog prostora uopšte. U skladu sa tim, pažnja će se usmeriti na strah od nasilja koji može biti, ali ne i nužno, u vezi sa neposredno doživljenim nasiljem kao i sa predstavama o nasilnim i kriminalnim ponašanjima kreiranim pomoću (posrednog iskustva putem) filma. Odnos straha od nasilja i elektronske industrije obezbeđenja neću posmatrati kao jednosmeran, već onaj u kojem kulturno proizvođen strah potpomaže razvoj, ili barem održanje na tržištu, bezbednosnih sistema čije, pak, prisustvo u svakodnevnom životu, pretpostavlja se, može imati izvesnog uticaja, ne isključivo na redukciju straha već i na njegovo intenziviranje ili makar održavanje.

Američka filmska produkcija je jedna od, po obimu, najvećih filmskih industrija sveta i, između ostalog, usled činjenice da se služi engleskim jezikom (kao vodećim svetskim jezikom), najrasprostranjenija je filmska industrija izvan geografskih granica i sociokulturnog konteksta u kojima je nastala, te ako se prihvati pretpostavka da američki komercijalni filmovi predstavljaju, u najmanju ruku, nezanemarljiv komunikacijski kanal određenih vrsta kulturnih predstava i kulturnog znanja u vezi sa temama koje opisuju i prikazuju pre negoli kritički obrađuju, onda razmere njenog mogućeg uticaja u pogledu prenošenja poruka, u najmanju ruku, čine dovoljan razlog za odabir baš ove filmske industrije kao okvira istraživanja. S obzirom na to da je strah važan element

---

<sup>3</sup> Da je prisutna tendencija razvoja različitih elemenata industrije obezbeđenja (javnih i privatnih) prostora ukazuje i samo kratak pogled razvoja različitih patenata u SAD: sistem za detektovanje pokreta (dostupno na: <http://www.google.com/patents/US5745035>); bezbednosni sistemi za prozore (dostupno na: <http://patentimages.storage.googleapis.com/pdfs/US6885301.pdf>); bezbednosni sistem lifestyle multimedija (dostupno na: <http://www.google.it/patents/US7120233>); pasivni infra-red detektori (dostupno na: <http://www.google.com.br/patents/US7705310>); samoprateći kućni bezbednosni sistem sa korišćenjem mobilne komunikacije (dostupno na: <http://www.freepatentsonline.com/8368526.pdf>).

holivudske filmske industrije a kako, dakle, komercijalni film posmatram kao efikasan medijum komunikacije sa najširokom publikom, kao okvir istraživanja poslužiće upravo neki od proizvoda holivudske filmske produkcije, a to su: *Nezakoniti ulazak (Unlawful Entry, 1992)*, *Soba panike (Panic Room, 2002)* i *Kada stranac pozove (When a Stranger Calls, 2006)*. Donja vremenska granica za odabir filmova bile su devedesete godine prošlog veka kao period kada je, kako pokazuju istraživanja, zabeležen značajan disbalans između nivoa stope kriminala i straha od nasilnog kriminalnog ponašanja u SAD što, samo po sebi, može biti argument postojanja kulturne konstrukcije straha, pa i kriminala kao društvenog problema. Posmatrano dalje, na vremenskoj liniji (nastajanja datih filmova), uporedna analiza ovih filmskih priča pruža uvid ne toliko u razvoj elektronskih sistema za domaćinstvo niti u društveni odnos prema ovim sistemima samima po sebi, koliko u odnos američkog društva prema kriminalu kao društvenom problemu – u ovom slučaju prema provalama i nasilnom ponašanju provalnika – u odnosu na koji (problem kriminala) se ovoj vrsti industrije obezbeđenja pristupa kao najefikasnijoj, možda i jedinoj, vrsti rešenja problema.

Analizom imenovanih filmova ću pokušati da ukažem na to kako se strah kulturno proizvodi i postaje moguć resurs industrije bezbednosti, s jedne strane, i s druge strane da postoji povratni uticaj elektronskih sistema zaštite na intenziviranje straha. Koji elementi stvarnosti, tj. stavovi i predstave o tim elementima su predstavljeni kao podstičući ili oni koji održavaju razvoj kako strahova tako i industrije obezbeđenja i, istovremeno, kakav je međusobni odnos straha (i filmske produkcije) i industrije obezbeđenja, biće glavna pitanja razmatrana u ovom radu.

U prvom delu rada ću predstaviti neki od teorijskih pristupa strahu od kriminala ne zadržavajući se mnogo na odrednicama samog kriminala iz prostog razloga što je ova vrsta straha postala nezavisan problem. Međutim, o kriminalu će biti reči kao o predmetu straha i pojavi protiv koje postoji deo bezbednosne industrije. Analitički deo rada se sastoji od tri podteme. Jedna se fokusira na oblikovanje predstava o "drugima" kao opasnim i na kulturnu proizvodnju straha od kriminala baziranu na analizi građe prikupljene iz filmskih primera. Druga podtema razmatra film kao edukativno sredstvo za podučavanje širokog auditorijuma o elektronskim sistemima bezbednosti. U poslednjem delu se razmatra uloga i filmski prikazana efikasnost bezbednosnih sistema, i preispituje uloga ovih sistema u pojačavanju straha od provala. U završnim razmatranjima ovog istraživanja još jednom ću se osvrnuti na značaj medija i filmske produkcije za konstruisanje, introjektovanje i perpetuiranje straha od kriminala. U ovom delu rada dotaći ću se i problema nesreća i snage "vere" u rizik kao ključnih za razumevanje rezistentnosti straha od kriminala.

## O strahu od nasilja i industriji bezbednosti

Brojni istraživači zločina i straha od zločina ne propuštaju da istaknu, bar negde u svojim izlaganjima, značajno povećanje pažnje naučnika, medija i uopšte javnosti u američkom i britanskom društvu za ove koncepte, počevši od šezdesetih godina prošlog veka do današnjih dana (v. Ferraro 1996; Lee 2007). Dok se u prvoj polovini prošlog veka na zločin gledalo kao na aktivnost kriminalaca/zločinaca i osnovnim smatrao problem njihove motivacije, nešto kasnija istraživanja uočila su važnost uloge žrtve i njenog društvenog konteksta (Miethe 1994, 2), te je danas, kako to objašnjava isti autor, "truzizam da zločin zahteva i prestupnika i žrtvu (metu) i situaciju ili društveni kontekst koji ih ujedinjuje" (Isto, 3), što ujedno predstavlja za ovo istraživanje i tri centralna elementa.

Višedecenijsko interesovanje za strah od zločina i nasilja<sup>4</sup> uticalo je na shvatanje i promatranje ove vrste straha kao dela svakodnevnog iskustva i kao društvenog fenomena (Farrall *et. al* 2009, 7). Ta vrsta emocije se posmatra kao društveni i kulturni problem koji prevazilazi okvire kauzalnog odnosa s aktuelnim kriminalom, zločinima, viktimizacijom<sup>5</sup>, što znači da je postao problem za sebe (Garland 2003, 10). Među naučnicima i kriminolozima ne postoji saglasnost u vezi sa definisanjem straha od zločina (Doležal 2009, 55) što je razumljivo, u najmanju ruku, s obzirom na činjenicu da se i sam zločin prepoznaje u različitim oblicima ponašanja<sup>6</sup>. Uopštenom definicijom straha od zločina kao "emocionalne reakcije na užasnutost ili strepnju od zločina ili simbola koje osoba povezuje sa zločinom" (Ferraro 1995, 8), tj. simbola koji zločin identifikuju (Doležal 2009, 57), implicira se da je za pobuđivanje straha neophodno prepoznavanje potencijala opasnosti ili, kako se drugačije naziva, percipiranog rizika (Ferraro 1995, 8). Smatra se da strah od zločina ne treba izjednačavati sa percepcijom pretećih elemenata okruženja, već ga razumeti kao emocionalnu reakciju na promatrano okruženje (Doležal 2009, 55). Ovako de-

<sup>4</sup> Svako nasilje predstavlja zločin (engl. *crime*) dok svaki zločin ne mora podrazumevati direktno nasilničko ponašanje prestupnika prema žrtvi. U ovom istraživanju će se pod nasiljem podrazumevati situacija u kojoj se *susreću* žrtva i prestupnik usled njegovog kriminalnog čina (provale u privatni posed žrtve), a koji je praćen bilo kojom vrstom odnosa ili borbe ova dva aktera (skrivanje i bežanje žrtve od provalnika, njegovo maltretiranje žrtve ili doslovno njihova borba).

<sup>5</sup> Termin je preuzet iz engleskog jezika (*victimization*) i koristi se u značenju "bivanja subjektom nasilnog ponašanja" tj. "bivanja ili postajanja žrtvom".

<sup>6</sup> U pogledu straha, pre svega, seksualno zlostavljanje ne može biti isto što i kriminalni čin provale u kuću dok su ukućani odsutni. Na primer, razlika se očituje u tome što je u prvom slučaju strah od silovanja praćen strahom od fizičkog bola i smrti, dakle, teškog oblika nasilja, što se ne može reći da je slučaj u drugoj vrsti zločina gde su prestupnik i žrtva u posredovanom kontaktu.

finisan strah do izvesne meri odstupa od gledišta prema kojem strah od zločina i nasilja u savremenom dobu može da egzistira nezavisno od realnog iskustva zločina ili potencijalnog zločina. To znači da proživljavanje straha *nije* nužno uzrokovano promatranjem situacije i procenom nivoa rizika koji, po definiciji, pretpostavlja "izloženost mogućnosti gubitka ili povrede" (Ferraro 1995, 11) a koji je najčešće društveno i kulturno konstruisan (Gustafson 1998, 805). Šta znači "izloženost", tj. da li ona podrazumeva stvarnu ili umišljenu, u budućnosti projektovanu, izloženost situaciji? Na osnovu rezultata ispitaničkih odgovora primećeno je da "posedovanje personalizovane, strukturirane i emocionalno obojene slike rizika može biti nezavisno od toga da li oni [ispitanici] zaista ikada pronalaze sebe u pretećim situacijama" (Farrall, Jackson, and Gray 2009, 8) a što može značiti, kako navode isti autori, da "strah od zločina nije uvek svodiv na konkretna iskustva pretnje" (Isto.). U tom smislu, kada se govori o uticaju filmske produkcije na percepciju rizika od viktimizacije te i straha od nasilja, ona – percepcija – manje podrazumeva aktivan i svestan, kulturno uslovljen način promatranja, a više prethodno usvojen, naučen, deljeni stav o elementima stvarnosti u datom kulturnom okruženju i datom kontekstu.

U brojnoj literaturi o medijima i popularnoj kulturi, pisanoj pod okriljem različitih naučnih disciplina, postoji saglasnost oko najmanje jedne stvari: "mas-mediji i popularna kultura oblikuju naš socijalni svet" (v. Altheide 2002; Strinati 2000; Nachbar and Lause 1992; Hiimäe 2009). Tvrdnjom da se strah podriva, oblikuje i prenosi putem filmske produkcije i medija, pretpostavlja se ne samo da je ova emocija socijalno konstruisana već i da je stvarnost konstruisana tako da se u značajnoj meri percipira i recipira kroz koncept bezbednosti, tj. potrebe da se štitimo i budemo zaštićeni. Ova potreba, između ostalog, pokušava da se zadovolji konzumiranjem proizvoda industrije bezbednosti, tačnije elektronskih sigurnosnih sistema za domaćinstva. Dva su razloga za odabir baš ove oblasti bezbednosne industrije. Prvo, elektronska industrija obezbeđenja predstavlja industriju u izvornom značenju reči: ona podrazumeva, u najmanju ruku, istraživanje tržišta, angažovanje tima ili timova inženjera koji za određeni vremenski period projektuju sigurnosni sistem, potom sledi proces proizvodnje koji podrazumeva upotrebu mašina, sirovina i ljudstvo, posle čega pak sledi velikoprodajna i maloprodajna praksa. Da bi savremeno tržište "prihvatilo" proizvod, u čitav proces je neophodno uključiti marketing koji, takođe, zahteva izvesna novčana sredstva. Ova industrija, dakle, podrazumeva proizvodnju na veliko koja uključuje proizvodne sirovine i podelu rada (Vujaklija 1976, 350), te podrazumeva znatan protok novca, svakako daleko veći nego u slučaju, na primer, obezbeđenja ljudstvom (*private security*)<sup>7</sup>,

<sup>7</sup> Koji se zasniva na prodaji usluga, što će reći da se zaobilazi čitav proces neophodan za industrijsku proizvodnju.

što je jedan od ključnih stimulansa kulturne proizvodnje predstava o nasilju pri provalama i strahu. S druge strane, elektronska industrija bezbednosti je važna i rastuća industrija u SAD čiji su totalni maloprodajni prihodi procenjeni u milijardama dolara, što predstavlja jednu četvrtinu farmaceutske<sup>8</sup> i manje od deset posto automobilske industrije (Hakim and Blackstone 1997, 7). To posredno potvrđuje stav da "sve više i više Amerikanaca percipira život kao strašan i rizičan" (Altheide 2002, 98), kao i gledište da je strah od zločina zaseban društveni fenomen. Spram pomenutog odnosa prema životu, razumno je pretpostaviti da je strah od nasilja i briga za sopstvenu bezbednost i bezbednost najbližih intenzivnija u domenu privatne sfere negoli u sferi (polu)javnog života izvan doma – tj. u okviru doma pre negoli u domenu aktivnosti i ličnih kontakata izvan doma.

Industrija razvijena za obezbeđivanje privatnih stambenih jedinica teži da smanji rizik, sa krajnjim ciljem da spreči provale, tj. kriminalno ponašanje prestupnika; u pogledu straha kao dominantne emocije vezane za fenomen kriminala, reklo bi se da bezbednosna industrija indirektno teži i smanjenju (pojave ili intenziteta) negativnih emocija. Međutim, strah se ovde ne javlja kao razlog postojanja protivprovalnih sistema, već kao "(psihološki) pokretač" želje da se problem rizika viktimizacije i kriminala reši. Svaka "vrsta" straha ima svoj objekat, tj. predmet na koji se odnosi, bilo on materijalan bilo nematerijalan. U istraživanju uloge straha spram bezbednosne industrije, taj objekat jeste kriminal, tj. čin provale u nečiji posed. Kako će se pokazati kasnije u analizi, nasilje – fizičko, a potom i psihološko nasilje – moguće je, pak, interpretirati kao sredstvo kojim se jasnije, snažnije, dakle, efektivnije predstavlja *priroda* kriminala o kojem je ovde reč. Drugim rečima, ugroženi se plaše kriminala – u ovom slučaju provala – koji je praćen nasiljem koje, tako predstavljeno, zapravo oličuje prirodu kriminala i biva sredstvo da se komunicira poruka o tome da je kriminal, u smislu njegovih efekata, veći problem od onoga koji se činilo da jeste (pre nego je dati film pogledan). Prikazivanje nasilja koje provalnici sprovode nad ukućanima prilikom kriminalnog čina, dakle, pomaže konstruisanju predstava o mogućim ishodima ove vrste kriminala te, posredno, pomaže konstruisanju kriminala kao predmeta straha ugroženih dok, s druge strane, pojačavajući strah stvara želju za kontrolom kriminala koja jedino može biti uspostavljena pojačanim nadzorom koji omogućavaju elektronski bezbednosni sistemi.

---

<sup>8</sup> Ilustracije radi, izneću podatak u vezi sa zaradom farmaceutske industrije. Ukupna prodaja farmaceutskih proizvoda u svetu 1997. godine bila je 291 bilion dolara, dok je ukupna prodaja američke farmaceutske industrije dostigla oko 105,9 biliona iste godine sa godišnjim porastom od sedam posto u odnosu na prethodnu godinu. Dostupno na: *Pharmaceutical Industry: Table of Content* <http://www.neiu.edu/~agkanali/ACTG450/Pharma.html#Size>

### Kulturna proizvodnja straha od nasilja i mehanizam jačanja elektronske industrije obezbeđenja

Mnogobrojni komercijalni filmovi prikazuju strance (nepoznate sugrađane) kao opasne i, stavljajući ih u različite situacijske kontekste, proizvode konkretne i negativne predstave o njima. S druge strane, nudeći "rešenja" često predimenzionisanih problema, proizvedeni strah postaje koristan u pogledu afirmacije i jačanja elektronske bezbednosne industrije. U tom smislu je komercijalni film moguće posmatrati kao izvor "znanja" ili sredstvo podučavanja širokog auditorijuma (više o tome u Ilić 2012), u ovom slučaju, u ulozi i značaju sigurnosnih sistema u domaćinstvima. Pre sa efektom intenziviranja brige i straha, a manje s težnjom da se pokaže da sigurnosni sistemi sami po sebi mogu proizvoditi strah od nasilja, ili bar da se pokaže u kojoj meri to mogu, filmovi do izvesne mere i retko na eksplicitan način otkrivaju i tu stranu. Tri komercijalna filma su odabrana za primere na kojima su razmatrani ovi problemi, te sledi ukratko predstavljanje njihovih sadržaja.

U filmu *Nezakoniti ulazak* (1992) pratimo život mladog bračnog para koji se nakon stresnog susreta sa provalnikom u svojoj kući odlučuje da ugradi sigurnosni alarm. U tome im pomaže jedan od dvojice policajaca koji su, veče kada se provala dogodila, bili na dužnosti i vršili rutinski uviđaj u kući, a sa kojim su se vrlo brzo i sprijateljili. Ubrzo se ispostavlja da policajac ima izvesnih "psihičkih problema" zbog kojih postaje opasan po bračni par. Iako se centralna radnja filma odvija oko odnosa lika policajca i bračnog para, dalje u analizi će ovaj lik ostati delimično zanemaren, a u fokusu pažnje će biti lik provalnika i proces uvođenja sigurnosnog sistema kao reakcije supružnika na nemili događaj. Film se završava tzv. srećnim krajem po glavne junake.

Nakon razvoda, bivša žena bogatog i uglednog člana farmaceutske industrije se sa ćerkom preseljava u prostranu četvorospratnu kuću na Menhetnu. Glavna prostorija u kući, tzv. soba panike po kojoj naredni filmski primer, *Soba panike* (2002), i nosi naziv, čini se da predstavlja tehnološki vrhunac sigurnosnih soba u stambenim jedinicama. Opremljena monitorima sa kojih se posmatraju ostale prostorije kuće, alarmom, čeličnim vratima sa infracrvenim senzorom, posebnom telefonskom linijom, rashladnim uređajem za hranu i sva obložena čelikom, zaostavština je bivšeg vlasnika kuće čije veliko novčano bogatstvo ostaje sakriveno za sve njegove potomke, izuzev za jednog. Upravo je taj – unuk pokojnog vlasnika – jedan od trojice provalnika koji su upali u kuću već prve noći nakon preseljenja majke i ćerke. Iako iznenađeni preuranjenim useljenjem novih vlasnica, provalnici ne odustaju od plana i odlučuju se da ipak opljačkaju sef pokojnog vlasnika. Može se reći da osnovni zaplet počinje kada majka sa ćerkom uspeva da pobegne od provalnika zatvarajući se u neprobojnu čeličnu sobu panike u kojoj se, međutim, nalazi meta pljačke – sef pun novca. Kako to obično biva u narativima komercijalnih fil-

movu, postoji još jedno "međutim" – čerka je bolesna zbog čega je neophodno da na određeni vremenski period prima insulin koji se, pak, nalazi u prostoriji u kojoj nije i sama. Taj problem pravi preokret u pravcu toga da majka, koja je prvobitno prikazana kao relativno bespomoćna žrtva, izlazi iz sobe panike u koju potom uspevaju da se zatvore provalnici, nakon čega majka do izvesne mere preuzima kontrolu nad situacijom. Do kraja filma ginu dva provalnika, treći biva uhapšen, a glavne junakinje oslobođene dalje borbe.

Treći film, *Kada stranac pozove* (2006), obojen je mistikom. Mlada devojka biva pod roditeljskom kaznom zbog čega, umesto na lokalnu zabavu, odlazi u udaljenu kuću na jezeru bogatog para kako bi čuvala njihovo dvoje male dece. Sve deluje idilično – bračni par je ljubazan, kuća je velika i lepa, deca se oporavljaju od gripa zbog čega su u dubokom snu, a kuća je obezbeđena alarmom. Međutim, ubrzo po odlasku bračnog para počinje agonija mlade devojke koja sa sve učestalijim pozivima nepoznatog muškarca postaje sve veća. Nakon mučne borbe sa svojim strahom a potom i sa hladnokrvim ubicom, deca i mlada dadilja bivaju spašeni.

#### Koga da se plašimo i od čega da strepimo – konstrukcija slike provalnika i samopercepcije žrtve

Neophodna komponenta nasilja je, svakako, nasilnik čiji lik u velikoj meri konstruišu komercijalni filmovi, značajnim delom preuzimajući pojedine karakteristike iz medija masovne komunikacije, istovremeno im dodajući neke druge elemente ličnosti. U sva tri predmetna filma je kroz likove nasilnika konstruisan strah od stranaca u smislu nepoznatih sugrađana, i strah od rizika postajanja žrtvom neizvesnih oblika nasilnog ponašanja koji se kroz filmske poruke upućuje prosečnom ili nešto imućnijem sloju američkog društva, i to pretežno ženama.

Kao što pokazuju dva od tri predstavljena filmska primera, a to su *Nezakoniti ulazak* i *Soba panike*, provalnici ne moraju imati nikakve druge namere do da materijalno profitiraju. Provalnik u prvom navedenom filmu nije hladnokrvni nasilnik; on, tek nakon što biva donekle sprečen da pobegne iz kuće u koju je provalio, stavlja nož pod grlo mladoj ženi. Jasno je da mu namera nije da je povredi već da omogući sebi bekstvo. Nakon ovog incidenta supružnici ostaju u šoku, svako sa svojim košmarom – žena zbog "osećaja hladnog noža ispod grla", a muž zbog bespomoćnosti da u kobnom momentu išta preduzme kako bi zaštitio svoju ženu.

Tri prikazana provalnika drugog pomenutog filmskog primera je moguće klasifikovati prema tome koliko su opasni. Uočava se izvesna gradacija: prvi je porodični čovek kome je novac bio potreban za rešavanje, kako se naslućuje, nekog ozbiljnijeg problema svog deteta, i koji je nagovoren na ovakav pre-



stup<sup>9</sup>; ovaj provalnik je prikazan čak i kao osećajna i plemenita osoba<sup>10</sup>. Drugi provalnik je rešen da dobije šta je naumio jer smatra da mu to i zakonski pripada, kao deo nasleđstva, ali ne po svaku cenu. Zato biva ubijen od strane trećeg provalnika koji je neuračunljiv. O njemu je, u poređenju s ostala dva provalnika, dato najmanje informacija što znači da on gledaocima ostaje "najdalji" u smislu eventualnog razumevanja za njegovo ponašanje te i delimičnog saosećanja. Jedino što znamo o njemu jeste da je vozač autobusa odgovoran za ubistvo jednog od provalnika i da je onaj koji najviše ugrožava žrtve provala. Tipovi ličnosti poput ovog – agresivni i nasilni likovi koji brzo gube kontrolu – jesu oni od kojih se razvija najveći strah i oni koji postaju najautentičniji deo gledaočevih (o)sećanja.

Gradacija prema stepenu opasnosti provalnika je uočljiva i na nivou komparacije sva tri filmska primera. Lik provalnika iz filma *Nezakoniti ulazak* je opisan pretežno neutralno, bar u pogledu njegove nasilnosti.<sup>11</sup> Na osnovu dve informacije o njemu – njegove skromne odevenosti i nedovoljne profesionalnosti u pokretima prilikom napada na ženu, odnosno pokušaja bekstva – reklo bi se da je njegov cilj isključivo pribavljanje novčanih ili kakvih drugih materijalnih sredstava, a nepronalaženje, na primer, izvora uzbuđenja (pri samoj pljački ili nasilnom tretiranju ukućana). Izuzetno mala pažnja posvećena ovom liku – a poklonjeno mu je toliko pažnje koliko da bi se opisala provala tj. situacija susreta ukućana s nepoželjnim neznancem – ukazuje na to da njegova uloga nije toliko u stvaranju predstava o samom liku provalnika i nasilnika koliko u kreiranju slike o mogućoj neželjenoj i stresnoj situaciji koja može stvoriti traume pa čak i imati kobne ishode, a koja se može izbeći ugradnjom alarma za provala.

U filmu *Soba panike*, kao što je uočeno, prepoznaju se tri modela provalnika, međutim, posmatrajući ih u celosti, kao pojedince koji deluju u grupi a ne samostalno, vidimo ih kao vrlo opasne jer, recimo, iako znaju da u kući ima stanara ne odustaju od prethodno osmišljene akcije, pa čak ni u momentu kada

---

<sup>9</sup> Zato što je radnik u kompaniji koja upravo izgrađuje "sigurne" prostorije poput sobe panike. Otkrivajući svoje znanje o karakteristikama takvih prostorija, ovaj lik ujedno predstavlja jedno od filmskih sredstava za upoznavanje publike sa sigurnosnim sistemima ovakvih prostorija.

<sup>10</sup> Dajući insulinsku injekciju ćerki, spašava je od pada u komu i verovatno od smrti, a kada mu se na kraju ukazuje prilika da pobegne "u pravi čas", odlučuje se da to pokuša tek nakon što spasi majku i ćerku od trećeg, nasilnog provalnika rizikujući tako svoj život.

<sup>11</sup> Na primer, za potrebe ovog istraživanja je od manjeg značaja činjenica da je lik provalnika crnac izuzetno tamne nijanse puti – žargonski bi se reklo "najcrnji crnac" – koji provaljuje u kuću bogatog i, pre svega, harmoničnog i srećnog mladog braćnog para.

se kolebaju i sami predviđaju eventualne neprilike koje se, kasnije u filmu, obistinjuju u vidu krvi od batina i poginulih od metaka.

U filmu *Kada stranac pozove* uočljiva je mistifikacija (elemenata) zločina. Od sva tri filmska primera nasilnika, najviše mističnosti poprima najopasniji među njima, provalnik-ubica upravo iz ovog filma. On predstavlja apsolutno zlo. Njegov identitet je potpuno nepoznat policiji i javnosti. Poznato je samo da se igra "mačke i miša" sa svojim žrtvama nagoneći ih do ruba izdržljivosti terora pre nego što ih brutalno ubije. Dehumanizovanost ovog lika ogleda se i kroz scenu koja se tiče njegovog konačnog hapšenja, kada on ne sedi pokunjeno u kolima policijske patrola, već je njegovo držanje gordo i dalje preteče, što upućuje na zaključak da se ne kaje za svoja (ne)delatna niti strepi od zatvorske budućnosti koja ga izvesno čeka. Ideja da postoje ljudi koji se ne plaše kazne i kojima nedostaje savesti – što bi značilo da mogu biti spremni na bilo kakav zločin, čak i po cenu sopstvene slobode i života – jeste najjezovitija predstava koja pokreće maštu auditorijuma u negativnom smeru (ishodovanu osećajem strepnje i strahom).

Uopšteno posmatrano, čini se da su mistikom najviše obasuti filmski anti-junaci poput likova nasilnih zločinaca ili ubica, čiji identitet može biti izgrađen ili čije osobine mogu biti potencirane kroz suprotnost sa žrtvama. U tom slučaju, nasilnici su obično defektni ili vidno ružni, specifičnih telesnih naznaka (ožiljaka, tetovaža), zastrašivog pogleda, opasnog izgleda i manje ili više izraženog nasilnog ponašanja<sup>12</sup>, dok su žrtve najčešće prikazane kao "obični" ljudi, lepi ili plemeniti, ali neretko naivni, lakomisleni i obično slučajno obuhvaćeni nesrećom. Ono što značajno utiče na proizvodnju osećaja nesigurnosti i samog straha od rizika jeste *relativna nasumičnost* u odabiru žrtava koja predstavlja značajan element ukupne filmske poruke koja generiše afirmativan odnos gledalaca prema elektronskim sistemima bezbednosti. Šta, međutim, u ovim filmovima jeste nasumičnost izbora žrtava a zašto je ona ipak relativna? S jedne strane, u ovim filmskim pričama provale se dešavaju u kućama koje odlikuje manje ili više bogatstvo što bi se donekle moglo prepoznati kao pravilo pri odabiru lokacije zločinačkog čina.<sup>13</sup> S druge strane, u filmu *Nezakoniti*

<sup>12</sup> S druge strane, u komercijalnim filmovima je pored ovakvog, prisutno i potpuno suprotno prikazivanje nasilnika. Pod maskom lepih, privlačnih i šarmantnih muškaraca i žena sakrivena je njihova nasilna priroda, čime je mističnost ovih likova (u jednom drugom vidu) pojačana, a vrste osobina njihovih ličnosti učinjene još neizvesnijim. Dobar primer predstavlja čak zaseban žanr holivudske filmske industrije, tzv. film *noar*. U grupu ovakvih nasilnika mogao bi se svrstati i pominjani policajac iz prve filmske priče (*Nezakoniti ulazak*), ali s obzirom na to da je njegova funkcija značajnija u pogledu upoznavanja auditorijuma sa mogućnostima i ulogom bezbednosnih sistema, njegov lik u ovom kontekstu nije razmatran.

<sup>13</sup> Najluksuznija i najmodernija je kuća na jezeru u filmu *Kada stranac pozove*. U ovom slučaju je, međutim, nemoguće sa sigurnošću tvrditi da provala i nasilje imaju

*ulazak* bračni par bi mogao predstavljati i žrtvu slučajnog izbora (bar u meri u kojoj smo skloni da verujemo u slučajnosti) jer, iako su imućni, njihovo vidljivo bogatstvo ne deluje značajnije niti imponantnije od onog iz susedstva.<sup>14</sup> U filmu *Soba panike* majka i ćerka nisu direktni "nosioci" bogatstva koje je razlog kriminalnog ponašanja, te su žrtve sopstvene "loše sreće", što je slično i u poslednjem filmskom primeru u kojem je glavna žrtva devojka koja se opet "slučajno" zatiče u kući na jezeru. Dakle, poruka koja se šalje jeste da ne postoji niti jedan niti sasvim jasan kriterijum po kojem se vrši odabir lokusa kriminalnog i nasilnog delovanja te ni takav kriterijum prepoznavanja potencijalnih žrtava, a takođe se poručuje i da instaliranost bezbednosnog sistema unutar stambene jedinice ne (mora da) predstavlja ozbiljniju prepreku za provalnike, niti u pogledu njihove odluke da (ne)ugroze nečiju imovinu niti u pogledu uspešnosti njihovog bespravnog ulaska u istu.

Pitanje nasumičnosti odabira mesta zločinačkog čina, te i relativne nasumičnosti postajanja žrtvom tog čina, jedno je od elemenata koji učestvuju u stvaranju predstava o izboru žrtve dok se istovremeno utiče na kreiranje samopercepcije stepena (ne)moći gledalaca da utiču na ovu vrstu rizika. Iako je u svakom analiziranom filmu prikazana borba žrtve sa nasilnicima, u izvesnom smislu se film *Nezakoniti ulazak* razlikuje od druga dva. U njemu, nakon što mladi bračni par shvata da se neki neznanac nalazi u njihovoj kući i nakon što provalnik iskače iz ormana kako bi pobjegao, muž čini nepromišljeni potez u kojem pokušava da zadrži provalnika dovikujući ženi da pozove policiju, nakon i zbog čega provalnik hvata ženu i stavlja joj nož pod grlo. Tada i muž i žena postaju potpuno pasivni i provalnik uspeva da pobegne. U druga dva filmska primera, iako su žrtve uplašene, one se bore do poslednjeg momenta, onog, u komercijalnom filmu najčešće vrlo predvidljivog, u kojem žrtve pobeđuju nasilnike (nakon čega se pojavljuje i policija). Kada bi se analiza filmskih priča zadržala na ovom nivou, zaključilo bi se da film stvara afirmativan odnos gledalaca prema samima sebi kao eventualnim žrtvama i to onima koje nisu pasivne žrtve već onima koje se bore i čija borba na kraju ima smisla, utoliko što, izuzev proživljene traume, oni u najvećem broju primera ostaju među živima. Ali ko "plaća cenu" umesto njih? U skladu sa uobičajenom linearnom strukturom filmskih narativa (za objašnjenje vidi: Strinati 29-31; Ilić 2012, 122), junak filma (bilo to muški bilo ženski lik) je taj koji uspostavlja prvobitno stanje ravnoteže poremećeno nekim činom (ovde provalama), a njegovi prijatelji obično bivaju žrtve fizičkog nasilja i ti koji nam zapravo sliko-

---

veze sa bogatstvom; može se reći da se tu radi o nasumičnosti s obzirom na to da provalnik nije lopov već serijski ubica koji je usamljenu kuću prepoznao kao pogodno mesto za svoje delovanje.

<sup>14</sup> Kuća bračnog para nije veća od prosečne dvoetažne američke porodične kuće u odnosu na čiju veličinu postojanje bazena u dvorištu iza kuće čak deluje bajkovito.

vito predstavljaju potencijal i razmere koje nasilničko ponašanje može da dosegne.<sup>15</sup> Slično tome, prikazivanje same borbe glavnih likova sa provalnicama pokazuje razmere straha i patnje koje žrtve proživljaju.

Deo filmske poruke koji je možda značajniji od ovoga je konstruisanje samopercepcije u odnosu na odluku da se poseduje ili ne poseduje sistem bezbednosti u stambenoj jedinici. S jedne strane, gledaocima se šalje poruka da bezbednosni sistemi ne mogu biti potpuna garancija prevencije rizika i provala, istovremeno poručujući da ovi sistemi jesu korisni jer, ako ništa drugo, generalno govoreći, mogu umanjiti tragediju. Međutim, poruka koja se šalje onima kojima je i namenjena, a to su na prvom mestu potencijalni kupci svojih prvih sigurnosnih sistema – oni koji tek treba da se odluče na korak instaliranja prvog sistema u svom domu – jeste da je odgovornost za sigurnost ukućana preuzimaju oni sami, te tako i krivica za eventualnu tragediju.

Iako pojedina rodna istraživanja rizika potvrđuju da, u skladu sa rodnim ulogama pripisanim ženama i muškarcima, sem što su generalno u većem strahu od muškaraca, žene su više zabrinute za zdravlje i sigurnost uopšte, za rizike za koje se čini da reflektuju veliku opštu zabrinutost za blagostanje drugih (Gustafson 1998, 807-808). Zato i ne čudi što su ciljna grupa analiziranih komercijalnih filmova koji promovišu sisteme preventivne i zaštite na prvom mestu žene, bilo da su one majke, supruge ili mlade devojke.<sup>16</sup>

#### Film kao sredstvo podučavanja – alarmi i video sistemi kao preventiva rizika od nasilja i kriminala

Film *Nezakoniti ulazak* je nastao u vreme najvećeg zabeleženog nivoa javne brige u vezi sa nasilnim zločinom u SAD; istraživanja tvrde da je tokom devedesetih godina prošlog veka nasilni zločin bio najvažnija briga američke javnosti uprkos smanjenju stope kriminala baš u tom periodu, a najviši nivo brige ikada zabeležen je 1994. godine (Romer *et. al* 2003, 88). Ovaj film, a videćemo kasnije i *Soba panike*, vrlo uočljivo ostvaruje edukativnu funkciju uglavnom kroz dijalog ukućana i policajca koji nadgleda instaliranje alarma u njihovoj kući. Bez suvišnih pitanja ukućana, vrlo konciznih i jasnih odgovora policajca dobijamo neka od ključnih pojašnjenja u vezi sa pomenutim sistemom. Scene instaliranja alarma u različitim delovima kuće prate objašnjenja poput ovog:

<sup>15</sup> U filmovima *Nezakoniti ulazak* i *Kada stranac pozove* žrtve ubistava su dve drugarice dvaju glavnih junakinja, dok je u filmu *Soba panike* brutalno prebijen bivši muž/otac koji je na poziv bivše žene došao u pomoć njoj i njihovoj ćerki.

<sup>16</sup> U filmu *Soba panike* to je majke, supruge u filmu *Nezakoniti ulazak* i mlada devojka u *Kad stranac pozove*.

"Biće postavljeni kontakti na dodir na svakom delu ulaza. Ni povetarac neće moći da uđe u ovu kuću bez vašeg znanja. Ovde će biti infracrveni detektor kretanja. To će detektovati ako neko razbije staklo."

Objašnjenja se nastavljaju u kupatilu gde policajac naglašava da ova prostorija dobija još jednu funkciju; tu se oformljuje tzv. sigurna soba koja predstavlja dodatnu meru opreza.<sup>17</sup>

Još dva segmenta ovog filma su u funkciji direktnog podučavanja publike o merama predostrožnosti. Prvi se tiče scene u kojoj mladi bračni par razgovara sa policajcima koji vrše uviđaj neposredno nakon provale. Ogorčeni muž, koji se osećao bespomoćno dok je provalnik držao nož na vratu njegove supruge, izjavljuje da će kupiti pištolj. Nakon ženinog negodovanja na tu ideju, progovara i jedan od policajaca savetujući ga da instalira alarm ili nabavi psa, ali da zaboravi pištolje, čime je jasno da se ne podržava (kontra)nasilje koje bi upotreba pištolja proizvodila. S druge strane, ovaj savet podržava dve od četiri kategorije koje kriminolozi predlažu kao mere predostrožnosti za smanjenje provala. Te dve mere, takođe, obuhvataju i malopredašnje pomenute elemente tzv. sigurne sobe. Prva mera koju kriminolozi predlažu je *zастраšivanje* pod kojom se podrazumeva, na primer, spoljno svetlo i parkirani automobil sa prilazom. Druga je nazvana *prevencija* i uključuje upravo prisustvo psa čuvara, kao i rešetke na prozorima, brave sa rezom i jakim ramom i tome slično. Za temu rada najvažnija pomena je mera opreza označena kao *detektovanje*, koja ima za cilj da otkrije provalnika unutar poseda, za šta se najefikasnijim smatraju spoljašnji i unutrašnji alarmi koji su povezani sa centralnom stanicom. *Upravljanje* je mera koja ukazuje na svesnost potrebe za sigurnošću ukućana i koja ne zahteva konkretne proizvode, već proveru sigurnosti od strane policije ili drugih eksperata, obustavljanje isporuke novina dok su ukućani na putu, postavljanje određenih oznaka s ciljem obaveštavanja potencijalnih provalnika o sigurnosnim merama i sl. (Hakim and Blackstone 1997, 59-61).

Da bi se gore naznačena poruka, izražena u vidu saveta policajca, potvrdila u filmu je još jednom ta poruka ponovljena, samo ovoga puta kroz dijalog muža i žene koji se ticao muževljevog pokušaja ublažavanja njene traume manifestovane kroz nesanicu i njenu namerenost da prodaju kuću u kojoj oseća da ne može više da živi. Na to je muž umiruje rečima:

"Nabavićemo najbolji alarm koji postoji. Ako ne bude dovoljno, uzećemo psa čuvara, mislim pravog, ubicu."

Još jednom je potvrđeno, dakle, da je "partnerstvo" alarma i psa (kombinacija) mera predostrožnosti predstavljena kao efikasna prevencija nasilja i kriminala i ono što, stoga, sigurnost čini realnom.

<sup>17</sup> Što je takođe propraćeno ukazivanjem na sigurnosne elemente: jake ramove i brave dvojica vrata.

Nedovoljno ubedljive spontanosti, gotovo niotkuda, stvaraoci ovog filma umeću i scenu koja naglasak stavlja na alarm za kola. Ovaj bezbednosni sistem nije interesantan za rad više od samog pomena i uloge koju ima u filmu, a to je ukazivanje na važnost brige za što je moguće veći opseg sredstava bezbednosti.

Otvorenija propaganda sigurnosnih sistema uočava se u sceni pomalo ismevačkog obraćanja policajca muža. Naime, nakon što je bračni par osetio da njihov novi prijatelj – policajac – počinje da ih ugrožava, muž odlazi u policijsku stanicu kako bi podneo prijavu protiv njega. Tokom razgovora, nadređeni problematičnog policajca takoreći prekoreva bespomoćnog suprugužnika rečima:

"Bez dokaza ste. Nemate svedoke. Nemate čak ni kućni video snimak. U ovom vremenu svako ima prokleti video."

Centralna interpretacija citata spram teme istraživanja jeste poruka poslednje (dve) navedene rečenice, čiji se legitimitet ostvaruje kroz lice koje poruku šalje, a to je lice koje sprovodi zakon te kojem su pravila "ulice" odnosno "istine stvarnog života" zasigurno poznata. Ova izjava predstavlja potvrdu da je naša svakodnevica nesigurna te da ju je potrebno nadzirati. Drugim rečima, nesigurnost stvara potrebu za oprezom koji se, između ostalog, materijalizuje kroz mere predostrožnosti na koje citat upućuje, a koje su postale ili bi trebalo da postanu neizostavni deo savremenog života.<sup>18</sup>

Policajčevom učenju suprugužnika o funkciji i efikasnosti alarma analogno je ono koje agent prodaje nekretnina daje budućem kupcu velike kuće na Menhetnu, liku majke u filmu *Soba panike*. Priča teče ovako: kada ju je sproveo kroz prostorije na sva četiri sprata kuće, pokazao joj je glavnu sobu (a ti je soba panike) koju je uporedio s utvrđenjem u srednjem veku. Ona predstavlja korak dalje u prevenciji rizika u odnosu na postavljanje regularnih alarma za provalu. Uvertiru objašnjenju konkretnih elemenata ove "bezbedne sobe" agent počinje tako reći pretnjom da se nikada ne može biti dovoljno obazriv kada su u pitanju kućne provale i nastavlja ukazivanjem na neefikasnost policije:

"Alarm se uključi u sred noći – šta možete da uradite? Da pozovete policiju i čekate ih do utorka? Da strčite u donjem vešu da biste proverili? Ne verujem baš."

U odnosu na prethodno razmatrani film snimljen deset godina ranije vidimo, dakle, da se pitanje posedovanja alarma za provalu više ne razmatra. Štaviše, da se postojanje alarma u privatnim kućama gotovo podrazumeva, još eksplicitnije je pokazano u filmu *Kad stranac pozove* u kojem bogati bračni par, ostavljajući dadilji šifru za (de)aktivaciju alarma, pita da li je upoznata sa funkcionisanjem istog, na šta dadilja potvrdno odgovara brzo i bez dileme, čime se razgovor na tu temu i završava. Ono što ovaj film kasnije pokazuje jeste

<sup>18</sup> Što u izvesnom smislu potvrđuje i najnoviji među obrađenim filmskim primerima – *Kad stranac pozove* – u kojem je kućni alarm predstavljen upravo ovako, kao sastavni deo svakodnevnog iskustva savremenog čoveka.

način na koji alarm funkcioniše u pogledu signalizacije provale ili opasnosti policijskoj stanici.

Vratimo se opet analizi filma *Soba panike*. Nakon što je agent prodaje makar delimično uverio majku da je u slučaju eventualne provale neophodno da se osloni na sebe i svoj sistem zaštite, prešao je na pojašnjavanje sigurnosnih elemenata sobe i funkcionisanje celokupnog sistema, te je auditorijum obavestio da se unutar stambene jedinice mogu napraviti sobe obložene čeličnim i betonskim zidovima<sup>19</sup> kroz koje su provučene žice nezavisne telefonske linije, da teška čelična vrata imaju senzore poput onih u liftu s funkcijom sprečavanja neželjenih nezgoda (poput zatvaranja vrata u momentu dok čovek tuda prolazi), da se u kući mogu instalirati kamere baš poput onih u bankama koje pokrivaju svaki ugao kuće i sve to da bude emitovano na monitorima i snimano na kasetama, da se mogu obezbediti i ostali neophodni elementi poput ventilacije za dovod kiseonika, baterija u slučaju nestanka struje, zaliha hrane itd.; dakle, da je moguće imati jedan mikro svet – "kuću" unutar kuće u kojoj bi moglo da se preživi verovatno onoliko koliko to zalhe hrane dozvoljavaju.

### Da li elektronski sistemi obezbeđenja smanjuju ili povećavaju strah od provala?

Da filmska industrija utiče na širenje i oblikovanje straha od nasilja koji potom postaje ekonomski resurs industrije obezbeđenja, izvesnije je od pretpostavke da bezbednosni sistemi za domaćinstvo utiču na pojačavanje zabrinutosti i straha od rizika da se postane žrtva.

Filmski narativi ne daju pregršt građe za potkrepljenje teze da prisutnost proizvoda industrije obezbeđenja u domaćinstvu utiče na, ako ne na samo pobuđivanje straha, a ono delimično na intenziviranje postojeće zabrinutosti od mogućih provala i nasilja. Najeksplicitniji prikazi mogućih kontraefekata sigurnosnih sistema dati su u dve scene. Prva se tiče lažne uzbune u filmu *Nezakoniti ulazak*. Usred romantičnog početka seksualnog odnosa mladog bračnog para iznenada počinje izuzetno glasno i iritantno zavijanje alarma. Muž žurno ustaje, uzima svoj pištolj, zaključava ženu u kupatilo koje je sada u službi sigurne sobe<sup>20</sup>. Agonija koju žena proživljava bivajući zatvorena u sigurnoj sobi – ne znajući ko je provalio u kuću, niti da li se njen muž bori sa provalnikom

<sup>19</sup> A beton je izrazito tvrd građivni materijal koji se teško ruši i obijanje takvog zida bi izazvalo veliku buku i napor koji bi trajao duži vremenski period u kojem bi neko od komšija i nadležnih organa zakona mogao da reaguje.

<sup>20</sup> Kao što je već opisano, pri instaliranju sigurnosnog sistema na dvoje vrlo čvrstih vrata od kupatila su stavljene jake brave čime su ukućani dodatno zaštićeni od upada provalnika.

ili je već onesvešćen ili pak ubijen, te da li će provalnik stići i do nje, da li će je povrediti i slična pitanja koja se mogu vrzmati po glavi čoveka u takvoj situaciji – ubedljivo je predstavljena kadrom u kojem iz ptičje perspektive posmatramo nemir žene koja se šeta tamo-amo dok sirena sigurnosnog sistema i dalje zastrašujuće zavija. Ubrzo čuje zvuk telefona i korake muža koji dotrčava uzvikujući joj da je sve u redu dok prihvata poziv svoje osiguravajuće kompanije<sup>21</sup>. Za proživljenu traumu, kako se ispostavlja, odgovorna je kućna mačka koja je izazvala lažnu uzbunu.

Drugi pokazatelj nalazi se u filmu *Soba panike*. Ne samo da je vidno da protagonistkinja filma (majka) izražava nelagodu u momentu kada joj agent za nekretnine otkriva postojanje sigurne sobe u njenom potencijalnom domu, već usred njegovog detaljnog opisivanja elemenata koji ovu sobu čine tako sigurnom, ona izjavljuje da je "cela ta stvar" čini nervoznom. Kao odgovor na agentovo čuđenje zbog takvog njenog osećaja, ona mu odgovara pitajući ga da li je ikada čitao Poa. Ne zadržavajući se dalje na ovoj temi, nastavlja se sa predstavljanjem čeličnih vrata sobe u sceni koja izgleda ovako: agent i naša junakinja ulaze u sobu, na njegov potisak dugmeta vrata se izuzetno brzo i bučno zatvaraju na šta ona biva vidno prepadnuta; zatvorenost u sobi ju je učinila paničnom zbog čega je više puta zamolila agenta da otvori vrata kako bi mogla da, takoreći, pobegne odatle.

S druge strane, ono što ne može da ostane neprimećeno jeste pozicioniranost brojčanika za unos šifre alarma ne samo na zidu pored ulaznih vrata, nego čak i u spavaćim sobama ukućana.<sup>22</sup> Tako, na primer, u filmu *Soba panike* ne samo da vidimo da bogata, tek razvedena žena, pokušavajući da nađe prikladan dom za sebe i svoje dete biva pritisnuta pričama o nesigurnom svetu već i u prostoriji u kojoj spava biva okružena brojčanicom i monitorima<sup>23</sup>. Prvu noć po useljenju majka pred spavanje podešava alarm i video sistem držeći vrata sigurne sobe otvorena, a kada se tokom noći probudi, iako bunovna i pomalo mamurna od vina, prvo što radi pre nego ode u toalet jeste paljenje svetla u sobi panike. Kao najznačajni pomena, ovde se nameće utisak da je poslednja "misao" sa kojom naša junakinja odlazi na spavanje i prva sa kojom se budi usmerena na osećaj (ne)sigurnosti ili, drugačije rečeno, vidno je da je emotivno opterećena projekcijom budućnosti i rizicima za koje Urlih Bek kaže da su "po svojoj prirodi povezani sa predviđanjem, s uništavanjima, koja se još nisu dogodila ali prete da se dogode" (Bek 2001, 50). Kakve vrste nesreća

<sup>21</sup> Koje pozivaju svoje klijente, ukućane, uvek kada se alarm aktivira.

<sup>22</sup> To se primećuje u filmovima *Nezakoniti ulazak* i *Soba panike*, dok u trećem razmatranom filmskom primeru nije prikazana spavaća soba.

<sup>23</sup> U sobu panike, u kojoj su smešteni brojni monitori, ulazi se iz njene spavaće sobe, a kada su vrata sigurne sobe otvorena, ona iz svog kreveta gleda direktno na monitore.



predviđaju filmovi i koji je odnos filmskih narativa prema efikasnosti bezbednosnih sistemima, odnosno njihovoj funkciji zaštite ukućana pri provalama, biće ukratko razmotreno u tekstu koji sledi.

U filmu *Nezakoniti ulazak* nije, na primer, prikazana još jedna provala, ali ovog puta nakon ugradnje alarma, kako bi se pokazala njegova efikasnost. Funkcija ovog filma, u vreme kada je nastao, bila je reklamno-edukativnog karaktera, pre svega u pogledu promocije potrebe za bezbednosnim sistemima za domaćinstva. Ono što se može samo pretpostaviti jeste da bi posedovanje alarma u kući sigurno odbilo tip provalnika kakav je prikazan u ovom filmu – čini se nedovoljno profesionalan i agresivan da bi rizikovao da bude uhvaćen ili fizički povređen.

Dve su osnovne poruke koje se mogu izvući iz filmova *Soba panike* i *Kad stranac pozove*. Na osnovu priče prvog filma uočava se da, kakvi god bili provalnici, više ili manje okrutni i agresivni, amateri ili profesionalci u pogledu poznavanja rada sigurnosnih sistema, žrtva provale se ne može osloniti samo na sigurnosni sistem pa makar on bio i nešto poput tzv. sobe panike.<sup>24</sup> U ovom filmskom primeru, može se reći, radilo se o profesionalcima koji su uporni u svojoj nameri i sposobni da se suoče sa problemom postojanja jakog sigurnosnog sistema. Ova filmska priča pokazuje i da je sigurna soba ipak u datoj situaciji na izvestan način spasila ukućane, ako nikako drugačije, a ono bar obezbeđujući im vreme da osveste u kakvoj se situaciji nalaze i da u tom vremenu ojačaju kao protivnice provalnika i osete se sposobnima za pružanje efikasnog otpora.

Slučaj u drugoj filmskoj priči je, međutim, potpuno drugačiji. Ubica koji je sve vreme uznemirujućim telefonskim pozivima zastrašivao žrtvu, mladu dadilju, činio je to upravo iz kuće koja je posedovala alarm. U ovom filmu nismo čak ni videli kako je stranac ušao u posed, što će reći da alarm kao otežavajuća okolnost ili prepreka provale nije ni razmatran, iako postojanje samog sistema u kući u filmu jasno naznačeno. Poruka koja se time šalje bi se mogla formulisati na sledeći način: onaj ko hoće da uđe u određeni posed, taj će to i učiniti bez obzira na postojanje alarma. Da li ovakav filmski odnos prema bezbednosnim sistemima predstavlja kontrareklamu za industriju prevencije i zaštite imovine i ljudi? Na to pitanje bi se moglo odgovoriti pre odrično nego potvrdno iz prostog razloga što se tako osećaj nesigurnosti pojačava i pretače u strah od rizika od drugih, tj. u strah od postajanja žrtvom nasilnog ponašanja time što se auditorijumu "objašnjava" da ne može postojati apsolutno efikasan instrument zaštite, već da se može smanjiti rizik od kriminalnog i nasilnog ponašanja drugih. Prikazivanje nedovoljne efikasnosti bezbednosnih sistema da-

<sup>24</sup> Na primer, kada su provalnici pokušali da nateraju stanarke da izađu iz sobe panike puštajući im gas kroz ventilacioni otvor, majka je morala da bude inventivna i da se brani, pa im je "poslala vatru" koja je ozledila jednog od provalnika.

lje upućuje na poziv na povećanje broja sistema, kako u kvantitativnom tako i u kvalitativnom smislu. Što se tiče prvog, stvar je jasna – ukoliko postoji povećana briga i strah usled osećaja nesigurnosti, konzumenti jednog sistema imaju priliku da na tržištu koje obiluje različitim sistemima za prevenciju i smanjenje rizika, u svoje domove priključe i druge sisteme. S druge strane, karakteristika svake savremene industrije, pa tako i bezbednosne, jeste stvaranje potrebe za novim, naprednijim ili samo nešto drugačijim proizvodima. To znači da nakon izvesnog vremena po ugradnji jednog određenog sistema, neće biti dovoljno imati taj sistem, već će biti poželjno imati onaj napredniji koji će, opet samo dok se ne pojavi "još napredniji", ulivati prihvatljivu dozu (ne)sigurnosti. Dakle, može se reći da je uloga marketinga bezbednosnih sistema putem filmova dvojaka. Prva se tiče podsticanja onih potencijalnih potrošača koji nisu u svoje svakodnevne živote uključili neki od sistema zaštite da to svakako učine, dok je, s druge strane, u filmske narative ugrađena parola: "Zašto se bolje ne zaštititi?!" čime se tok razvoja industrije pokreće ili održava u cirkularnom smeru. Kako konzumenti postaju svesni da nikada ne mogu biti stopostotno zaštićeni te ni sigurni – a to je anticipirano idejom "bolje žaštite" – postaje jasno da će proizvodnja sistema istrajavati jer, nije dovoljno da se obezbedi prodaja određene vrste i količine proizvoda već i da se obezbedi ideja potrebe za ovakvom zaštitom kao konstanta, što duže na vremenskoj liniji.

### Završna razmatranja

U radu je pokazano da važnu ulogu u konstruisanju straha od nasilja imaju kulturno formirane predstava o drugima i oblikovanje, da se poslužim konstrukcijom grupe autora, emotivno obojenih stavova prema riziku (Farrall *et al.* 2009, 8). Žrtve provala i ubistava su "obični ljudi" za koje se ne može reći da su svojim direktnim ponašanjem izazvali kriminalno i nasilno ponašanje prestupnika, čime se ukazuje na nasilje i smrt kao tzv. nesrećni slučaj. U pogledu smanjenja ili pojačavanja straha od viktimizacije, koncept nesreće ima važnu ulogu jer uključuje strepnju uzrokovanu neizvesnošću. Nesreća (u smislu nesrećnog slučaja) ima karakteristike iznenadnosti, nasumičnosti ili nepravilnosti, baš kako potvrđuju i filmski narativi. Kada je uzrok nasilju, vremenski trenutak u kojem se može desiti, mesto, forma i žrtva nasilnog ponašanja ostaju nepoznanice. Prisećanje na sadržaje raznih filmskih scenarija ukazuje na to da nesreće fatalnih ishoda vrebaju gotovo odasvuda. Ne pridajemo, međutim, svima njima isti značaj, ako mnogima uopšte i pridajemo ikakav. U čemu se onda strah od nasilja pri provalama razlikuje od ostalih potencijalnih nesrećnih slučajeva poput, recimo, rizika da nas udare kola, brige da nas ne povredi ili čak usmrti odron snega sa krova predratne zgrade ili, na primer,

brige da nas ne udari grom dok pokisli pokušavamo da se sklonimo od oluje? Ključna razlika se krije u većoj zastupljenosti jednih vrsta strahova i rizika u medijima i filmovima, u odnosu na druge. Strah od nasilja pri provalama se filmski oblikuje i perpetuira, čime se nasilje približava ljudima kao deo njihove svakodnevice, kao deo njihove stvarnosti. Međutim, taj mehanizam dalje provocira ono što Urluh Bek naziva potencijalom katastrofe (neke aktivnosti, događaja itd.) koje ljudi smatraju značajnijim od verovatnoće samih rizika (Bek 2001, 45-46). U slučaju rizika bivanja žrtve nasilnog kriminalnog ponašanja ukućani, bilo roditelji, supružnici ili kakve druge bliske osobe, neće rizikovati da sigurnost najvoljenijih dovedu u pitanje jer "bez obzira koliko je mala verovatnoća da se neki udes dogodi, ona je i suviše velika tamo gde je jedan udes [može da] znači uništenje" (Isto). Takva predstava o veličini povrede ili gubitka deo je stanja straha koji kod tzv. običnih ljudi budi želju za pronalazenjem rešenja problema – i to onog koji se neretko promovise kao najefikasnije, a to je pojačani nadzor. Na taj način strah biva podsticajan za industriju bezbednosti o kojoj je ovde reč, a koja se može razumeti kao svojevrsna industrija nadzora s obzirom na činjenicu da glavni elementi bezbednosnih sistema za domaćinstvo jesu sistemi nadzora. Na prvom mestu, to su video sistemi i centralizovani alarmi čija se signalizacija detektuje u "prijemnoj stanici" tj. na onom mestu iz kojeg se vrši kontrola bezbednosti datog privatnog prostora – bilo to lokalna stanica policije bilo poslovnica kompanije koja pruža usluge obezbeđenja. Posedovanje elektronskih sistema za bezbednost domaćinstava se posmatra kao rezultat lične inicijative, te se ovde ne radi o nadzoru i kontroli u smislu društvenog nametanja nečega kroz delovanje zvaničnih institucija, već je reč o konstrukciji kriminala kao društvenog problema koja objedinjuje potencijalno ugrožene koji postaju svojevrsni "eksperti" za oblast kriminala, i pružaoce usluga koji su promovisani kao oni koji su u stanju da reše problem kriminala.

Pojedini istraživači straha od kriminala, kao jedan od razloga njegove pojave, ističu mistifikaciju kriminala kao fenomena koji se, kako se pretpostavlja, javlja usled neuspeha stručnjaka da objasne i povežu faktore pojave kriminala (Doležal 2009, 55). Ovde me, međutim, mnogo više zanima činjenica da nas o nasilju svakodnevno izveštavaju mediji i govoto svaki komercijalni film koji sadrži manje-više sirove i fiktivne elemente nasilja, pa nam takva "repeticija sugerise da je [nasilje] normalno ponašanje" (Hiimäe 2009, 201) implicirajući i da je emotivna reakcija na takvo ponašanje *normalna*. Šta to uopšte znači? Da su zločin kao i strah od nasilja normalni, znači pristajanje na zločin i strah od nasilja kao na deo svakodnevice, sociokulturnog okruženja pa, ako hoćemo, i "datost" dobijena rođenjem u društvu čiji je odnos prema tim konceptima takav. Dalje se postavlja pitanje šta znači pristati. Znači hteti (i) usvojiti i verovati da takvo stanje – visok stepen kriminala, nasilja i straha – mora ili treba da bude takvo, a isto je i sa posledicama tog stanja. To, dakle,

u osnovi znači pomirljivost usled pristajanja da se protiv provala, nasilja, straha od nasilja, rizika borimo sredstvima kojima (smo naučeni da) se borimo – ugradnjom sigurnosnih sistema, stvaranjem nepoverenja i održavanjem distancice u kontaktima sa ljudima, ograničavanjem sopstvenog kretanja itd, a ne nekim drugima.<sup>25</sup>

Istraživanja otkrivaju da u SAD, uprkos smanjenom broju zločina, strah od kriminala nastavlja da raste kao rezultat učestalosti reportaža o nasilju u mas-medijima, zbog čega se i smatra da je strah od nasilja i kriminala delimično njihov nusproizvod (Hakim and Blackstone 1997; Romer *et al.* 2003), a zbog čega i ne iznenađuje činjenica da različite politike teže u pravcu smanjenja nivoa straha, pre nego smanjenja zločina (Garland 2003, 10). Ređe od uloge mas-medija, u obzir se uzima komercijalni film i razmera i mogućnosti njegovog uticaja. Film pruža ono što televizijske i novinske reportaže nisu u stanju, a to je uobličeno, jasno strukturirano posredovano iskustvo. Iako je u ovom radu film posmatran kao produkcija a ne umetnost (više o tome u: Ilić 2012), tj. kao svojevrsan medij, izvesnim zanatsko-umetničkim sredstvima i svojom prijemljivošću relativno lako i prilično efikasno komunicira date poruke sa najširim publikom, bilo da su one namera filmskih stvaraoca ili ne (o filmskoj poruci vidi: Жикић 2010, 18; Ilić 2012, 120). Kada je reč o konstrukciji i širenju straha (od nasilja i zločina), sklona sam shvatanju da postoji sinergija uticaja medijskih i filmskih poruka, te da se na to može odnositi Strinatiјеvo uviđanje da u postmodernom društvu postaje jako teško napraviti granicu između osećaja realnosti proizvedene od strane medija i realnosti koja postoji izvan kulture medija, što zapravo određuje shvatanje realnosti i reakcije na nju (Strinati 2000, 231).

#### Literatura

- Altheide, L. David. 2002. *Creating Fear: News and the Construction of Crisis*. New York: Aldine de Gruyter.
- Bek, Urljih. 2001. *Rizično društvo: u susret novoj moderni*. Beograd: Filip Višnjić.
- Doležal, Dalibor. 2009. Razumijevanje straha od kriminaliteta. *Hrvatska revija za rehabilitacijska istraživanja* 45 (2): 55-68.
- Garland, David. 2003. *The Culture of Control: Crime and Social Order in Contemporary Society*. New York: Oxford University Press.
- Gustafson, E. Per. 1998. Gender Differences in Risk Perception: Theoretical and Methodological Perspectives. *Risk Analysis* 18 (6): 805-811.
- Farrall, D. Stephen, Jonathan Jackson, Emily Gray. 2009. *Social Order and the Fear of Crime in Contemporary Times*. New York: Oxford University Press.

<sup>25</sup> Na taj način, kao članovi datog društva pristajemo na ulogu "poslušnog deteta", što a priori ukida mogućnost inicijative i otpora.

- Ferraro, F. Kenneth. 1995. *Fear of Crime: Interpreting Victimization Risk*. Albany: State University of New York Press.
- Ferraro, F. Kenneth. 1996. Women's Fear of Victimization: Shadow of Sexual Assault? *Social Forces* 75 (2): 667-690.
- Glassner, Barry. 2010. *Culture of Fear: Why Americans Are Afraid of the Wrong Things (Revised)*. New York: Perseus Books Group.
- Hakim, Simon and Erwin A. Blackstone. 1997. *Securing home and business: a guide to the electronic security industry*. Newton: Butterworth-Heinemann.
- Hiiemäe, Reet. 2009. Violence in Mass Media: Stereotypes, Symbols, Reality. *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.
- Lee, Murray. 2007. *Inventing Fear of Crime: Criminology and the Politics of anxiety*. Portland: Willan Publishing.
- 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.
- Romer, Daniel, Kathleen Hall Jamieson, and Sean Aday. 2003. Television News and the Cultivation of Fear of Crime. *Journal of Communication*: 88-104.
- Strinati, Dominic. 2000. *Introduction to Theories of Popular Culture*. New York: Routledge.
- Svensen, Laš. 2008. *Filozofija straha*. Beograd: Geopoetika.
- Vujaklija, Milan. 1976. *Leksikon stranih reči i izraza*. Beograd: Prosveta.
- Жикић, Бојан. 2010. Антрополошко проучавање популарне културе. *Етноантрополошки проблеми* 5 (2): 17-39.

### Izvori

- Chalk, Mark and Fort Wayne. 2013. *Self-monitored home security system using mobile communications*. Dostupno na: <http://www.freepatentsonline.com/8368526.pdf>
- Deyo, W. David. 1998. *Motion detecting system*. Dostupno na: <http://www.google.com/patents/US5745035>
- Fincher, David. 2002. *Panic Room*. Columbia Pictures Corporation (Hofflund/Polone; Indelible Pictures).
- Kaplan, Jonathan. 1992. *Unlawful Entry*. Twentieth Century Fox (Largo Entertainment; JVC Entertainment).
- Naidoo, N. Surendra, William P. Glasgow, Gregory E. Feldkamp. 2006. *Lifestyle multimedia security system*. Dostupno na: <http://www.google.it/patents/US7120233>
- Park, Joung-Seo. 2005. *Security system for windows*. Dostupno na: <http://patentimages.storage.googleapis.com/pdfs/US6885301.pdf>
- Pharmaceutical Industry: Table of Contents*. Dostupno na: <http://www.neiu.edu/~agkanali/ACTG450/Pharma.html#Size>
- West, Simon. 2006. *When a Stranger Calls*. Screen Gems (Davis Entertainment).
- Zhevelev, Boris, Yaacov Kotlicki, Michael Lahat. 2010. *Passive infra-red detectors*. Dostupno na: <http://www.google.com.br/patents/US7705310>

Vladimira Ilić

Institute of Ethnology and Anthropology  
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

*The mutual encouragement of the fear of crime and the security industry:  
The example of film narratives and electronic home security systems*

In a culture of fear, everyday life is experienced through the feeling of safety, part of which can be secured through certain electronic home security systems. Three films – *Unlawful Entry* (1992), *Panic Room* (2002) and *When a Stranger Calls* (2006) – will be used as examples in the attempt to consider the relationship between the fear of criminal activity – in this case break ins – and electronic home security systems. The basic premise of the research is that the culturally manufactured fear encourages the electronic home security system industry, the presence of which can, in turn, exasperate one's fear of the risk of falling victim to violent crime.

*Key words:* fear of criminal activity, risk, security industry, electronic home security systems, popular movies

*Stimulation réciproque entre la peur de la criminalité et l'industrie de la protection: l'exemple des récits cinématographiques et des systèmes électroniques de protection des habitations*

Dans la culture de la peur, le quotidien est vécu à travers le sentiment de sécurité dont une part est considérée comme assurée grâce à certains systèmes électroniques pour la prévention et la protection. Sur trois exemples cinématographiques – *Obsession fatale* (*Unlawful Entry*, 1992), *La Chambre forte* (*Panic Room*, 2002) et *Terreur sur la ligne* (*When a Stranger Calls*, 2006) – sera étudié le rapport de la peur de la criminalité, plus exactement de la peur des cambriolages des habitations d'une part et des systèmes électroniques de protection des habitations de l'autre. Le principal problème soulevé consiste dans l'hypothèse que la peur culturellement produite a un effet stimulant sur l'industrie des systèmes électroniques de protection; la présence de cette dernière dans la vie quotidienne d'une personne peut en retour avoir une certaine influence sur l'intensification de sa crainte de devenir victime d'un comportement criminel (violent).

*Mots clés:* peur de la criminalité, risque, industrie de protection, systèmes électroniques de protection des habitations, film commercial

Primljeno / Received: 15.01.2014.

Prihvaćeno / Accepted for publication: 6.03.2014.