MACHT EN MACHTELOOSHEID

Kennisoverdracht in Dennis Kelly's

UTOPIA



Bachelorwerkstuk

Anne Braken (4246969)
dr. L. Plate

december 2015

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Utopia: vorm en inhoud	8
De machtsverhoudingen van Foucault	10
Foucault toegepast in *Utopia*	13
Casus 1: Milner verlicht Ian	16
Casus 2: Letts verlicht Wilson	21
Conclusie	28
Bronnenlijst	31
Portfolio	34

Inleiding

Utopia

De Britse televisiezender Channel 4 zond in 2013 en 2014 de televisieserie *Utopia* uit. Deze serie, gecreëerd door Dennis Kelly, was al na twee seizoenen niet meer te zien omdat te weinig kijkers hun weg naar de uitzendingen vonden (Hooton 2014). Hoewel *Utopia* niet aansloeg bij het grote publiek is het wel degelijk een zogenoemde *cult* hit geworden in kleinere kringen (Andreeva 2015).[1] Wat de serie zo aantrekkelijk maakt voor haar fans is waarschijnlijk ook de oorzaak van het feit dat het geen kassucces is geworden. *Utopia* is namelijk behoorlijk experimenteel en vernieuwend in haar stijl, hoewel het inhoudelijk niet baanbrekend origineel is. Het narratief is opgebouwd rondom een samenzweringstheorie. Vier fans van een fictieve *graphic novel* genaamd 'The Utopia Experiments' ontmoeten elkaar via een internetforum. Ze komen erachter dat er een tweede deel is van dit illustere werk, dat volgens sommigen wereldrampen en globale gebeurtenissen (zoals BSE en de fictieve ziekte Deel's) heeft voorspeld. Hun kennis hiervan trekt de aandacht van de geheime organisatie *The Network* en er volgt een strijd om het vinden van het manuscript en het achterhalen van alle verborgen feiten die het herbergt. In dit kat-en-muisspel is niets wat het lijkt en heeft iedereen een dubbele agenda. Nieuwe informatie en achtergehouden kennis veranderen constant de situatie met als gevolg dat ook de machtsverhoudingen telkens veranderen. Niet alleen de verschillende partijen manipuleren elkaar, ook de personages binnen de partijen zelf zijn misleidend en wispelturig.

Aanleiding tot onderzoek

Er komt een hoop expliciet geweld kijken bij *Utopia*,wat door critici en kijkers niet altijd even positief is ontvangen; het is als overdreven en ongegrond bestempeld (Brown 2013). Het is vooral de cinematografische stijl die *Utopia* onderscheidt van andere (hedendaagse) televisieseries. De intense, levendige kleuren springen meteen in het oog, wat interessant is aangezien de plot behoorlijk donker en grimmig is. Dit contrast, zowel letterlijk als figuurlijk, is in deze mate in niet veel andere series te zien. In het huidige televisieaanbod is er voornamelijk een kleurenpalet te zien dat de sfeer van de betreffende serie illustreert en versterkt. In *Mad Men* loopt Don Draper in de jaren zestig door dromerige pasteltinten, in

[1] De Amerikaanse televisiezender HBO kocht de rechten voor een adaptatie van de serie, hoewel recent is gebleken dat de samenwerking met regisseur David Fincher toch niet doorgaat en dus niet zeker is of en wanneer er een Amerikaanse remake komt.

House of Cards manipuleert Frank Underwood het Witte Huis in kille blauwe tonen en Walter White beweegt zich in *Breaking Bad* door het stoffige landschap van New Mexico. Het kleurenaspect van de cinematografie geeft de kijker houvast wat betreft de toon en inhoud van deze series. Bij *Utopia* wordt de kijker echter telkens verrast en wakker geschud door woeste, felle kleuren. De experimentele elektronische muziek voegt nog een extra laag toe aan deze bijzondere combinatie en versterkt het vervreemdende gevoel dat de beelden oproepen.

Hoewel de visuele aspecten niet zo voor de hand liggend zijn als bij andere series, staan ze net als hen wel degelijk in dienst van het narratief. Niet alleen de kleuren en hun contrast op zichzelf, maar ook licht over het algemeen speelt hierin een belangrijke rol. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de drie eerder genoemde series spelen de gebeurtenissen van *Utopia* zich bijna uitsluitend af in daglicht. Spannende, boeiende of mysterieuze scènes worden niet ondersteund door een donkere, nachtelijke setting; alles blijft constant letterlijk zichtbaar en helder. Met betrekking tot dit daglicht zijn er twee scènes uit het eerste seizoen die eruit springen. Daarin is duidelijk iets aan de hand wat nergens anders in de serie te zien is. In een machtsstrijd tussen personages wordt cruciale informatie uitgewisseld. Het is duidelijk dat een subject verandert door de nieuw verworven kennis. In beide scènes speelt licht een belangrijke rol in de presentatie van die veranderende verhoudingen; de overdracht van kennis wordt deze twee keren op een fundamenteel andere wijze gerepresenteerd dan in de rest van de serie.

Onderzoeksvraag

Aan de hand van deze twee scènes in *Utopia* wil ik middels een visuele analyse pogen een antwoord te formuleren op de volgende vraag: Welke rol speelt licht in de representatie van kennis in machtsverhoudingen? Ik richt mij in het bijzonder op licht, maar aspecten als cameravoering en compositie zullen niet onaangeroerd blijven. Belichting is onmisbaar in cinematografie en maakt personen, voorwerpen en omgevingen niet alleen zichtbaar, maar kan ze ook extra laten opvallen door een element naar keuze meer uit te lichten dan de rest. Johanna Heer noemt cinematografie een fascinatie met onder andere technologie, kleur, beweging, ritme, drama, maar bovenal: licht (Heer 1982). Licht is niet alleen praktisch, maar ook symbolisch.[2]

[2] Zo wordt *film noir* haast gedefinieerd op basis van haar gebruik van de tegenstelling tussen licht en schaduw en het mysterie dat dat met zich meebrengt. In Hitchcock's *Suspicion* (1941) is de kijker ervan overtuigd dat een verdacht ogend glas melk niet zomaar melk is, maar vergif. Hitchcock stopte een lampje in het glas waardoor het onnatuurlijk wit werd, en creëerde zo suspens zonder er verder een woord aan vuil te maken. Tegenwoordig verblindt filmmaker J.J. Abrams ons met *lens flares*, oorspronkelijk een foutje in de fotografie wanneer zonlicht

Het is niet ongebruikelijk om cinematografie een ondersteunende rol te laten spelen bij het presenteren van machtsverhoudingen. Video essayist Tony Zhou behandelt in zijn YouTube-serie 'Every Frame a Painting' het werk van regisseur David Fincher en besteedt aandacht aan hoe de relatie tussen de twee hoofdpersonages in de film *Seven* gerepresenteerd worden (Zhou 2014). De fysieke afstanden tussen personages spelen hierbij een rol, maar ook het hoogteverschil tussen personages en de standpunten van waaruit ze gefilmd worden. Licht speelt bij dit voorbeeld niet zo'n belangrijke rol, maar kan in andere gevallen wel degelijk een bijdrage leveren aan het presenteren van machtsverhoudingen. Om terug te komen op het eerder genoemde *Mad Men*, Jeremy G. Butler beschrijft in ''Smoke Gets in Your Eyes': Historicizing Visual Style in *Mad Men*' hoe het gebruik van licht de ondergeschikte positie van de vrouw illustreert. Volgens Butler wordt de werkplek gekenmerkt door 'an oppressive grid of fluorescent lights'. (Butler 2011: 60). De werkplaats is dé plek vol ambitie, conformiteit, wanhoop, vervreemding en verveling (p. 61). Wie een eigen kantoor heeft, heeft macht in *Mad Men*. De secretaresses die dat niet hebben bevinden zich in een open ruimte en daarmee in een kwetsbare positie. Om dat te benadrukken worden deze personages vanuit lage hoeken gefilmd, met de strakke rechthoekige fluorescerende lichten boven hun hoofd, op hen neerdrukkend. In tegenstelling tot de vrouwen kunnen de mannen, personen met meer macht, zich zonder problemen bewegen door deze ruimte. Zij worden dan ook vanuit een meer neutrale hoek gefilmd, zonder het onderdrukkende raster.

Naast licht en macht is de relatie tussen licht en kennis ook niet nieuw. De 17^{e}-eeuwse stroming Verlichting stond gelijk aan gebruik van de rede en was gebaseerd op het vergaren van kennis (cf. Blaak 2004: 23). Licht staat voor kennis zoals duisternis voor onwetendheid staat. Meer recent schreef Richard Dyer over hoe we tegenwoordig in een zogenoemde 'culture of light' leven waarin we alleen geloven in hetgeen we kunnen zien.[3] Ook in film wordt dit geloof verbeeld, bijvoorbeeld in Alejandro Amenábar's *The Others* (2001), waarin zonlicht symbool staat voor kennis.[4]

---

via een bepaalde hoek in de lens komt, daarna gewaardeerd als teken van realisme, en vervolgens gebruikt als overdadig middel om acties of emoties te intensiveren.

[3] Dyer bespreekt in zijn boek *White* (1997: 103) de representatie van witheid met betrekking tot blanke mensen en hij heeft het daarbij over een 'culture of light' waarin wij, de moderne westerse cultuur, leven. Dat houdt in dat in deze cultuur kennis gebaseerd is op licht en dat wat we kunnen zien, met onze eigen ogen. Het zintuig 'zien' krijgt een hogere status toegewezen dan alle andere zintuigen. Kennis wordt verkregen door observatie en observeren doet men door waar te nemen, te kijken. Zien is geloven in de witte westerse wereld. Ook de hoofdpersonen in *Utopia* leven met deze opvatting.

[4] In deze thriller heeft licht een symbolische betekenis. De twee kinderen van het vrouwelijke hoofdpersonage zijn allergisch voor zonlicht en dienen daarvoor beschermd te worden, met als resultaat dat een groot deel van de film zich afpeelt in schaduwen en duisternis, verlicht met minimale lichtbronnen zoals kaarsen. Het huis waarin

Theoretisch kader en methodologie

In film en televisie kunnen machtsverhoudingen zowel in het narratief als de vormgeving worden gerepresenteerd. Het gebruik van licht, schaduwen, compositie, kleur en geluid hebben allemaal invloed op de manier waarop een relatie tussen twee personages of instanties tot stand wordt gebracht. Dit soort filmische situaties ga ik onderzoeken in *Utopia*, maar er is een essentieel detail: de machtspositie is gebaseerd op (het gebrek aan) kennis van een personage. Het gebruik van licht in mijn twee casussen hangt direct samen met kennis, en daarmee ook met macht. De relatie tussen kennis en macht is er een die al lang bekend is, en Michel Foucault wijdde zijn oeuvre grotendeels aan theorieën rondom macht. Hij stelde macht en kennis gelijk aan elkaar en daarom is zijn werk erg relevant voor dit onderzoek. In *Discipline, Toezicht en Straf: De Geboorte van de Gevangenis* beschrijft Foucault de maatschappelijke en symbolische werking van het Panopticon. In dit gevangenismodel speelt licht een cruciale rol bij het bewerkstelligen van de machtsverhoudingen, dus ik ben benieuwd of deze relatie tussen macht, kennis en de rol van licht te vertalen is naar wat we zien in *Utopia.* Om mijn hoofdvraag te beantwoorden en dus de rol van licht in de representatie van kennis in machtsverhoudingen te onderzoeken gebruik ik het werk van Michel Foucault als theoretisch kader. Voordat ik daaraan begin schets ik allereerst een duidelijk beeld van de vorm en inhoud van *Utopia*, zodat het onderzoek ook toegankelijk is voor iemand die de serie niet heeft gezien. Daarna begin ik met een uiteenzetting van Foucaults theorieën over machtsverhoudingen en kennis. Ik put daarbij informatie uit zijn eigen werken *Discipline, Toezicht en Straf: De Geboorte van de Gevangenis*, *De Woorden en de Dingen*, en *Power/Knowledge*, maar zal tevens gebruik maken van secundaire teksten over zijn werk. Na de uiteenzetting van het theoretische kader verbind ik deze informatie eerst met het eerste seizoen van *Utopia* over het algemeen, waarna ik twee specifieke casussen zal analyseren met betrekking tot de machtsrelaties en de rol van kennis in *Utopia*. Daarbij bestudeer ik de ondersteunende rol van licht en onderzoek ik in hoeverre dit visuele component een narratieve versterkende functie heeft. De visuele analyse die ik daar uitwerk zal gebaseerd zijn op de methodologie die David Bordwell en Kristin Thompson gebruiken in *Film Art: An Introduction*. Ik geloof dat vorm veel over inhoud kan zeggen, niet alleen bij deze serie. Het is

---

ze wonen wordt geteisterd door geesten en is omringd door een dikke mist, symbolisch voor de onwetendheid waarin zowel de personages als de kijker zich bevindt. Verderop in de film verdwijnen de gordijnen voor de ramen en wordt het huis verlicht door de zon. De moeder is in pure paniek en haar obsessie met en angst voor licht bereikt hier haar hoogtepunt. De hoofdpersonages blijken vervolgens zelf de geesten te zijn en de kinderen zijn dus ook niet (meer) allergisch voor zonlicht. De mist verdwijnt, de situatie is weer helder en de personages baden in het zonlicht. Ze zijn verlicht, zoals ook Susan Bruce in haar artikel 'Sympathy For the Dead: (G)hosts, Hostilities and Mediums in Alejandro Amenábar's The Others and Postmortem Photography' (2005) betoogt.

echter juist bij deze serie interessant om dit te onderzoeken, omdat de vormelijke aspecten zo opvallend zijn. In de conclusie zal ik antwoord geven op de vraag welke rol licht speelt in de representatie van kennis in machtsverhoudingen in *Utopia.*

Het feit dat er vrijwel geen wetenschappelijke artikels geschreven zijn over de inhoud en/of de vorm van *Utopia* maakt het een uitdaging om een dergelijk onderzoek te doen. Er is weinig houvast om vanuit een bepaalde opvatting een gesprek aan te gaan, maar het gebrek aan discussie is tevens een reden om juist een dergelijke discussie te starten. De cinematografische verbeelding van machtsverhoudingen en het symbolische gebruik van licht zijn geen nieuwe aspecten van cinematografie. Dit werk onderscheidt zich echter door juist een onderzoek naar de combinatie van de twee te doen binnen het theoretische kader van Foucault.

Utopia: vorm en inhoud

Bij het kijken naar *Utopia* valt de cinematografie meteen op, ongetwijfeld ook voor een leek. Naast de dialogen en actiescènes is er veel ruimte voor filmtechnisch schoon. Vooral de structuur van een shot springt in het oog, deze wordt gekenmerkt door felle kleuren met groot contrast. De onnatuurlijk verzadigde kleuren geel, groen en turkoois zijn erg intens en kleuren de weidse landschappen.[5] Deze keuze, samen met de zorgvuldig gebalanceerde en symmetrische compositie, heeft onder andere het gevolg dat het lijkt alsof de personages ín een *graphic novel* zitten, in plaats van ernaar op zoek te zijn (Kelly 2014). Ook opvallend is Dennis Kelly's keuze voor het beeldformaat, dat vooral in die weidse landschappen opvalt. De aspect ratio van de serie is 2.35:1, een breedbeeldformaat dat eerder geassocieerd zal worden met bioscoopverhoudingen dan televisie- of laptopverhoudingen, waarbij 16:9 gebruikelijker is (Bordwell & Thompson 2010: 187). De structuur, de ratio, maar ook de compositie en mise-en-scène maken van *Utopia* een werk dat ergens zweeft tussen cinema en televisie. De narratieve complexiteit, filmstijl en doelgroep kunnen *Utopia* kenmerken als 'Quality Television', zoals ook *Mad Men*, *House of Cards* en *Breaking Bad* geïdentificeerd worden (cf. Vermeulen & Rustad 2013: 2-3). De shots zijn niet alleen maar informatief; een belangrijk deel draagt bij aan de sfeerbepaling, net zoals muziek dat doet.

De complottheorie is bijzonder vernuftig in elkaar geknutseld.[6] In de praktijk valt echter voornamelijk het expliciete geweld op; zo worden er al in de openingsscène van de eerste aflevering twee anonieme personages vergast. Niet veel later wordt een cruciaal personage van een dak geduwd en wordt een van de hoofdpersonages verderop in die aflevering zodanig gemarteld en verminkt dat hij de rest van de serie met een ooglapje rondloopt. Deze gewelddadige acties hebben betekenis voor zowel diegene die het geweld initieert als de persoon die het ondergaat. Het is een weinig subtiele manier om aan te geven welk personage sterker is, zowel letterlijk als figuurlijk.

Interessant in *Utopia* is hoe de machtsverhoudingen tussen instanties en personages constant veranderen. Kennis is in bijna ieder geval de spil in deze machtsstrijd. Vanuit het perspectief van de gewelddadige personages is er een ogenschijnlijke balans. Zij zijn ergens

[5] Regisseur Marc Munden gaf aan dat er een afwijkend kleurenpalet gebruikt werd; geel, cyaan en magenta, in plaats van het gebruikelijke rood, blauw en groen (Mellor 2014).

[6] Na enkele afleveringen komt aan het licht dat het doel van The Network het steriliseren van de mensheid is. Dat willen ze bewerkstelligen door een virus te verspreiden en vervolgens een zelfgemaakt antivaccin op de markt brengen waar een proteïne in zit dat de reproductieorganen van de gebruiker zal aantasten. De formule die The Network nodig heeft zit verborgen in het manuscript.

naar op zoek: informatie, een naam of een verblijfplaats. De belaagde personages bevinden zich in een machtspositie omdat ze hierover (lijken te) beschikken. Het gebruik van geweld wordt door de gewelddadige personages geoorloofd bevonden als middel om zichzelf ook in het zadel van een machtspositie te tillen. Foucaults machtstheorie vloeit voort uit een overgang van fysiek naar psychologisch geweld, dus juist dit aspect van *Utopia* is niet compatibel met zijn theorie. In mijn twee casussen heeft geweld echter geen of een veel kleinere rol, wat bijdraagt aan hun unieke plaats binnen het eerste seizoen en de serie als geheel. Om dit beter te begrijpen met betrekking tot Foucault zal ik eerst zijn filosofie uiteenzetten.

De machtsverhoudingen van Foucault

Foucault stelt dat een subject, zoals u of ik, wordt geproduceerd door discours; een gereguleerde vorm van spraak en praktijk (cf. Barker 2011: 229). Discours creëert verschillende soorten posities voor subjecten die op hun beurt de wereld begrijpen vanuit verschillende soorten perspectieven.[7] Foucaults 'subject' is een product van een bepaalde vorm van macht. Deze macht individualiseert diegenen die eraan onderworpen zijn. Voor Foucault is macht echter niet slechts een (negatief) mechanisme van controle. Als producent van het subject is het mede verantwoordelijk voor de creatie van het Ik. De disciplinaire macht van instituties zoals scholen, werkorganisaties, gevangenissen en ziekenhuizen produceren subjectiviteit door individuen een plek te geven en ze in beeld te brengen (Barker 2011: 230). Foucault richt zich op drie disciplinaire discoursen: allereerst 'de wetenschappen' ('the sciences'), zij vormen het subject als een object van onderzoek. Dan de 'technologieën van het zelf' ('technologies of the self'), waarbij individuen zichzelf in subjecten veranderen. Tenslotte de 'onderscheidende praktijken' ('dividing practices'), die individuen van elkaar scheiden en tegenpolen creëren (p. 230). Op die manier verzekeren instituties zich van een onevenwichtige relatie waarin zij de macht houden over individuen die geen geheel vormen.[8]

Het panopticon

Een manier om machtsverhoudingen te bewerkstelligen is middels het panopticon, een term die Jeremy Bentham introduceerde in de achttiende eeuw. Benthams panopticon is een 'architectonische gedaante' in de vorm van een gevangenis waarin alle cellen om een centrale bewakingstoren zijn geplaatst. Iedere cel beschikt over een tweetal ramen, waarvan één naar binnen, richting de toren, is gericht en de ander naar buiten, waardoor de cel verlicht wordt. Vanuit de toren kan een bewaker de gevangene in de cel observeren. Zoals Foucault schrijft in *Discipline, Toezicht en Straf: De Geboorte van de Gevangenis* is deze 'zichtbaarheid' een valstrik (Foucault 2007: 276). De bewaker is onzichtbaar en de gevangene weet niet wanneer deze hem bekijkt: "De gedetineerde wordt gezien, maar hij ziet niet; hij is object van

[7] Alles wat je spreekt of doet is een resultaat van het al dan niet bewust innemen van een dergelijke positie en het onderworpen zijn aan een specifiek discours.

[8] Clare O'Farrell benadrukt in haar werk *Michel Foucault* dat een dergelijke macht alleen uitgeoefend kan worden op een vrij subject. Vrijheid betekent hier de mogelijkheid voor iemand om op verschillende manieren ergens op te reageren en zich te gedragen. Als die mogelijkheid er niet meer is, "then it is no longer a question of a relationship of power but of its limits" (O'Farrell 2005: 99). Er is dan geen sprake meer van een machtsverhouding, want de vrijheid is onderworpen aan de macht. Er bestaat geen macht zonder potentiële weigering of opstand (p. 100).

informatie, maar nooit subject van communicatie." (p. 277). De gevangene wordt daarnaast niet (negatief) beïnvloed door andere gevangenen waardoor er geen collectief gevormd kan worden en het individu altijd controleerbaar zal blijven.

Macht en zien/kijken hebben in deze situatie veel met elkaar te maken. De macht is namelijk tegelijk zichtbaar en ondoorzichtig. Zichtbaar omdat de centrale toren altijd gezien wordt door de gevangene, maar ondoorzichtig omdat de gevangene nooit weet of er op dat moment daadwerkelijk naar hem gekeken wordt (p. 278). Dit is echter wel op ieder moment mogelijk en door die suggestie zal de gevangene gedisciplineerd worden. Zien en gezien worden wordt ontbonden: "in de buitenste ring is men altijd zichtbaar, zonder ooit te zien; in de centrale toren ziet men alles, zonder ooit gezien te worden." (p. 278). Macht en zien zijn dus onlosmakelijk verbonden.[9] Licht speelt daarbij een belangrijke rol. Door het licht van buiten is de gevangene zichtbaar voor de bewaker, maar niet andersom: "Iedere kooi is een klein theater waarin de acteur alleen is, volmaakt geïndividualiseerd en permanent zichtbaar." (p. 276). Het aanwezige licht bepaalt wat er gezien wordt, door wie dat gezien wordt, en dus wie de macht in handen heeft. Een van de gevolgen is dat er geen fysieke bewaking meer nodig is, geen geweld of kettingen. De macht wordt door de gevangene overgenomen en op zichzelf toegepast; hij speelt beide rollen van de machtsbetrekking met als gevolg dat de macht verinnerlijkt wordt (p. 280).

Volgens Foucault is deze specifieke uitwerking van een machtstheorie toepasbaar op grotere schaal, namelijk op de samenleving als geheel en de rol van de politiemacht in deze samenleving. Hij gebruikt Benthams panopticon dan ook als metafoor voor het functioneren van verschillende aspecten en instituties in de samenleving, zoals scholen en ziekenhuizen, en hoe individuen in die context gevormd worden. Voor Foucault is het lichaam bij uitstek een plek van disciplinaire praktijken waar subjecten gemaakt worden. Via deze wijze produceren instituties zogenoemde dociele lichamen. Deze lichamen, of subjecten, kunnen worden onderworpen, gebruikt, getransformeerd en verbeterd (Barker 2011: 230). Bij de subjectproductie door discipline worden kennis, macht en controle samengebracht. Discipline produceert subjecten door ze te benoemen en te categoriseren in een hiërarchische volgorde. Op deze manier zijn we geproduceerd en geclassificeerd als specifieke soorten mensen met meerdere identiteiten, afhankelijk van het discours.

[9] De eerder genoemde scène waarbij er sprake is van verminking illustreert deze stelling. Een personage wordt het zicht ontnomen door verwijdering van zijn oog. Deze geweldpleging windt weinig doekjes om het feit wie zich hier in een machtspositie bevindt.

Kennis

Onmisbaar bij de productie van een subject is de rol van kennis. Volgens Foucault kan kennis opgebouwd worden door observatie, registratie en procedures voor onderzoek. Macht en kennis zijn onlosmakelijk verbonden, want de een versterkt de ander. Om deze reden spreekt Foucault van kennis/macht alsof het een enkel concept is in plaats van twee verschillende dingen (cf. Smart 1985: 80). Ze hebben een directe invloed op elkaar, macht is als een apparatus voor kennis alsook een apparatus voor het transformeren van individuen (p. 85).

In het hoofdstuk 'Two Lectures' in *Power/Knowledge* (1980) blikt Foucault terug op zijn werk over macht en de evoluties die zijn theorieën hebben doorgemaakt. De status van de term 'kennis' was fundamenteel veranderd na de Tweede Wereldoorlog en het verval van de politieke en ideologische systemen van die tijd. Ooit genoot kennis hoog privilege en was het universeel, hiërarchisch en essentialistisch, maar nu spreekt Foucault van een uitbraak van 'subjugated knowledges' (Foucault 1980: 81). Deze 'onderworpen kennis' is ontoereikend en naïef. Het is een gefragmenteerde kennis die niet op een universeel, maar op een lokaal niveau werkt (p. 82). Foucault impliceert dat dergelijke onderdrukte of gedegradeerde kennis al aan de oppervlakte kwam tijdens de Verlichting, maar betoogt ook voor een behoefte aan kritische, erudiete onderzoekers zoals hemzelf; studenten van verborgen kennis die diep graven onder de fundamenten van de historiografie om het afwijkende bloot te leggen (p.83).

De term kennis licht Foucault uitgebreid toe in het eerder verschenen werk *De Woorden en de Dingen* (1966). Hij stelt dat "epistèmès" de waarheid en kennis binnen een periode bepalen. Epistèmè betekent letterlijk kennis en fungeert in Foucaults context als 'de archeologische grondstructuur die samenhang verleent aan het weten en alle daarop gefundeerde vormen van kennis die door de wetenschappen in een bepaald tijdsbestek geproduceerd worden'. (Foucault 2006: 456). Hij noemt de methode van zijn eigen onderzoek een 'archeologie van de kennis' (p.17). Kennis wordt dus geproduceerd in en door de wetenschappen die in een bepaalde periode als gezaghebbend worden beschouwd. Aangezien de hiërarchie aan verandering onderhevig is, is de geschiedenis van de kennis dat ook. Die ondergaat een discontinue ontwikkeling, wat erin resulteert dat de 'waarheid' slechts een tijdelijke constructie is (p.460). Er is dus niet zoiets als een universele waarheid die een correcte afspiegeling van de werkelijkheid is. Kennis is niet absoluut. Er zijn immers verschillende zogenoemde 'epistemische breuken' in de geschiedenis, zoals de Verlichting en de Tweede Wereldoorlog, waarna de wereld op sommige aspecten anders ervaren wordt. In het volgende hoofdstuk zal ik uiteenzetten welke rol kennis en macht, zoals Foucault deze termen omschrijft, spelen in het eerste seizoen van *Utopia*.

Foucault toegepast in *Utopia*

Het discours van de institutie bepaalt de vorming van het subject, aan welke regels het moet voldoen en hoe het in relatie tot andere subjecten staat. De combinatie van kennis, macht en controle die deze instanties in staat brengt om subjecten te creëren, vindt echter ook plaats op kleine(re) schaal in de samenleving. Alec McHoul en Wendy Grace halen dit punt aan in *A Foucault Primer: Discourse, Power and the Subject*. Machtsrelaties zijn niet alleen afhankelijk van officiële instituties van de staat, zoals de overheid en de kerk. Ze zijn ook te vinden in sociale relaties die identiteit en sociale normen definiëren: "Many different forms of power exist in our society: legal, administrative, economic, military, and so forth." (McHoul & Grace 1993: 65). Familie, vrienden en collega's produceren subjecten op een gelijkaardige manier als instituties dat doen, maar op een meer evidente manier.[10] Ouders voeden iemand op en vrienden vormen iemand, deze relaties zijn meer zichtbaar en voelbaar dan de vaak onzichtbare, indirecte en onherleidbare invloed van bovenaf.[11]

The Network in *Utopia* is een instantie die op grote schaal haar macht uitoefent op individuen en hen tot subjecten maakt, op een manier die in het voorgaande staat beschreven. Ik wil echter juist de kleinere schaal in de serie nader onderzoeken. The Network blijft grotendeels onzichtbaar en wordt slechts door (zichtbare) personages als Letts en Milner gerepresenteerd. Zij zijn op zoek naar het manuscript van de *graphic novel* en naar de jonge vrouw Jessica Hyde, die denkt te weten waar de strijd om draait en op haar beurt ook op zoek is naar het manuscript. De onschuldige personages die zich tussen deze twee partijen bevinden zijn Becky, Ian, Grant en Wilson. Zowel Milner en Letts als ook Jessica willen de andere personages aan hun kant krijgen en manipuleren hen om dat doel te bereiken. In deze gevallen worden de machtsverhoudingen op een relatief genuanceerde manier bewerkstelligd en vervolgens gerepresenteerd. Die presentatie en visualisatie van macht zit voornamelijk in dialoog en lichaamshoudingen.

Het Foucaultiaanse samenspel van macht, kennis en controle wordt hier door individuen uitgeoefend. Zoals de macht van scholen uiteindelijk door docenten wordt uitgevoerd, de macht van gevangenissen door cipiers en de macht van ziekenhuizen door artsen, zo zijn Milner, Letts en Jessica de pionnen van The Network om hun idealen uit te

[10] Het is in deze gevallen een meer informele relatie waarin de verhoudingen wederzijds vaak gelijk zijn, in tegenstelling tot een institutie die zich al gauw op een hoger hiërarchisch niveau zal bevinden.

[11] Deze laatste sijpelen door in alle aspecten van je leven zonder dat je het realiseert, terwijl het op kleinere schaal eerder merkbaar is en je dus ook sneller zou kunnen ingrijpen.

voeren. Om het mysterie in *Utopia* op te lossen, de details te achterhalen en het geheel te overleven moeten de personages alle puzzelstukjes samenbrengen. Alle drie de personages hebben kennis over de manier waarop The Network te werk gaat; wat haar doelen zijn en wat haar middelen om deze doelen te bereiken zijn. Om de overige personages over te halen en te overtuigen, delen ze deze kennis. De personages die de kennis hebben, hebben ook de macht, want de personages zonder kennis kunnen geen tegenstand bieden tegen iets wat ze niet kennen, zonder uit te wijken naar geweld. De personages met kennis verzwijgen cruciale informatie, passen het aan, of liegen simpelweg om de kennisloze personages te vormen naar hun wil. Hoe verder de serie vordert, hoe meer de kennisloze personages echter leren, en dus meer macht vergaren.

In wat volgt zal ik twee belangrijke scènes uit het eerste seizoen bespreken waarin dergelijke machtsverhoudingen en subjectproducties plaatsvinden. De algemene opbouw van deze scènes is vergelijkbaar: het personage dat de macht houdt verstrekt in een monoloog informatie en (een van) de luisteraar(s) laat zich zodanig beïnvloeden door deze informatie dat hij iets zal doen wat hij vóór de kennis van deze informatie hoogstwaarschijnlijk niet had gedaan. In de narratologie wordt dit fenomeen van informatieverstrekking ook wel (narratieve) expositie genoemd. Die term werd uitgewerkt door Alexander Bain en John Genung (Smith 2003: 40). Expositie is onderdeel van vier retorische vormen, waarbij de andere drie argumentatie, beschrijving en narratie zijn. Volgens Carlota Smith is dit het onderscheid: “Narration recounts Events in sequence; Description portrays observed objects; Exposition explains, classifies, makes clear ideas, terms, or propositions (…); Argumentation seeks to prove the truth or falsity of a proposition and deals with issues of convictions”. (p. 40). Expositie houdt zich bezig met uitleggen, informatie verschaffen en voorzien in achtergronden van situaties of personages, allemaal met het doel de toeschouwer meer inzicht te geven en het narratief beter te laten begrijpen.

Dat gebeurt ook in *Utopia.* Het eerste personage gebruikt door middel van expositie kennis om controle te krijgen of te houden over het tweede personage. Het eerste personage heeft macht over het tweede personage, meer dan voorheen. Niet alleen op inhoudelijk niveau worden de machtsrelaties tot stand gebracht, ook op visueel gebied worden deze verhoudingen gerepresenteerd. Mede door cameragebruik kan de kijker al afleiden hoe twee personages zich tot elkaar verhouden, maar ook het gebruik van belichting speelt hier een essentiële rol. Inhoud en vorm sluiten op elkaar aan en/of versterken elkaar zelfs. In de scènes die ik bespreek zal ik de inhoud en vorm aan elkaar koppelen en analyseren of en hoe de machtsverhoudingen tussen personages tot stand worden gebracht. De machtsverhoudingen

zoals Foucault die presenteert in zijn werk zijn hiervoor mijn houvast; de verhoudingen binnen *Utopia* vergelijk ik met de verhoudingen van Foucault. Ik zal actief vergelijkingen maken tussen Foucaults panopticon en de situatie in de casus om het soort machtsverhoudingen te kunnen analyseren. Een selectie van filmbeelden van de scènes die ik bespreek zijn in de tekst te vinden.

Casus 1: Milner verlicht Ian

Inhoud scène

In aflevering drie van het eerste seizoen ontmoeten Becky, Ian en Wilson de geheim agente Milner. Zij werkt voor de Britse veiligheidsdienst MI5 en via een tip gelooft het drietal dat ze haar kunnen vertrouwen. Ze vertellen haar dat zij weten waar het manuscript is en dat er hoogstwaarschijnlijk de identiteit van 'Mr. Rabbit', de codenaam voor een van de belangrijkste figuren in het complot, in te vinden is. In een latere scène ontmoeten ze elkaar op een verlaten plek waar Milner tegen Ian zegt wat hun volgende stap moet zijn. Ian reageert een beetje hulpeloos en achterdochtig en zegt: "I need a reason. Why us?" Hij vraagt Milner of het echt zo belangrijk is om de identiteit van Mr. Rabbit te achterhalen. Tijdens dit gesprek zijn de personages in close-up te zien, vanuit een neutraal perspectief, op iets lager dan ooghoogte.



Utopia. Kelly, D. (2013-2014) Verenigd Koninkrijk: Kudos Film and Television. Seizoen 1, aflevering 3.

Na Ians vraag blijft de camera op Milner rusten, die even stil is voordat ze antwoordt. Na diep ademhalen vertelt ze over hoe Mr. Rabbit aan zijn naam is gekomen. De camera blijft stilstaand op haar gericht. Ze legt uit dat er een tijd was waarin Mr. Rabbit verschillende groepen tegen elkaar uitspeelde en dat de Amerikanen er genoeg van hadden. Ze lieten een maffiabaas met hem afhandelen. Vanaf dit punt in haar monoloog stijgt de camera langzaam

in een kraanshot, maar door een neerwaartse tilt van de camera blijft Milners gezicht in het midden van het frame. Het perspectief verandert langzaam van een neutraal perspectief naar een vogelperspectief. Milner praat ondertussen door, over hoe de maffiabaas Mr. Rabbit vond en om hem een lesje te leren zijn eigen naam in Chinese tekens met een mes in zijn buik kerfde: ‘Rabbit’.



Utopia. Kelly, D. (2013-2014) Verenigd Koninkrijk: Kudos Film and Television. Seizoen 1, aflevering 3.

De lucht en de achtergrond zijn inmiddels helemaal uit het frame verdwenen en we kijken neer op Milner, met als achtergrond slechts de aarde waar ze op staat. Na het noemen van de naam Rabbit draait de camera echter weer met een tilt terug omhoog richting de horizon, terwijl hij tevens langzaam blijft stijgen. Milner verdwijnt uit beeld, maar ze blijft hoorbaar terwijl ze uitweidt over het complexe Chinese teken voor Rabbit en daarmee aantoont hoe gruwelijk de daad was. Ze vertelt vervolgens hoe Mr. Rabbit erin slaagde om niet alleen te ontsnappen, maar tevens iedereen die hem gezien had van het leven te beroven, resulterend in

geen enkel levend persoon die zijn identiteit weet. Tegen deze tijd is de lucht weer in beeld; een felblauwe lucht met wolken waar de zon doorheen schijnt.



Utopia. Kelly, D. (2013-2014) Verenigd Koninkrijk: Kudos Film and Television. Seizoen 1, aflevering 3.

Milner concludeert met het volgende: "That's who Mr. Rabbit is. He is the beating heart of all this, and if we can find his identity, it ends, and you go home." Er is alleen nog maar lucht te zien en de zon komt in beeld, de kijker verblindend. De scène is afgelopen.

Analyse

In de rest van de aflevering volgt Ian het advies van Milner op; haar expositie over Mr. Rabbit heeft hem klaarblijkelijk voldoende achtergrondinformatie gegeven om gebeurtenissen in perspectief te plaatsen. Hij is gemotiveerd om te doen wat zij zegt. Foucault noemt macht een manier om het gedrag van mensen te veranderen; "a mode of action upon the actions of others". (O'Farrell 2005: 99). Milner heeft van Ian een dociel lichaam gemaakt (en via hem van de rest ook), dat ze gebruikt en transformeert naar haar eigen wensen. Zij bepaalt wat het drietal wel of niet weet, zij vult hun rol voor hen in.[12] Milner functioneert als een disciplinaire technologie die via onderscheidende praktijken dociele lichamen maakt. Ian is daarbij echter geen passief object. Hij heeft nog steeds de vrijheid om naar eigen wensen te reageren. Hij

[12] In de afleveringen die volgen deelt Milner steeds een stukje meer informatie wanneer ze de controle dreigt te verliezen over haar subjecten en deze niet meer volgens haar regels handelen. Ze gebruikt dan haar kennis om hen weer in de goede richting te sturen en te controleren.

had haar verhaal ook kunnen negeren, maar kiest ervoor om dat niet te doen. Haar disciplinaire functie werkt echter niet op de manier zoals een institutie dat doet. Het laatste werkt volgens een doordacht systeem waarin direct kan worden ingegrepen wanneer het niet naar wens verloopt. Milner is een individu die hier ook slechts een ander individu, Ian, manipuleert en produceert. Ian is door deze informatie ervan overtuigd dat hij met Milner mee moet werken en moet doen wat zij zegt.[13]

Deze overdracht van informatie en productie van machtsrelaties is niet alleen in een narratief gerepresenteerd. *Utopia* heeft een bijzondere visuele manier om Ians overtuiging te representeren. Zoals Bordwell & Thompson zeggen: wanneer een shot opvalt omdat geen ander op dezelfde wijze is gefilmd, dan heeft het een aanzienlijke status in het geheel (Bordwell & Thompson 2010: 197). Wanneer Milner en Ian op ooghoogte gefilmd waren gebleven had de camera tussen het tweetal kunnen afwisselen. Dan hadden we Ians reactie gezien en had op een weinig bijzondere manier de overdracht van informatie plaatsgevonden. Nu dwaalt de camera echter letterlijk af tijdens het gesprek, in een onafgebroken take. In een dergelijke take zijn de bewegingen van de camera extra belangrijk en hier dragen ze bij aan het surrealistische element van het verhaal dat Milner vertelt; het geeft een gevoel van dromerigheid (Bordwell & Thompson 2010: 215). Wat belangrijk is, is niet Milner die het verhaal vertelt of hoe Ian er op dat moment op reageert; wát Milner vertelt eist de aandacht op. De verlichting van het scherm op het einde kan als symbolisch gezien worden voor de verlichting die Ian op dat moment ervaart. Door de informatie van Milner ziet hij als het ware het licht, hij is overtuigd van de urgentie om Milner te helpen. Hij moest meegevoerd worden in haar anekdote, zoals de kijker wordt meegevoerd door de camera, om te bevatten hoe groot de macht van The Network is.

Foucaults gevangene wordt verlicht waardoor hij met zijn ogen niets meer kan zien, maar waardoor hij zelf des te beter zichtbaar is. De 'gevangene' in *Utopia*, Ian, wordt verlicht en vergaart daarmee juist meer kennis in plaats van minder. De cipier, Milner in deze analogie, geeft Ian tijdelijk de mogelijkheid om buiten zijn cel te kijken; zij laat de zon zijn omgeving zien, een die hij eerst niet kon zien. De gevangene in *Utopia* bevindt zich dus niet helemaal in dezelfde positie als de gevangene in het panopticon. Macht is gebaseerd op kennis, maar de gevangene is hier, in tegenstelling tot het panopticon, in staat om zelf ook kennis op te doen. Het licht is voor de gevangene niet (alleen) verblinding, maar ook

[13] Het is niet alleen de organisatie waar ze bij hoort die macht bezit, het is ook het feit dat zij ouder is en in het bezit is van meer informatie. Ze legt Ian uit waarom zij haar moeten helpen, maar impliceert dat het delen van deze gevoelige informatie hen nu afscheidt van 'de rest'.

verlichting. Bovendien kan Ian als gevangene zijn cipier gewoon zien. Milner als cipier is dus ook niet zo machtig als Foucaults cipier, maar ze heeft wel duidelijk meer gezag dan Ian. Milner vertoont kenmerken die vergelijkbaar zijn met een epistèmè, een kennissysteem, in de zin dat zij in deze specifieke periode, in de kleine wereld van *Utopia*, een gezaghebbende instantie is en daardoor bepaalt wat de waarheid en daarmee kennis is. Dit maakt het gebruik van licht duidelijk.[14]

In de laatste aflevering van het eerste seizoen blijkt waar al die tijd het belang voor Milner zat; zij is Mr. Rabbit. Deze plottwist zet alles in een ander daglicht. Alles wat ze heeft gezegd heeft nu een andere betekenis. Haar gesprek met Ian zou dan ook in een ander licht gezien kunnen worden. De wegzwevende camera kan tevens illustreren hoe zij een verhaal verzint en de waarheid omzeilt. Net als de camera zet ze Ian met haar verhaal op een dwaalspoor, dat ver afdwaalt van de centrale waarheid waar zij niet wil dat hij achterkomt. Deze interpretatie kan ook in relatie gebracht worden met het panopticon. In het panopticon bevindt de gevangene zich in onzekerheid omdat hij niet weet of en wanneer hij bekeken wordt door de cipier. Hoewel Milner voor Ian zichtbaar is, bevindt hij zich wel degelijk in een dergelijke onzekerheid. Hij weet namelijk niet of dat wat Milner zegt de waarheid is, en of hij haar dus kan geloven. Zoals een gevangene de macht verinnerlijkt omdat hij ieder moment bekeken kan worden, verinnerlijkt Ian de macht omdat Milner mogelijk de waarheid spreekt. Het resultaat is dus gelijkaardig aan hetgeen er in het panopticon plaatsvindt, maar het voorafgaande proces is dat niet.

[14] Het zonlicht is allesomvattend en allesziend en bevindt zich hoog in de hiërarchie, net als Milner en haar kennis. Milners kennis is echter ook een subjugated knowledge, aangezien het op een zeer lokaal niveau werkt in plaats van dat het universeel is. Haar verhaal is slechts voor Ian en zijn vrienden bedoeld.

Casus 2: Letts verlicht Wilson

Inhoud scène

In aflevering vijf van het eerste seizoen ontvoeren Becky, Ian en Wilson de man Conran Letts naar een verlaten villa, hun schuilplaats op dat moment.[15] Het drietal vermoedt dat hij Mr. Rabbit is, maar Letts heeft geen litteken op zijn buik. Hij wordt vervolgens ondervraagd over zijn betrokkenheid bij The Network en over het vaccin dat op het punt staat verspreid te worden. Letts zit vastgebonden op een stoel en vreest voor zijn leven. Hij onthult aan het drietal dat er een chip in de telefoon zit die ze van Milner hebben gekregen, waardoor ze gaan twijfelen aan haar betrouwbaarheid en er enige onenigheid tussen hen ontstaat. Letts is er ondertussen van overtuigd dat hij niet meer gered zal worden en na enkele ongeïnformeerde vragen en bluftactieken van het drietal besluit Letts, aanvankelijk geërgerd, uit te leggen wat het vaccin precies doet.

Het uiteindelijke doel is uitputting van de aarde voorkomen door het bedreigende element, de mens, weg te nemen.[16] Alle misdaden die Letts pleegde vallen volgens hem in het niet wanneer het bestaan van de aarde op het spel staat. Net als Milner bezit Letts een zekere autoriteit over het drietal, meer nog zelfs dan Milner. Hij is ouder en is niet alleen onderdeel van een machtige organisatie, maar een die vrijwel alle essentiële informatie bezit die er toe doet in het complot dat het drietal probeert te ontrafelen. Hij bevindt zich echter, in tegenstelling tot Milner in de andere scène, letterlijk in een lagere positie, vastgebonden op een stoel en overgeleverd aan de genade van de het drietal. De machtsverhoudingen zijn hier dus meer gecompliceerd. Hij heeft een zekere kennis en het drietal wil die specifieke kennis, wat hem in een machtspositie plaatst. Bovendien is de informatie waarmee zij hem proberen te bedreigen onjuist, wat getuigt van hun onwetendheid. “They abandoned me,” mompelt Letts bij zichzelf wanneer hij zich realiseert dat niemand hem komt ‘redden’. Toch blijft hij kalm en raakt hij niet in paniek; hij doet rustig zijn verhaal. Het lijkt alsof het drietal zich in een machtspositie bevindt omdat ze zijn leven kunnen nemen, maar het blijkt al gauw dat ze hem voorlopig nodig hebben om informatie te kunnen verkrijgen. Macht door kennis is hier meer waard dan macht door geweld, ondanks dat Letts zijn leven op het spel staat.

[15] Letts is onderdeel van het farmaceutische bedrijf Corvadt, dat verantwoordelijk is voor het virus en antivirus, en speelt daarmee een van de grootste rollen in het complot.

[16] Door een griepvirus te verspreiden zal een aanzienlijk deel van de populatie sterven, de rest zal een antivaccin nemen. In dit vaccin zit een proteïne dat de gebruiker steriliseert. Zo’n vijf procent van de wereldbevolking zal vruchtbaar blijven.

Analyse

De macht werkt hier dus in beide richtingen, net als de productie van subjecten; de rol die de een aanneemt wordt door de rol van de ander bepaald. Letts zit normaal gesproken in zijn statige kantoor waar hij grote beslissingen maakt en mensen taken opdraagt zonder veel uitleg te geven of zijn gesprekspartners überhaupt aan te kijken. Hij lijkt een belangrijke speler en het is dan ook niet vreemd dat het drietal hem ervan verdenkt de essentiële Mr. Rabbit te zijn. In zijn huidige situatie bevindt hij zich in een contrasterende positie. Hij deelt geen bevelen uit maar spreekt om hopelijk uiteindelijk zijn eigen leven te redden. Het drietal aan de andere kant probeert zich weer eens door een situatie heen te bluffen, opnieuw zonder succes. Letts prikt direct door hun onwetendheid heen en zoekt intens oogcontact. Opvallend is dat het drietal zich steeds opnieuw probeert te manoeuvreren in een machtspositie, maar die nooit vast kan houden. Dit komt precies door dat gebrek aan informatie. Hun tegenspelers weten altijd meer, waardoor zelfs de optie geweld hen niet in een hogere machtspositie kan plaatsen.



Utopia. Kelly, D. (2013-2014) Verenigd Koninkrijk: Kudos Film and Television. Seizoen 1, aflevering 5.

In deze expositie heeft het spreken van Letts (net als bij Milner) het doel om te manipuleren.[17] Na onenigheid tussen de personages voelt Letts aan dat ze zwakker zijn dan ze doen vermoeden en wellicht overtuigd kunnen worden. Net als Milner probeert hij het drietal aan zijn kant te krijgen. In tegenstelling tot Milner vertelt hij de waarheid (al is dat nog niet bekend voor de kijker of het drietal) en wil hij juist begrip opwekken bij het drietal. Dat lijkt echter niet te lukken. Het angstaanjagende verhaal van Milner over Mr. Rabbit overtuigde Ian ervan dat hij haar bevelen moest opvolgen. De bekentenissen van Letts doen het tegenovergestelde, Ian walgt alleen nog maar meer van hem, ondanks Letts' uitleg voor zijn, naar zijn mening, meer dan redelijke motieven. De bangmakerij van Milner werkt beter dan een poging tot rationele uitleg van Letts. Naast de verschillen tussen de manier waarop Milner en Letts in een machtspositie verkeren is er ook een interessante overeenkomst in de manier waarop de verhoudingen verbeeld worden. Ian werd door Milner verlicht toen zij hem over Mr. Rabbit vertelde. Door Letts laat hij zich niet overtuigen, net als Becky, terwijl Letts haar op een persoonlijk niveau weet te raken. Wilson is deze keer echter wel overtuigd en de 'verlichting' vindt hier op een meer persoonlijke manier plaats. De camera wisselt op ooghoogte vanuit een neutraal perspectief tussen Letts, Ian, Becky en Wilson. Letts is grotendeels aan het woord en tijdens zijn monoloog zien we af en toe de verafschuwde blikken van Ian en Becky. Steeds als de camera in close-up een gezicht filmt zoomt hij langzaam maar zeker in, waardoor de kijker onbewust wordt meegetrokken in het verhaal. Door de close-up valt het niet meer zo op dat Letts is vastgebonden en door het neutrale perspectief is er ook geen verschil in hoogte tussen de twee partijen; hoe verder Letts in zijn verhaal raakt, hoe minder duidelijk het drietal letterlijk neerkijkt op hem.




[17] Hij mag dan wel vastgebonden zijn, als subject is hij nog steeds vrij om te handelen hoe hij wil. Hij hoeft niet te spreken, maar kiest ervoor om dat wel te doen.



Utopia. Kelly, D. (2013-2014) Verenigd Koninkrijk: Kudos Film and Television. Seizoen 1, aflevering 5.

Vol ongeloof onderbreken Ian en Becky Letts enkele keren. Wilson, de jongeman met het ooglapje en de hoed, blijft echter stil. Hoewel zijn sprakeloze reactie ook van ongeloof getuigt, lijkt er in zijn hoofd meer dan alleen dat gaande te zijn. Voor hem lijken verschillende puzzelstukjes op hun plek te vallen, 'the bigger picture' begint voor hem zichtbaar te worden. Net als in de eerder besproken scène wordt zijn verlichting hier gevisualiseerd met behulp van zonlicht. Deze keer draait de camera niet richting de lucht tegen het zonlicht in, de personages

bevinden zich immers binnenshuis. Het is een verlaten villa waarvan de ramen onzorgvuldig zijn dichtgespijkerd met houten planken. Letts is op zijn stoel gepositioneerd tussen twee ramen, met zijn rug richting de ramen. Het zonlicht van de ondergaande zon komt door de kieren van de planken heen en schijnt dus constant over zijn hoofd heen in de richting van de personages (en vaak de kijker). Als kijker wordt je haast verblind door alle informatie die Letts op je afstuurt. Op een gegeven moment beweegt de camera, die op dat moment op Letts gericht is, verder naar achter, langs hem heen, richting het raam waar het zonlicht door de kieren komt. Dit gebeurt op een opvallend gelijkaardige manier als in de vorige besproken scène met Ian en Milner.





Utopia. Kelly, D. (2013-2014) Verenigd Koninkrijk: Kudos Film and Television. Seizoen 1, aflevering 5.

De expositie in vorm van monoloog is nog bezig, maar de camera dwaalt langzaam af richting het licht. Dit keer zien we echter direct de reactie van de persoon die door dit licht verlicht wordt, want na een *cut* staat Wilson voor een van de ramen, badend in het zonlicht, naar buiten kijkend. “I mean, what he’s saying, isn’t that… right?” zegt hij, maar hij kan niet op bijval van Becky en Ian rekenen. Dit is het moment waarop het drietal uit elkaar begint te vallen. Wilson staat op dit moment ook letterlijk achter Letts en creëert twee partijen die tegenover elkaar staan. Wilson zal later Letts laten ontsnappen en zich aansluiten bij The Network, al zal hij wel steeds blijven twijfelen of hij goed bezig is.

Er kunnen opnieuw enkele parallellen worden getrokken tussen deze scène en het panopticon van Foucault. Allereerst is er de positionering van de personages, die deels overeenkomt met de beschrijving van het panopticon. Letts is in dat geval de gevangene die door meerdere cipiers bekeken wordt. Zijn ‘cel’ wordt van buitenaf verlicht waardoor de ruimte goed zichtbaar is. Er zijn echter enkele interessante verschillen die aangeven dat de situatie niet zo rechtlijnig is. Buiten het feit dat er meerdere cipiers zijn die zichtbaar en in dezelfde ruimte zijn, is de gevangene vastgebonden, wat in het panopticon juist niet nodig zou zijn. Interessanter is het gebruik van licht. Want hoewel het de ruimte verlicht, worden het drietal en de kijker vaak ook bijna verblind. Door de lichtinval is het drietal juist heel zichtbaar voor Letts, maar andersom minder. Door zijn vastgebonden positie straalt hij niet heel veel gezag uit, maar door het licht krijgen zijn woorden haast een hypnotische functie. In een gelijkaardige scène in aflevering drie overtuigt Jessica Hyde een ander personage haar te helpen; door zich in een lagere positie op te stellen, met haar rug naar een lichtbron, net zoals Letts. Het is een aanslag op de zintuigen voor de tegenspelers, die daardoor gevoeliger en zwakker lijken. Fysiek heeft het drietal de overhand, maar Letts heeft psychologisch veel meer gezag. De macht is zichtbaar voor Letts en hierdoor kan hij de macht beïnvloeden. Het is alsof de cipier in een cel zit, zonder zijn machtspositie te hebben verloren. De hiërarchie is

dus niet helemaal duidelijk. Maar zelfs als Letts niet de waarheid vertelt weet hij wat wèl de waarheid is, dus hoe dan ook weet hij meer dan het drietal.

Het is de onzekerheid van de gevangene die Ian in de vorige scène ook ervoer. De onzekerheid over zichtbaarheid in het panopticon en de waarheid in *Utopia*. Het drietal is de gevangene omdat ze zich door onzekerheid laten leiden. Letts is de cipier omdat hij de controle heeft over deze onzekerheid. Net als Milner verandert Letts de subjecten in deze scène, maar zijn eigen subject verandert ook. Beide partijen gedragen zich tegengesteld dan voorheen: het drietal moest zichzelf tot nu toe verdedigen, maar is met het ontvoeren van Letts in de aanval gegaan. Letts op zijn beurt is nog steeds manipulatief, maar vertelt wel de waarheid, terwijl hij voorheen slechts leugens verspreidde. Het discours is veranderd en daarmee de subjecten die geproduceerd worden.

Conclusie

De manier waarop kennisoverdracht in deze casussen wordt gerepresenteerd is in mijn ervaring redelijk uniek. De prominente rol van de zon en de manier waarop de camera afdwaalt naar het licht, terwijl hij in de rest van de serie stilstaand op personages of landschappen gericht is, is bijzonder opvallend en verdiende mijns inziens een meer diepgaande benadering. Mijn onderzoek begon met de vraag: welke rol speelt licht in de representatie van kennis in machtsverhoudingen? Kijkend naar de twee scènes in *Utopia* kan gesteld worden dat in deze specifieke gevallen zonlicht symbool staat voor kennis. Kennis is een verlichting voor een van de personages. Dit personage wordt verrijkt door de informatie en zal zijn gedrag daar in de toekomst op aanpassen. Dat is ook exact wat de 'verlichter' probeert te bereiken. Door kennis te delen proberen zowel Milner als Letts de personages aan hun kant te krijgen en hun gedrag in hun voordeel te laten werken. Het personage dat de kennis heeft, heeft ook de macht. Zoals Foucault stelt zijn deze twee termen zo onlosmakelijk met elkaar verbonden dat het gezien kan worden als een enkel concept: kennis/macht. Door deze kennis/macht maken Milner en Letts dociele lichamen van hun tegenstanders, die ze naar hun eigen wensen kunnen gebruiken en transformeren.

In *Utopia* wordt kennis door een relatief kleine groep bepaald. De 'helden' proberen erachter te komen wie The Network is en wat hun motieven en doelen zijn. Het door Foucault beschreven samenspel van macht, kennis en controle wordt hier door individuen uitgeoefend. De kennisloze Ian, Becky en Wilson worden constant gemanipuleerd door Letts en Milner, leden van The Network, omdat ze niet weten wat de ware kennis is en wat niet. Deze ware, universele kennis bestaat echter niet, zoals Foucault zou beamen. Er mist altijd een puzzelstukje en hoewel het in het eerste seizoen nog niet aan bod komt bezit The Network bij lange na niet alle kennis die ze zouden willen hebben. Daarnaast is bijvoorbeeld Jessica Hyde het hele seizoen een machtig personage, maar in de laatste scène van de laatste aflevering verliest ze dat allemaal, wanneer blijkt dat Milner zich anders voordeed dan ze was. Met andere woorden: ze had meer kennis dan ze voor liet komen, waardoor de kennis, en dus macht, van Jessica Hyde in het niet valt. Daarbij staat kennis niet alleen gelijk aan macht, het is er ook onderdeel van. Kennis wordt gebruikt om macht uit te drukken.

Dit gebeurt allemaal op narratief niveau, maar opvallend is hoe de visuele elementen daarop inspelen. Het onconventionele uiterlijk van de serie daargelaten, de cameravoering valt op in de twee besproken scènes. Deze is dynamischer dan in de andere scènes doordat de

camera langzaam richting de zon beweegt. De zon staat symbool voor kennis en verlichting voor een van de personages, maar ook voor verlichting van de kijker. In de serie worden op cinematografisch vlak zon en camerabeweging ingezet om de machtsverhoudingen te representeren. De spreker is in het bezit van kennis/macht en representeert daarmee de zon. De spreker verlicht het personage dat luistert met zijn kennis. Omdat kennis en informatie zo'n cruciale rol spelen in de serie zijn er nog tal van andere wijzen waarop het wordt overgedragen. Het is daarom opvallend dat slechts in deze twee scènes de overdracht op een dergelijke expliciete manier plaatsvindt. In beide scènes vindt er een ware openbaring plaats, de kennis verandert beduidend een luisterend personage. Dit is echter veel aannemelijker in de tweede scène met Wilson en Letts. Letts heeft drie luisteraars, maar slechts één daarvan wordt verlicht en slaat vervolgens een andere weg in dan zijn medeluisteraars. Ian is niet op een dergelijke fundamentele manier aangetast door Milner, terwijl hij het enige personage is dat direct door haar werd aangesproken. Het licht illustreert en versterkt de ervaring van Wilson, maar bij Ian voegt het iets toe wat anders niet was op te maken uit de monoloog van Milner en Ians reactie. Het visuele aspect versterkt de narratieve expositie die plaatsvindt en leidt er tegelijkertijd van af. Het valt te betwisten of de scène met Ian en Milner dezelfde lading had gehad zonder dit specifieke visuele element; in dat geval was het misschien 'gewoon' en lap tekst geweest. In het geval van Wilson en Letts zou het moment zelf wellicht minder intens zijn geweest, maar de gevolgen zouden wel degelijk voelbaar zijn, in tegenstelling tot de eerste scène.

Het is interessant om de situaties in de scènes te vergelijken met de situatie in het panopticon, al werkt de vergelijking niet altijd even goed. The Network als organisatie blijft over het algemeen, net zoals de cipier, zowel zichtbaar als ondoorzichtig. Het drietal weet dat ze bestaat, maar weet niet wanneer ze bekeken worden, net zoals de gevangene dat ook niet weet. In de twee casussen staan de partijen echter letterlijk tegenover elkaar en ze kunnen elkaar gewoon zien. Het maakt de machtsverhoudingen complexer dan ze op het eerste gezicht lijken en met het benoemen van het drietal als de gevangene(n) en Milner/Letts als de cipier is dan ook zeker niet alles gezegd. Zo bevindt Letts zich in de fysieke positie van gevangene, maar functioneert hij nog steeds als cipier omdat hij meer kennis bezit. In *Utopia* ervaart de gevangene ook onzekerheid, al is deze van een andere aard dan in het panopticon. De onzekerheid heeft echter hetzelfde effect, namelijk dat de macht door het subject geïnternaliseerd wordt en zijn gedrag wordt aangepast.

Voor een vervolgonderzoek zou het interessant zijn om meer aandacht aan de verblinding te besteden, in vergelijking tot de verlichting, omdat deze ook wel degelijk in

Utopia terug is te vinden. Ook zou het interessant zijn om andere scènes van *Utopia* te bekijken. Zoals Foucault schrijft is macht alomtegenwoordig en ook in *Utopia* is er altijd een machtsspel gaande, alleen is het de ene keer minder belangrijk, relevant of zichtbaar dan de andere keer. Er zijn nog enkele scènes waarin zonlicht een belangrijke rol speelt, maar niet zoals in de scènes die ik besproken heb. Daarnaast zijn er wel verschillende scènes waarin de positionering van de personages ten opzichte van elkaar (gelijk, hoger, lager) veel zegt over de onderlinge relatie. Ook het geweld kan nader bekeken worden als wijze van machtsverhoudingen bewerkstelligen. Zoals ik meerdere malen heb benadrukt is de uitstraling en stijl van *Utopia* erg bijzonder en onconventioneel, wat nog veel meer mogelijkheden biedt om verder onderzocht te worden. Het tweede seizoen biedt weer een hoop andere mogelijkheden, net als de eventuele (Amerikaanse) remake. Hoewel het momenteel onwaarschijnlijk is dat deze nog gemaakt wordt, zou ik grote belangstelling hebben voor een onderzoek naar een dergelijke adaptatie. Welke overeenkomsten en verschillen zouden er zijn, en waarom? In hoeverre zou de vorm, van haar kleuren tot de *graphic novel* stijl, overgenomen worden? Zou zonlicht als verlichting een net zo belangrijke rol spelen?

Ondanks het gemis van een vervolgseizoen heeft *Utopia* op relatief kleine schaal een grote indruk achtergelaten, zowel op narratief als cinematografisch vlak. Mijn voorspelling is dat er uiteindelijk een remake zal komen of een serie die geïnspireerd zal zijn door de stijl van *Utopia*. Met grotere (Amerikaanse) budgetten zullen deze series meer bekendheid genieten, en vervolgens idealiter het publiek tevens doorverwijzen naar het origineel. Zo zullen (nieuwe) kijkers verlicht blijven worden door de zon die *Utopia* is.

Bronnenlijst

Literatuur:

Barker, C. (2011) 'Issues of Subjectivity and Identity', in: *Cultural Studies: Theory and Practice*. London: Sage: 219-251.

Blaak, J. (2004) *Geletterde levens: Dagelijks lezen en schrijven in de vroegmoderne tijd in Nederland 1624-1770*. Hilversum: Uitgeverij Verloren.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2010) *Film Art: An Introduction.* New York: McGraw-Hill.

Butler, J.G. (2011) ''Smoke Gets in Your Eyes': Historicizing Visual Style in Mad Men', in: *Mad Men: Dream Come True TV*. Gary R. Edgerton (ed). London, New York: I.B. Taurus: 55-72.

Bruce, S. (2005) 'Sympathy For the Dead: (G)hosts, Hostilities and Mediums in Alejandro Amenábar's The Others and Postmortem Photography', in: *Discourse* 27.2&3 (Spring & Fall 2005). Wayne State University Press: 21-40.

Dyer, R. (1997) *White*. New York: Routledge.

Foucault, M. (1980) 'Two Lectures', in: *Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Colin Gordon (ed), Kate Soper (tr). Brighton: The Hervester Press Limited: 78-108.

Foucault, M. (2006) *De Woorden en de Dingen: Een archeologie van de menswetenschappen*. Walter van der Star (tr). Amsterdam: Uitgeverij Boom.

Foucault, M. (2007) *Discipline, Toezicht en Straf: De Geboorte van de Gevangenis*. Groningen, Historische Uitgeverij.

Hayward, S. (2006) *Cinema Studies: The Key Concepts.* New York: Routledge.

Heer, J. (1982) 'Cinematography', in: *BOMB*, Vol. 1, No. 2. New Art Publications: 46-47, 69.

Larsen, N. (1983) *The Discourse of Power: Culture Hegemony and the Authoritarian State.* Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

McHoul, A. & Grace, W. (1993) *A Foucault Primer: Discourse, Power and the Subject.* New York: New York University Press.

O'Farrell, C. (2005) *Michel Foucault.* California: Sage Publications.

Smart, B. (1985) *Michel Foucault.* New York: Routledge.

Smith, C.S. (2003) *Modes of Discourse: The Local Structure of Texts*. Cambridge University

Press.

Vermeulen, T. & Rustad, G.C. (2013) 'Watching television with Jacques Rancière: US 'Quality Television', *Mad Men* and the 'late cut'', in: *Screen.* Vol. 54, No. 3: 341-354.

Digitale bronnen:

Andreeva, N. (7 augustus 2015) ''Utopia' With David Fincher Dead At HBO As Actors Are Released; Here Is The Cast That Had Been Rehearsing For A Month'. *Deadline.* http://deadline.com/2015/08/utopia-david-fincher-hbo-dead-actors-released-1201495743/ (12 augustus 2015).

Brown, M. (9 februari 2013) 'Utopia child star's mother defends violent plots'. *The Guardian*. http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2013/feb/09/utopia-violence-child-star-mother (12 augustus 2015).

Hooton, C. (9 oktober 2014) 'Utopia series 3 cancelled: Channel 4 pulls the plug to make way for new dramas'. *The Independent.* http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/utopia-series-3-cancelled-channel-4-pulls-the-plug-to-make-way-for-new-dramas-9785228.html (12 augustus 2015).

Kelly, S. (11 juli 2014) 'How TV series Utopia got its comic book look'. *Wired.* http://www.wired.co.uk/news/archive/2014-07/11/utopia-channel-4 (14 augustus 2015)

Mellor, L. (24 juni 2014) 'Creating Channel 4's Utopia'. *Den of Geek*. http://www.denofgeek.com/tv/utopia/31025/creating-channel-4-s-utopia (4 augustus 2015).

Zhou, T. (1 oktober 2014) 'David Fincher - And the Other Way is Wrong'. *Every Frame A Painting.* [Videobestand] https://www.youtube.com/watch?v=QPAloq5MCUA (12 september 2015)

Film en televisie:

Breaking Bad. Gilligan, V. (2008-2013) Verenigde Staten: High Bridge Productions; Gran Via Productions; Sony Pictures Television.

House of Cards. Willimon, B. (2013-) Verenigde Staten: Media Rights Capital; Panic Pictures (II); Trigger Street Productions.

Mad Men. Weiner, M. (2007-2015) Verenigde Staten: Lionsgate Television; Weiner Bros.

Suspicion. Hitchcock, A. (1941) Verenigde Staten: RKO Radio Pictures.

The Others. Amenábar, A. (2001) Verenigde Staten: Cruise/Wagner Productions; Sogecine; Las Producciones del Escorpión.

Utopia. Kelly, D. (2013-2014) Verenigd Koninkrijk: Kudos Film and Television.

Portfolio Bachelorwerkstuk

Anne Braken (4246969)

Dr. L. Plate

December 2015

Goedgekeurde status quaestionis

Op de Britse televisiezender Channel 4 was in 2013 en 2014 de televisieserie *Utopia* te zien. Dennis Kelly creëerde deze serie die na twee seizoenen niet meer te zien zal zijn omdat te weinig kijkers hun weg naar de uitzendingen vonden. Hoewel *Utopia* niet aansloeg bij het grote publiek is het wel degelijk een zogenoemde *cult* hit geworden in kleinere kringen en heeft de Amerikaanse regisseur David Fincher laten weten dat hij samen met schrijfster Gillian Flynn werkt aan een adaptatie voor de Verenigde Staten. Wat de serie zo aantrekkelijk maakt voor haar fans is waarschijnlijk ook de oorzaak van het feit dat het geen kassucces is geworden. *Utopia* is namelijk behoorlijk experimenteel en vernieuwend in haar stijl.

Het narratief is opgebouwd rond een samenzweringstheorie. Vier fans van een *graphic novel* ontmoeten elkaar via een internetforum. Ze komen erachter dat er een tweede deel is van dit illustere werk, dat volgens sommigen verschillende wereldrampen en globale gebeurtenissen heeft voorspeld. Hun kennis hiervan wekt de aandacht van de geheime organisatie The Network en er volgt een strijd in het vinden van het manuscript en het achterhalen van alle verborgen feiten die het herbergt. In dit kat-en-muisspel is niets wat het lijkt en heeft iedereen een dubbele agenda. Nieuwe informatie en achtergehouden kennis veranderen constant de situatie met als gevolg dat ook de machtsverhoudingen telkens veranderen. Niet alleen de verschillende partijen manipuleren elkaar, ook de personages binnen de partijen zelf zijn misleidend en wispelturig.

Inhoudelijk is *Utopia* niet baanbrekend origineel. Daarnaast werd het expliciete geweld door critici en kijkers niet altijd positief ontvangen, het is vaak als ongegrond bestempeld. Het is vooral de cinematografische stijl die *Utopia* onderscheidt van andere recente televisieseries. De intense, levendige kleuren springen meteen in het oog, wat interessant is aangezien de plot behoorlijk donker en grimmig is. De experimentele elektronische muziek voegt nog een extra laag toe aan deze bijzondere combinatie en versterkt het vervreemdende gevoel dat de beelden oproepen. De stijl en montage zijn met

veel aandacht bedacht en uitgewerkt. De zorgvuldige compositie van een enkel frame vertoont gelijkenissen met de vormgeving en de opbouw van een panel in een *graphic novel*, wat erg toepasselijk is gezien het onderwerp van het verhaal.

Er zijn verschillende reacties van kijkers op het internet te vinden, evenals een aantal beschrijvende artikelen en nieuwsberichten over de serie. Er lijken echter geen enkele wetenschappelijke of theoretisch gefundeerde teksten te zijn gepubliceerd die de inhoud en/of vorm van *Utopia* behandelen. Dit zal te maken hebben met enerzijds het feit dat de serie nog relatief nieuw is en anderzijds de lage kijkcijfers, waardoor de serie niet wijdverspreid is geworden. De ontdekking van dit gebrek aan onderzoek was voor mij de uitgelezen kans om zelf een dergelijk onderzoek op te zetten. Hierbij zou ik mij willen richten op de eerder genoemde machtsverhoudingen, omdat ze zo dynamisch en subtiel zijn, en cruciaal voor het verhaal en haar stijl.

In film en televisie kunnen machtsverhoudingen zowel in het narratief als de vormgeving worden gerepresenteerd. Vooral de *gaze* is een uitdrukking van macht. De term is afgeleid van *Discipline, toezicht en straf* (1975) van Michel Foucault, waarin surveillance een cruciale rol speelt in het tot stand komen van machtsrelaties. De persoon die kijkt en aanschouwt heeft macht over de persoon die bekeken wordt. Dit kan goed vertaald worden naar bewegend beeld door bepaalde camerastandpunten te gebruiken en de personages op een betekenisvolle manier ten opzichte van elkaar te positioneren. Dit is terug te zien in *Utopia,* maar daarnaast zijn er nog meer manieren waarop de makers de machtsrelaties representeren. Het gebruik van licht, schaduwen, compositie, kleur en geluid hebben allemaal invloed op de manier waarop een relatie tussen twee personages of instanties tot stand wordt gebracht.

Wat ik ga onderzoeken is op welke wijze cinematografische en filmtechnische middelen de vorming van machtsverhoudingen representeren en/of versterken. Dat doe ik door eerst een tekstuele analyse van Foucault te geven met behulp van secundaire teksten over zijn werk. Vooral zijn verhandelingen over het panopticon, *knowledge/power* en het creëren van een subject door macht wil ik gebruiken om te achterhalen hoe de machtsrelaties in *Utopia* op een Foucaultiaanse manier zich tot elkaar verhouden. The Network is als een alleszien, oppermachtig wezen. Deze organisatie heeft alle kennis en op het eerste gezicht dus ook de macht. Zij kunnen het groepje voortvluchtigen constant zien en in de gaten houden door middel van bijvoorbeeld openbare camera's, waardoor The Network in het bezit van de *gaze* is. Deze verhoudingen zijn echter flexibel en veranderen naarmate de serie vordert en de hoofdpersonen over meer kennis en informatie beschikken.

Na deze uiteenzetting zal ik specifieke case studies, in de vorm van een scène of een moment in een scène, behandelen om de cinematografische en filmtechnische elementen te analyseren met betrekking tot de machtsrelaties. Hiervoor zal ik gebruik maken van een visuele analyse volgens de methodologie die David Bordwell en Kristin Thompson gebruiken in *Film Art: An Introduction*. Ik zal mij richten op de beginsituatie van de voorgenoemde verhoudingen, maar waar ruimte zal ik de (subtiele) veranderingen meenemen in mijn analyse.

Voorlopige bibliografie:

- Barker, C. (2011) 'Foucault: Discourse, Practice and Power', in: *Cultural Studies: Theory and Practice.* London: Sage: 90-93.
- Bennett, T., Martin, G., Mercer, C. and Woollacott, J. (eds) (1981) *Popular Television and Film.* London: British Film Institute.
- Bennett, T., Mercer, C. and Woollacott, J. (eds) (1986) *Popular Culture and Social Relations.* Milton Keynes: Open University Press.
- Dirse, Z. (2013) 'Gender in Cinematography: Female Gaze (Eye) behind the Camera', in: *Journal of Research in Gender Studies,* Issue 1/2013. New York: Addleton Academic Publishers: 15-29.
- Foucault, M. (1983) 'The Subject and Power', in: Dreyfus , H. and Rabinow, P. (eds), *Beyond Structuralism and Hermeneutics*. 2nd edition. Chicago: The University of Chicago Press: 208-226.
- Gutting, G. (2005) *The Cambridge Companion to Foucault.* Cambridge: University Press.
- Heller, K.J. (1996) 'Power, Subjectification and Resistance in Foucault', in: *SubStance,* Vol. 25, No. 1, Issue 79. University of Wisconsin Press: 78-110.
- McHoul, A.W. (1993) *A Foucault Primer: Discourse, Power, and the Subject*. University of Otago Press.
- Rouse, J. (2008) 'Power/Knowledge', in: Nealon, J.T. (ed), *Foucault Beyond Foucault: Power and Its Intensifications since 1984.* Stanford: University Press, 2008: 95-122.
- Schneck, S.F. (1987) 'Michel Foucault on Power/Discourse, Theory and Practice', in: *Human Studies,* Vol. 10, No. 1, Foucault Memorial Issue. Springer: 15-33.

Zelfevaluatie van het schrijfproces

In verband met mijn buitenlandminor had ik ervoor gekozen om de eerste versie van mijn bachelorwerkstuk niet voor de eerste deadline in te leveren, maar later, in augustus 2015, als herkansing. Het werk was toen door drie docenten beoordeeld als onvoldoende. Omdat ik geen reguliere herkansingsmogelijkheid meer had vroeg ik een uitzonderlijke derde herkansing aan en omdat er begrip was voor mijn situatie werd mij die toegewezen door de examencommissie. Oorspronkelijk verwachtte ik binnen een maand of twee het werk verbeterd en aangepast te hebben; de ontvangen feedback was omvangrijk en duidelijk. Toen ik langzaam begon met de revisie bleek echter al snel dat het niet simpelweg een paar aanpassingen waren. Er waren een paar grondige problemen met mijn scriptie, aspecten die niet los op zichzelf even veranderd konden worden. Het geheel moest volledig uit elkaar gehaald worden om vervolgens weer terug in elkaar te worden gezet.

Allereerst verwijderde ik het vergezochte hoofdstuk over Plato en vervolgens las ik meer Foucault. Door zijn werk er direct bij te betrekken (in tegenstelling tot slechts secundaire literatuur in de eerste versie) kreeg het hoofdstuk over zijn theorie een andere focus en werd de ruimte die het verwijderde hoofdstuk achterliet snel gevuld. Een terugkerend punt van kritiek was het gebruik van theorie en dat had ik hiermee voor een groot deel verbeterd. Waar meer aan moest gebeuren was de inleiding. Hierin moest de theorie verantwoord worden. De onderzoeksvraag moest duidelijker afgebakend zijn en de methodologie meer expliciet. In mijn ervaring heb ik het meest gewerkt aan deze inleiding omdat hier de basis ligt waarop de rest van het werk gebouwd is. Ik realiseerde me dat de inleiding van mijn eerste versie inderdaad niet voldoende was en heb geprobeerd om zo uitgebreid en duidelijk mogelijk mijn gedachtegang en werkproces te verwoorden. Daardoor is de inleiding relatief lang geworden, maar ik geloof wel degelijk dat de oorsprong van het onderzoek nu veel duidelijker is, net als de uitleg over wat ik precies ga doen in mijn scriptie en op welke manier. Toen de inleiding een goede vorm begon te krijgen kreeg ik er steeds meer vertrouwen in.

De onzekerheid die ik bij de eerste versie heb ervaren is echter nooit helemaal weggegaan, juist omdat die onzekerheden de vorige keer resulteerden in een onvoldoende. Omdat ik zo lang zo intensief met dit onderwerp bezig ben geweest is het op een gegeven moment erg moeilijk om er objectief naar te blijven kijken. Het zijn niet alleen tikfouten waar je op een gegeven moment overheen leest, het zijn hele alinea's waarvan ik me op een

gegeven moment afvroeg of ze eigenlijk wel relevant waren binnen het geheel. Ik probeerde regelmatig even afstand te nemen, waar ik vaak niet erg in slaagde. Zoals ook bij de eerste versie werkte ik langzaam maar gestaag verder. Na iedere aanpassing nam ik het geheel weer door om te controleren of alles nog wel op elkaar aansloot en binnen het afgebakende kader paste. Door de hoofdvraag later toch nog aan te passen kreeg het werk een veel duidelijkere focus, waardoor sommige opmerkingen uit de eerste versie overbodig, onrelevant of zelfs tegenstrijdig waren. Dit eindeloze nakijken en terugkoppelen was soms behoorlijk gekmakend en ik heb ook regelmatig gedacht dat het makkelijker zou zijn geweest om helemaal met een schone lei en een nieuw onderwerp te beginnen.

Het voelde echter toch bevredigend om door te werken naar een eindpunt met een gevoel dat alles veel beter in elkaar paste dan voorheen. Ik denk dat het onderzoek nog steeds niet vlekkeloos is, al ben ik in de tweede versie beter in staat geweest om te erkennen en benoemen wat wel of niet werkt. In tegenstelling tot de eerste versie, waarbij ik alles forceerde totdat het leek alsof het klopte. Het onderzoek is nu beter afgebakend, maar de relatief lange inleiding is voor mij een teken dat ik voor een bachelorwerkstuk (te)veel verschillende aspecten in een onderzoek probeer te verwerken.

Het contact met mijn begeleidster is nihil gebleven. Na ons gesprek in september ben ik met een paar goede tips van start gegaan, maar daarna ben ik voornamelijk teruggevallen op de gedocumenteerde feedback van de eerste beoordeling. Met behulp van de drie verschillende beoordelingen heb ik mijns inziens het stuk aanzienlijk verbeterd en meer richting gegeven. Terugkijkend heb ik weinig contact gezocht omdat ik te onzeker was over mijn werk en mezelf ervan overtuigd had dat het me alleen ook wel zou (moeten) lukken. Het contact dat er wel was, was niet optimaal; er zijn enkele miscommunicaties geweest. Meer contact was waarschijnlijk beter geweest, maar ik ben me er volledig van bewust dat dat mijn eigen verantwoordelijkheid was en dat ik die destijds niet heb genomen. Ik heb niet duidelijk genoeg aangegeven welke begeleiding het beste bij mij past, omdat ik dat zelf waarschijnlijk ook niet wist. Het is voor mij een groot leermoment geweest waar ik in de toekomst vast en zeker anders mee om zal gaan. Het heeft nu hopelijk geen gevolgen voor het eindresultaat. Tijdens de afgelopen periode is *Utopia* mij nog steeds niet gaan vervelen en ik hoop oprecht dat er meer onderzoeken op basis van deze geweldig inspirerende serie gedaan zullen worden.

Samenvatting in het Engels

This bachelor thesis centres on the British television series Utopia. Specifically, I explore the meaning of light in two specific scenes, and which role this light plays in the representation of knowledge in power relationships. Foucault's work on knowledge/power and the panopticon functions as the thesis's theoretical framework. In both scenes there are two parties opposite each other and the existing power relations are based on which character has the most knowledge. In a relatively short time span, the camera focuses very clearly on (sun)light, suddenly leaving the main characters in the background. This thesis argues firstly that the power relations are as those presented in the panopticon: those who have the most knowledge are compared to the guards and those who have less knowledge are as the prisoners. Secondly, the sunlight symbolizes the knowledge that is exchanged. This knowledge literally as well as figuratively enlightens (but also blinds) the listening characters and influence their actions.