

**Vuk Vuković**

Fakultet dramskih umjetnosti, Univerzitet Crne Gore  
vuk.vukovic.hn@gmail.com; vuk.vukovic@ucg.ac.me

# **Filozofija (medijske) distopije: društveni život između Sluškinjine priče i Crnog ogledala**

## **Sažetak**

*Marshall McLuhan je u okviru svog tehnološko-determinističkog pogleda na svijet afirmirao tezu da smo preko raznih medija produžili svoja čula čime smo dozvolili tehnologiji da utječe na naš psihički i društveni sklop. Ako su mediji zaista čovjekovi produžeci „bilo kože, ruke ili noge” kako ovaj autor apodiktički tvrdi, postavlja se pitanje do čega dovodi njihova amputacija? Cilj ovog rada je refleksivno zahvatiti društveni život i čovjeka kao elementarnu antropološku kategoriju, a u odnosu prema apsolutnoj prisutnosti/odsutnosti suvremenih medijskih tehnologija. Ovim se na nivou teme i ideje direktno bavi antologija Crno ogledalo i indirektno Sluškinjina priča, serija rađena po romanu Margaret Atwood. Bilo da govorimo o tehnološkoj simulaciji svijesti i psihičkim implikacijama završne faze čovjekovih produžetaka ili dehumanizaciji (ženskog) i tijela i duše u totalitarno-teokratskoj državi, svakako se oslanjamo na medije i tehnologiju, što je polazišna točka promišljanja društva koje u oba slučaja možemo okarakterizirati kao distopijsko.*

**Ključne riječi:** distopija, medijska produkcija, televizijske serije, Crno ogledalo, Sluškinjina priča.

*Better never means better for everyone.*

Margaret Atwood, *Handmaid's Tale*

Suvremeni svijet neupitno je određen medijima, mišljenim ne samo u kontekstu medijske tehnike i tehnologije već i sadržaja, što nas direktno upućuje upravo na odrednice teorije Marshalla McLuhana i tezu da su mediji „čovjekovi produžeci“. Tehnološko-deterministički pogled na svijet ovog teoretičara medija postuliran je sredinom prošlog vijeka – dakle u trenutku kada su dominantni elektronski mediji bili radio i televizija, i kada je današnja medijska publika (sa svim svojim „novim“ karakteristikama) bila decenijama udaljena od tzv. slobodnog interneta ili akronima *www*<sup>213</sup>. McLuhan je afirmirao tezu da smo preko raznih medija produžili svoja čula čime smo dozvolili tehnologiji da utječe na naš psihički i društveni sklop, bilo kao produžeci posebnih dijelova tijela ili centralnog nervnog sistema općenito. Bilo da govorimo o *vrućim* (npr. radio) medijima koji produžuju jedno naše čulo u visokoj definiciji ili npr. telefonu koji kao *hladni* medij potiče na sudjelovanje jer ima nisku definiciju i zahtijeva određeni stupanj angažmana/dopunjavanja – s obzirom na to da tehnologija neprestano mijenja čovjeka svakako smo na terenu koji zahtijeva usklađivanje odnosa između naših organa i njihovih produžetaka: „Neprestano prihvaćajući tehnologije, mi se povezujemo s njima kao servomehanizmi“<sup>214</sup>. U tom smislu sagledano skoro je nemoguće biti suzdržan ili distanciran u odnosu na tehnologiju a samim tim i u odnosu na medije. McLuhan se iz današnje perspektive može sagledati gotovo i kao prorok moći medijske tehnologije, s obzirom na činjenicu da je već tada (1946.) smatrao da se vrlo brzo približavamo završnoj fazi čovjekovih produžetaka, odnosno „tehnološkoj simulaciji svijesti, kada će kreativni proces spoznavanja kolektivno i združeno obuhvaćati cijelo ljudsko društvo, jednako kao što smo preko raznih medija već produžili svoja osjetila i živce“<sup>215</sup>. Odabrani citat analogan je predmetu ovog rada koji se primarno tiče upravo odnosa medija i čovjeka, preispitujući ne samo njihove međusobne utjecaje već i imanentne, antropološke karakteristike čovjeka u eri tehnološkog produžetka svijesti. Čini se da je potražnja za novom tehnologijom, dakle i medijima, kontinuum čovjekovog intrapsihičkog i društvenog života zbog čega se postavlja pitanje – što će sve biti predmet interesa korisnika novih medija i novih tehnologija?

213 World Wide Web (*www*) je publici postao dostupan 1991. godine, kada je CERN (*the European Organization for Nuclear Research*) stvorio uslove da ovaj naučni projekt bude javan dok je na njegovu popularizaciju posebno uticao distribuirani medijski sadržaj (1992). Tek 1994. godine Microsoft je projektirao program *Web browser* koji je omogućio tzv. surfanje internetom (*surfing the Internet/Web*) za korisnike *Windows 95* operativnog sistema.

214 Marshall McLuhan, *Razumijevanje medija*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2008, str. 45.

215 Ibid, str. 9.

Časopis *The Guardian* je u oktobru 2018. godine najavio<sup>216</sup> i kritički zahvatio<sup>217</sup> informaciju da je hologram poznate preminule pjevačice Amy Winehouse spreman za svjetsku turneju 2019. godine. Posthumni koncert preminule pjevačice trebalo bi trajati između 75 i 110 minuta, a to bi bio njen prvi nastup nakon performancea u Beogradu 18. juna 2011. godine. Činjenica da razvoj tehnologije virtualne realnosti više nije predmet tzv. novih znanstvenih istraživanja i teorija već suvremene (medijske) prakse u kojoj Amy Winehouse nije čak ni prva koja je tretirana kao hologramska inkarnacija, govori nam da je na djelu uspostavljanje standarda u oblasti produkcije virtualne stvarnosti. Uspostavljanje standarda u ovoj ranoj fazi oivičeno je etičkim i moralnim principima s jedne, i lukrativnim vrijednostima s druge strane. O tome svjedoči i spomenuti primjer, pogotovo kada se uzme u obzir da je cilj hologramsko-posthumnog koncerta prikupljanje novca za rad *Amy Winehouse Fondacije* – iako se misija Fondacije može čitati kao plemenita jer je uglavnom riječ o edukaciji mladih o utjecaju droga i zloupotrebi alkohola, njena osnovna/odabrana strategija se realizira u okvirima industrije zabave što, po definiciji neposredno dotiče i pojam kapitala. Ovdje bi se valjalo posebno referirati upravo na *strategiju kapitalizma intimnosti* (Vuković) s obzirom na to da je riječ o produkciji virtualne stvarnosti koja samim tim što je u kategoriji postumnosti nosi visoko-emocionalnu potenciju, čime iznova potvrđujemo tezu da se danas ne trguje proizvodima već onim što ti proizvodi predstavljaju: „U tom smislu, trguje se onim vrijednostima koje proizvod komunicira, koje je komunicirao i koje, svojim utjecajem, može komunicirati u budućnosti. Dakle, trguje se našom prošlošću, sadašnjošću i budućnošću“<sup>218</sup>. Pitanje je da li je autor potražnju za novom tehnologijom mogao zamisliti u obrisima hologramske industrije zabave/kulture/slobodnog vremena, praksi uronjenosti u 3D stvarnost ili realizaciji arhitekture kibernetičkog prostora. McLuhan je tvrdio da je tehnologija dio naših tijela, odnosno da se određena potreba javlja tek s pojavom nove tehnologije nakon čega, predajući se onima koji imaju koristi od sveukupnosti naših pojedinačnih čula, gubimo sva prava na njih što, danas, čitamo kao distopijski scenarij.

U historijskom kontekstu ili, da se ovdje *ad hoc* poslužimo terminologijom novih medija, kontekstu *timeline*-a, paralelno sa McLuhanovim promišljanjima nastajala su poznata djela svjetske književnosti koja također emaniraju distopijski scenarij: *Fahrenheit 451* Raya Bradburya (1953), *Brave New World* Aldous Huxleya (1932) i *1984* Georgea Orwella (1949). Transmedijska eksploatacija ovih književnih djela uslijedila je vrlo brzo, što niti u tom periodu u kinematografiji nije bilo nepoznato, zbog čega su nastala uspješna ili manje uspješna i popularna filmska ostvarenja: *Fahrenheit 451* (r: François Truffaut, 1966); *Brave New World* (r: Burt Brinckerhoff, 1980); *1984* (r: Michael Radford); *Brave New World* (r: Leslie Libman, Larry Williams, 1998); *Fahrenheit 451* (r: Ramin Bahrani, 2018). Simptomatično je da se spomenuti romani (dakle i filmovi) direktno ili indirektno

216 Laura Snapes, „Hologram of Amy Winehouse set for 2019 worldwide tour“, <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/12/amy-winehouse-hologram-tour>; Pristup, 21.10.2018.

217 Laura Barton, „Back from the black: should Amy Winehouse and other stars be turned into holograms?“, <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/19/amy-winehouse-stars-turned-into-hologram-virtual-reality?fbclid=IwAR03Jn759VwTcsDiUlj-As4rliXwaRNIRy-kwSX4WKQBZlAhliCmYAsYaCg>; Pristup, 21.10.2018.

218 Vuk Vuković, „Supermoć i strategije medija: kako pričamo bajke danas?“, *In Medias Res – časopis filozofije medija* br. 10, vol 6, Zagreb, 2017., str. 1579.

dotiču medijske kulture i tehnologije, bilo da govore o nadziranju i konceptu tzv. Velikog brata, reproduktivnim tehnologijama ili cenzuri koja se danas interpretira i kao komentar o tome kako je televizija uništila kulturu čitanja – što nas sveukupno i intuitivno, tjera da se zapitamo jesu li distopija i medijska tehnologija u nerazdvojnem međusobnom odnosu? Sredinom prošlog vijeka distopijski scenarij bio je prisutan kako u umjetnosti, tako i u (društvenoj) znanosti, što mu daje kontinuum ne samo u kronološkoj liniji već i u koordinatama različitih pogleda na svijet. Ono što na ovom mjestu želimo istaći je uvjerenje da distopija može pripadati kako prošlosti tako i sadašnjosti i budućnosti, te da je nju moguće živjeti u svakom trenutku – zbog čega i postavljamo problemsko pitanje ovog rada: ako su mediji čovjekovi produžeci „bilo kože, ruke ili noge“, kako McLuhan apodiktički tvrdi, do čega dovodi njihova amputacija?

Serijska *Black Mirror* (Brooker, 2011.) vrlo slikovito iscrta našu „produžetku“ ali i nove odnose koji ti isti produžeci uzrokuju, zbog čega nije riječ samo o tehnologijama već o društvenim implikacijama ubrzanog znanstvenog i tehnološkog razvoja. Po formi antologijska, a žanrovski situirana između drame, naučne fantastike i trilera, serija *Black Mirror* suštinski govori o susretu „najvećih inovacija i najmračnijih instinkata“<sup>219</sup>. U produkcionom smislu promatrano, važno je ponovo istaći da je riječ o antologijskoj seriji koja u svakoj epizodi postavlja novu priču koju najčešće stilizira novi režiser čime se pravi direktna distanca od narativno preopširnih sadržaja (poput, također popularnih, serija kao što su *Game of Thrones*, *House of Cards* ili *Homeland* koje nastaju u istom vremenskom periodu) što se može sagledati i kao uspješna strategija opstanka u eri podijeljene pažnje i instant sadržaja. Međutim, iako govorimo o potpunoj odsutnosti narativno-linearnog toka čini se da ipak možemo govoriti o zajedničkom zapletu koji je poveznica svih epizoda pojedinačno- suvremenoj tehnologiji. Ovdje treba napraviti odstupnicu od moguće teze da suvremena tehnologija u scenarijskom ili režiserskom smislu postaje poseban lik u seriji tako što joj se dodaju antropomorfne karakteristike što bi svakako bilo legitimno kreativno rješenje. Naprotiv, po našem mišljenju suvremena tehnologija je poveznica upravo u narativnom toku koji određuje problem, odnosno zaplet i radnju svake pojedinačne priče, bilo da je riječ o televizijskom prijenosu, društvenim mrežama ili preuzimanju/konstruiranju svijesti.

„Ako bi se pokušalo uočavanje i definiranje najkrupnijih problema koje tretira serijal *Black Mirror*, onda bi oni mogli biti: problem identiteta u digitalnom okruženju, odnos lika i osobnosti u realnom odnosno virtualnom svetu, jačanje kulture praćenja i nadziranja, život u društvu spektakla, preplitanje fizičkog, realnog sveta sa virtualnom i hiperrealnošću, preplitanje tehničko-tehnološkog napretka i svakodnevice pojedinca“<sup>220</sup>. Citat iz teksta Ane Martinoli, koja tvrdi da digitalne tehnologije iz korijena mijenjaju naše navike, potrebe, kognitivne sposobnosti, našu pažnju i želje, odabran je kako bi poslužio kao klasifikacijski okvir prikazu društvenog života i ključnih problema koje tretira serija. Prva epizoda serijala, simbolično nazvana *The National Anthem* (s01e01) ili,

219 URL: <https://www.imdb.com/title/tt2085059/>; Pristup: 1.11.2018.

220 Ana Martinoli, „*Black Mirror* – digitalni mediji i utjecaj novih tehnologija na suvremeno društvo“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umjetnosti* 33, 2018., str. 135.

u slobodnom prijevodu *Himna*, stavlja premijera Michaela Callowa (Rory Kinnear) pred dilemu kako da spasi princezu Susannah (Lydia Wilson) koja je kidnapirana. Šokantan zahtjev kidnapera – da britanski premijer ima seksualni odnos sa svinjom dok kamere snimaju i uživo prenose sve, na krajnje ilustrativan i direktan način reprezentira život u društvu (šokantnog) spektakla ističući upravo one segmente tzv. koncepta Velikog brata koji bacaju najmračniju sjenu kako na medije i medijske sadržaje, tako i na društvo koje kao medijska publika te sadržaje konzumira. U kontekstu pitanja – je li riječ o distopiji koju živimo ili koja nam slijedi, treba istaći i podatak da je ova epizoda premijerno emitirana 4. prosinca 2011. godine, u prvim godinama mandata Davida Camerona britanskog premijera (2010-2016) kojeg su kasnije neki tabloidi optužili da je navodno „stavljao intimne dijelove svog tijela u usta mrtve svinje“, a povodom rituala inicijacije dok je studirao na Oxfordu<sup>221</sup>. Bez obzira na to odlučimo li vjerovati Charlieu Brookeru, kreatoru serije koji tvrdi<sup>222</sup> da u trenutku kada je pisao scenarij za ovu epizodu o tome nije znao ništa, svakako ovu priču možemo podvesti pod „prošireni pojam pornografije“, kako je vidi Divna Vuksanović. Riječ je, po mišljenju ove filozofkinje medija, o svim onim patološkim individualnim i društvenim pojavama što se kreću u rasponu od globalne porno-industrije, preko prostitucije, do tehnički potpomognutog voajerizma/egzibicionizma korisničkog ponašanja: „Drugim riječima, pornografija je fikcija, ali i oblik društvene realnosti njenih protagonista, kao i onih korisnika što nekritički participiraju u multimedijalnoj sferi ‘društva spektakla’“<sup>223</sup>. Polje intimnosti, ali izvan domena pornografije (bar u užem smislu), zahvaćeno je u epizodi *Be Right Back* (s02e01) iz perspektive koja preispituje odnos s preminulima: nakon što je izgubila muža, Martha (Hayley Atwell) kontaktira servis koji joj, zahvaljujući digitalnim, medijskim tehnologijama, omogućava simulaciju komunikacije sa preminulim suprugom što direktno implicira preplitanje fizičkog, realnog svijeta sa virtualnim i hiper realnošću, ali i pitanje identiteta u digitalnom okruženju. Ono što počinje kao pokušaj da „se pozdrave“ nakon iznenadne smrti, pretvara se u instant komunikaciju putem *smart* telefona gdje Ash (Domhnall Gleeson) ima sve – prvobitno psihoemotivne, a potom, paradoksalno, i fizičke karakteristike preminulog supruga. Povlačenje i izbjegavanje realnog društvenog odnosa i kontakta zbog virtualne komunikacije i intimnosti inducirane umjetnom inteligencijom, u ovom primjeru je ključna strategija opstanka u odnosu na temu tugovanja koju ne tretira samo odabrana epizoda već i realnost društvenih medija: npr. Facebook nalog moguće je na inicijativu osobe koju izaberemo pretvoriti u memorijalni prostor (Memorialized Accounts) nakon smrti, što nas čini „vječno prisutnima“ u prostoru društvenih

221 V. više: James Slack, „Revenge! Drugs, debauchery and the book that lays Dave bare: How PM’s snub to billionaire who funded the Tories for years sparked the most explosive political book of the decade“, <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3242494/Revenge-PM-s-snub-billionaire-funded-Tories-years-sparked-explosive-political-book-decade.html>; Pristup: 1.11.2018.

222 V. više: Leo Benedictus, „Charlie Brooker on Cameron and #piggate: ‘I’d have been screaming it into traffic if I’d known’“, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/shortcuts/2015/sep/21/pigs-prime-minister-black-mirror-ashcroft-allegation-charlie-brooker>; Pristup, 1.11.2018.

223 Divna Vuksanović, „Pitanje javnosti – pornografija suvremenih i novih medija“, *In Medias Res – časopis filozofije medija* br 4 (vol.3/2014), str. 430-441. [http://www.brandpowder.com/lady-bee/?fbclid=IwAR2Txkl-9\\_1jfTuNngLgeswC40YneU\\_hoGuycVv8QUgMSieF-kwOMDAyW1gl](http://www.brandpowder.com/lady-bee/?fbclid=IwAR2Txkl-9_1jfTuNngLgeswC40YneU_hoGuycVv8QUgMSieF-kwOMDAyW1gl); Pristup, 10.11.2018.

medija. Jačanje kulture praćenja i nadziranja, kao tematski okvir serije *Black Mirror*, dobro se može vidjeti kroz epizode *Nosedive* (s03e01) i *Arkangel* (s04e02) koje su možda i najbliže društvenom životu današnjeg čovjeka. Dok *Nosedive* u fokusu priče ima ženu koja svim silama želi da „boostuje“ rezultat svog profila na društvenim mrežama (gdje se direktno preispituje i odnos lika i ličnosti u realnom/virtualnom svijetu sveopćeg lajkovanja i prebrojavanja tih istih lajkova i pratioaca, što se nadalje prelijeva na društveni život i omogućava uživanje određenih benefita u realnom svijetu), *Arkangel* kao osnovni zaplet ima zaštitničku orijentiranu majku koja, uz pomoć čip tehnologije, ima konstantan monitoring nad svojom kćeri tijekom njenog odrastanja (geolokacija, zdravstveno stanje, cenzura neprimjerenih ili uznemirujućih sadržaja). Oba primjera svjedoče o društvenom životu danas koji se s jedne strane može odslikati terminologijom suvremenih profesija poput blogera, vlogera i influencera, dok s druge strane najbolju sliku daje tržište tehnologije gdje su najprodavaniji uređaji – senzori (auditivni i/ili vizualni koji se mogu povezati i na druge uređaje poput *smart* telefona) koji, nadalje, ojačavaju tzv. helikopter roditeljstvo, doprinoseći tako društvu – ne povjerenja, već kontrole i nadziranja. Kao posljednji primjer iz domene preplitanja tehničko-tehnološkog napretka i svakodnevice pojedinca kome bismo dodali i temu sigurnosti u eri sveopće digitalizacije je epizoda *Hated in the Nation* (s03e06) koja u fokusu ima misteriozna ubojstva, a sve nakon *online* linča. Kao direktni izvršioци se identificiraju zamjenske, umjetne pčele, pa se za kreatora serije postavlja isto pitanje na početku – je li znao, ovog puta za projekt *RoboBees* (Marine Science Center, Harvard University School of Engineering and Applied Sciences, the Wyss Institute for Biologically Inspired Engineering i CentEye) ili je čuo za Lady Bee (Sissi Dinbear) koja je 2012. godine razvila roj robotskih pčela: „50% svog vremena provodim u vrtu, programirajući obrasce letenja za moje male prijatelje. /.../ Suludo je misliti kako se mnogo novca potroši na krvave ratove svake godine, dok vitalni projekti dobivaju svega nekoliko penija, i to ako ste sretni. /.../ Ljudi su autodestruktivni idioti“<sup>224</sup>.

Odabrani primjeri ne govore samo o utjecaju tehnologije na društvo, već ključno i o odnosu društva prema tehnologiji koja nas povratno ograničava i određuje. U tom smislu serijal više pripada društvenim i humanističkim znanostima te njihovoj imanentnoj metodologiji, nego što spada u domenu prirodnih znanosti i tehnologije. Tehnologija sama po sebi kako je prikazana u ovoj seriji nije šokantna niti upozoravajuća, a ono što iznenađuje ili šokira je odnos krajnjeg korisnika prema njoj. Ono zbog čega je serijal *Black Mirror* dodatno uspješan u recepciji kod publike je odnos prema sadašnjosti ili, da budemo precizniji, iluzija vremenske distance u odnosu na sadašnjost. Rezultat svake priče je „mrak“ koji se pozicionira kao budućnosni i to upravo zbog tehnologije: iako priče većinski mogu biti situirane u sadašnjosti (što zbog konteksta, što zbog objektivne prisutnosti konkretnih medijskih rješenja), tehnologija je prikazana i dizajnirana kao korak naprednija od one koju koristimo danas. Na osnovu ovako fabricirane okolnosti tzv. umjetničkog, televizijskog svijeta čini se da smo kao gledatelji na sigurnoj udaljenosti od realnosti društvenog života prikazanog u seriji. Međutim, serijal nepogrešivo tematizira društvene trendove koji su prisutni u realnom svijetu

224 A. Martinoli, *Black Mirror – digitalni mediji i uticaj novih tehnologija na savremeno društvo*, str. 143.

preispitujući nas u odnosu na tehnologiju i tehnologiju u odnosu na nas, pa se postavlja pitanja je li *Black Mirror*, kako to sugerira Ana Martinoli, nagovijestio posljedice „najvećeg medijskog eksperimenta ikada“<sup>225</sup> ili se ostavlja prostor za točku preokreta i otpora?

Valja uzeti u obzir da potencijalne točke preokreta i otpora i dalje ostavljaju prostor i za revolucije interpretirane kao korjenite društvene promjene koje samo jednim dijelom daju prostor, i za utopijski scenarij u kome tehnologije ili njihov izostanak doprinose društvenom i osobnom blagostanju. Druga strana medalje, distopijska, bila je predmet interesa kanadske autorice Margaret Atwood, inspirirane upravo distopijskom fikcijom s početka ovog teksta. *Sluškinjina priča* ili *The Handmaid's Tale* (1985.) manifestira i direktan utjecaj istih tema kao i romani *1984* ili *Brave New World*: ideja nadzora i nadziranja, iskorjenjivanja individualnosti i proširenja vladine kontrole, odnosno tijela koja imaju nadležnosti vlada u demokratskim društvima. U trenutku kada je objavljen, roman je imao podijeljene kritike: dok su jedni smatrali da je Atwood vrlo uspješno dala uvjerljiv glas svojoj heroini i napisala ozbiljan politički traktat koji osuđuje kako nuklearnu energiju i ekološki otpad, tako i antifeminističke stavove, drugi su tvrdili da će dugo-očekivani roman o feminističkoj distopiji biti samo prilog feminističkoj paranoji<sup>226</sup>.

Roman je poslužio kao predložak za transmedijsku produkciju pa je priča prilagođena jeziku kazališta i filma, radija i televizije. Iako je filmska ekranizacija *Sluškinjine priče* s Natashom Richardson u glavnoj ulozi (scenarij je prilagodio Nobelovac Harold Pinter) imala dosta dobru recepciju kod filmske publike (*Handmaid's Tale*, r: Volker Schlöndorff, 1990.), čini se da je puna afirmacija djela Margaret Atwood realizirana tek televizijskom serijom *Handmaid's Tale* (Miller, 2017.). Religijska tiranija i teokratska diktatura, ekstremna autokracija, fundamentalizam i seksualna eksploatacija četiri su osnova zida koja po našem mišljenju čine strukturu države Gilead (*Republic of Gilead*) koju upoznajemo indirektno, kroz život i priču June Osborne / Offred (Elisabeth Moss), čiji je osnovni zadatak da porodici Waterford osigura potomstvo. U osnovi društvene diktature i tiranije Republike Gilead je teokratski režim ekstremističkog religijskog kulta koji putem stroge interpretacije tzv. svetih spisa podržava ekstremnu autokraciju i fundamentalizam u kome je tako interpretirana religijska istina– apsolutna istina. Dosljedna, bukvalna i fundamentalistička interpretacija kršćanske Biblije, pogotovo Starog zavjeta, postavila je osnovne društvene vrijednosti i uvjerenja: skromnost i tzv. čistota u svim životnim segmentima predstavljaju ključne koordinate ispravnog ponašanja. Skromnost i čistota, kako ih prikazuju autorica Margaret Atwood i producent Bruce Miller, nadasve su poželjni u jednoj kategoriji života: seksualnosti i rodnim ulogama. Žene su hijerarhijski podređene muškarcima, vjeruje se da su sklonije slabostima i grijehu, a njihova osnovna funkcija je produženje vrste i osiguravanje potomstva, bez obzira na mjesto u sistemu hijerarhije: sluškinje (*handmaids*) su one koje rađaju, marte (*marthas*) su domaćice, tetke (*aunts*) su zadužene za nadgledanje i edukaciju

225 V. više: Claire Fallon, „What Critics Said About ‘The Handmaid’s Tale’ Back In The 1980s“, [https://www.huffingtonpost.com/entry/handmaids-tale-original-reviews\\_us\\_58e7de23e4b058f0a02f0adb](https://www.huffingtonpost.com/entry/handmaids-tale-original-reviews_us_58e7de23e4b058f0a02f0adb); Pristup, 15.11.2018.

226 Iako univerzitetska profesorica biologije, Emily postaje sluškinja, i to ne samo zbog činjenice što je homoseksualna, što država Gilead najstrožije osuđuje. Osim Emily, u seriji je imenovana i kao Ofglen, Ofsteven, Ofjoseph što govori o njenim čestim transferima među porodicama, što je i posljedica otpora (ili pokušaja otpora) sistemu.

sluškinja, supruge (*wifes*) su najviše rangirane, ali su sve – poslušne, kako muškarcima tako i drakonskim (religijskim) zakonima u Gileadu. Upravo zahvaljujući prisilnoj poslušnosti opstaje i četvrti ili prvi zid države Gilead – seksualna eksploatacija sluškinja kroz proces tzv. Ceremonije (*The Ceremony*). Visoko-ritualiziran, a na televizijskim ekranima i visoko-estetiziran, seksualni čin predstavljen je kao čin začeca u kome, zahvaljujući perfektnim vizualnim sredstvima, gotovo i da se gubi svijest o činjenici da je riječ o ritualnom silovanju.

Međutim, ono što nas ovdje najviše zanima je negacija tehnologije i medija u društvu koje opisuje sluškinja Offred, odnosno June Osborne, koja se tek u 11. epizodi druge sezone susreće sa radijem u kolima (glas: Oprah Winfrey) i muzikom (Bruce Springsteen, *Hungry Heart*). Cenzura ne samo da je prisutna, već je i poželjna u svim segmentima medija i društva: sve oblasti informiranja su cenzurirane i njihova osnovna funkcija je propaganda novog društvenog sistema i stigmatizacija protivnika; ženama je ne samo zabranjeno da čitaju i pišu, već je i kažnjivo (čak i za supruge koje su visoko pozicionirane na društvenoj ljestvici); svi znakovi na kojima je pisalo bilo što uklonjeni su i zamijenjeni piktogramima. O umjetničkom djelovanju, filmu ili muzici, radiju ili televiziji ima vrlo malo ili nimalo informacija, iako je jasno da svako posjedovanje ovakve vrste artefakata rezultira, između ostalog, i smrtnom kaznom. Iako se o Gileadu i njegovom nastanku gledaocima televizijske serije ne kazuje puno, jasno je da je takvo državno i društveno uređenje proizišlo iz onoga što danas zovemo demokracijom, na tlu Sjedinjenih Američkih Država, u vremenu koje se može podudarati sa današnjim: u jednoj epizodi Emily<sup>227</sup> (Alexis Bledel) zvoni telefon, odnosno *iPhone* koji odgovara modelima koji su popularni i danas. U Gileadu se mediji i medijske tehnologije prikazuju sporadično i najčešće dolaze uz posljedičnu kaznu: iako autorica knjige *A Woman's Place* i zagovornica ideje reprodukcije kao „moralnog imperativa“, supruga Serena Joy (Yvonne Strahovski) naizgled prihvaća svoju ulogu u novom društvenom uređenju. Ipak, u drugoj sezoni, dok je Commander Fred Waterford u bolnici, Serena zajedno sa June radi na priređivanju novog teksta značajnog za razvoj Gileada (što je trenutak kada kao gledatelji, prvi put vidimo i osobno prijenosno računalo) što kasnije kulminira i adekvatnom kaznom koju sprovodi nitko drugi do Fred. Čini se da će u sezonama koje slijede Serenina uloga u otporu sistemu Gileada biti značajna koliko je bila i u kontekstu stvaranja tog istog sistema. Kao majka djevojčice koju joj je rodila June, Serena zajedno sa drugim suprugama predlaže amandman da i djevojčice treba naučiti da čitaju Bibliju koju Serena u tom trenutku uzima i čita pred muškarcima-zapovjednicima, zbog čega ostaje bez prsta. U paralelnom preplitanju priča iz Gileada i vremena prije Gileada, saznajemo da se američko društvo suočavalo sa mnogobrojnim društvenim pošastima gdje se posebno isticala sve manja plodnost, kako žena tako i tla, što je i bio okidač za *blitzkrieg* revoluciju koja je suspendirala Ustav SAD kao i sva prava i slobode građana. Dakle, točka preokreta i otpora manifestirana kroz revoluciju koja je proizvela Gilead, ujedno je proizvela i društveno uređenje koje negira slobodu govora, slobodu tiska, slobodu vjeroispovijesti, slobodu izbora, pravo na rad i naknadu, gdje sve navedeno sagledavamo u odnosu na medijsku kulturu.

227 Rob Reimen, *Vječiti povratak fašizma*, TIM press, Zagreb, 2015., str. 37.



Filozof Rob Reimen bi društvo koje opisuje Margaret Atwood nazvao fašističkim iako, po njegovom mišljenju ne treba zaboraviti činjenicu da fašizam ima prije svega evropsku povijest, te da nije riječ o svijetu koji je „nezamisliv“ s obzirom na to da smo fašizam već živjeli: „Sve vjere mogu postati totalitarne, kao što i svaka ideologija može postati totalitarna“<sup>228</sup>. U svojoj osnovi vjera ne mora niti treba imati fundamentalističke i totalitarne obrise koji podčinjavaju ljude, oduzimaju im slobodu i dostojanstvo. Naprotiv, smatra autor studije o vječitom povratku fašizma, vjera je u svom izdanju oslobađajuća i promovira ljubav, suosjećanje, milosrđe, poštovanje. Međutim, vlast u rukama šarlatana, a sve zahvaljujući masovnim medijima, može proizvesti uvjerenje da „karizmatični vođa“ tko god to osobno bio, može spasiti društvo, što u demagoškom kontekstu nadalje vodi nestanku svih konstitutivnih civilizacijskih vrijednosti zbog autoritarnog vodstva kojem će masa biti poslušna: „Masovni mediji nisu samo najvažnija škola za demagoge, već demagozi i zasnivaju svoju moć na činjenici da puk, hranjen beskrajnim ponavljanjem simplifikacija, samo simplifikacije još i može razumjeti te samo njih želi čitati i čuti“<sup>229</sup>.

Reimen međutim kaže i da je tehnološki napredak omogućio veću slobodu kretanja, da su mediji proširili pogleda na svijet, te da su politički sistemi sve demokratičniji. Društvo kojem se teži poštuje individualnu slobodu, promovira osobnu odgovornost i njeguje opće duhovne i civilizacijske temelje. Odbacivanje ovih vrijednosti dolazi upravo od pojedinca, čovjeka mase, koji se pojavljuje u svim društvenim slojevima i suštinski se bavi samo sobom i svojim potrebama, odnosno ne dozvoljava preispitivanje vlastitih stavova i mišljenja. U tako definiranom stavu nalazi se i odgovornost za društvo/društva koja čitamo kao distopijska, a u odnosu na (medijsku) tehnologiju, bilo da govorimo o njejoj pretjeranoj prisutnosti kao u serijalu *Black Mirror* ili odsutnosti, kada je riječ o *Sluškinjinoj priči*. Obje serije, dakle, treba interpretirati kao psihološke studije u kojima je osnovna karakteristika društvenog života *instant* ili *blitzkrieg* rješenje trenutne potrebe, bilo da je ona emotivni odnos sa preminulima ili želja za potomstvom. U tom smislu, predmet interesa korisnika novih medija biće usklađen sa osnovnim ciljem – zadovoljenjem trenutne potrebe koja izlazi iz okvira autentičnog sagledavanja čovjeka i predstavlja induciranu kategoriju društva danas. *Black Mirror* tako više nego *Sluškinjina priča* slika naš odnos prema medijskim tehnologijama, ali i povratnu reakciju na koju ustvari projektiramo naše iznenađenje ili stanje šoka.

Filozofija medijske distopije, da zaključimo, čini se da ima puno manje veze sa medijima i tehnologijom nego što ima sa krajnjim korisnikom – čovjekom, odnosno njegovim intrapsihičkim i društvenim životom. Odgovornost za takvu vrstu sprege, paradoksalno, ne vidimo u čovjeku već u sistemu medijskog poticanja stanja razmaženosti u kojem se čovjek, kako je navedeno, bavi samo sobom i svojim potrebama. Medijska kultura, razvijena i razvijana na osnovama tržišne orijentacije i kapitalističkih imperativa ne dozvoljava preispitivanje čak ni vlastitih stavova i mišljenja, već potiče korištenje gotovih rješenja koja posljedično proizvode čovjeka mase kako ga vidi Reimen. U tom smislu postavlja se pitanje zašto temu distopije u eri medijske tehnologije, kako je zahvaćena u

228 Rob Reimen, *Vječiti povratak fašizma*, TIM press, Zagreb, 2015., str. 37.

229 Ibid., str. 23.

serijalu *Black Mirror*, percipiramo kao moralnu priču, iako je ona prikazana isključivo u okvirima instrumentalnog, odnosno upotrebnog konteksta? Čini se da se odgovor krije koliko u nepostojećim standardima i moralnim principima korištenja medija i medijskih tehnologija, toliko i u nepostojećim politikama medijske pismenosti koje se najčešće svode na upute i vodiče u funkciji elementarnog (tehničkog) korištenja medija. Društveni odgovor na projektirane probleme inducirane medijskom tehnologijom i filozofiju medijske distopije vidimo isključivo u poticanju dijaloga i refleksivnog tumačenja svijeta koji nas okružuje (uključujući preispitivanje kako nas tako i drugih), a ne u distanciranju od tehnologije kao takve. Ukoliko medije interpretiramo u „mekluanovskom“ ključu gdje je i sam govor medij, izvodimo zaključak da amputacija čovjekovih produžetaka, baš kao i njihova prekomjerna upotreba vode ka istoj distopiji, iako ona ima različite manifestne oblike.

### Literatura:

- Barton, L. „Back from the black: should Amy Winehouse and other stars be turned into holograms?“, <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/19/amy-winehouse-stars-turned-into-hologram-virtual-reality?fbclid=IwAR03Jn759VwTcsDiUlJ-As4rliXwaRNlRy-kwSX4WKQBZlAhliCmYAsYaCg>; Pristup, 21.10.2018.
- Benedictus, L. „Charlie Brooker on Cameron and #piggate: ‘I’d have been screaming it into traffic if I’d known’“, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/shortcuts/2015/sep/21/pigs-prime-minister-black-mirror-ashcroft-allegation-charlie-brooker>; Pristup, 1.11.2018.
- Fallon, C. „What Critics Said About ‘The Handmaid’s Tale’ Back In The 1980s“, [https://www.huffingtonpost.com/entry/handmaids-tale-original-reviews\\_us\\_58e7de23e4b058foa02foadb](https://www.huffingtonpost.com/entry/handmaids-tale-original-reviews_us_58e7de23e4b058foa02foadb); Pristup, 15.11.2018.
- Martinoli, A. „*Black Mirror* – digitalni mediji i uticaj novih tehnologija na savremeno društvo“, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 33 (2018), str. 133-146;
- McLuhan, M. *Razumijevanje medija*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2008;
- Reimen, R. *Vječiti povratak fašizma*, TIM press, Zagreb, 2015;
- Slack, J. „Revenge! Drugs, debauchery and the book that lays Dave bare: How PM’s snub to billionaire who funded the Tories for years sparked the most explosive political book of the decade“, <https://www.dailymail.co.uk/news/article-3242494/Revenge-PM-s-snub-billionaire-funded-Tories-years-sparked-explosive-political-book-decade.html>; Pristup, 1.11.2018.
- Snapes, L. „Hologram of Amy Winehouse set for 2019 worldwide tour“, <https://www.theguardian.com/music/2018/oct/12/amy-winehouse-hologram-tour>; Pristup, 21.10.2018.

Vuković, V. „Supermoć i strategije medija: kako pričamo bajke danas?“, *In Medias Res – časopis filozofije medija* br. 10 (vol 6/2017), str. 1567-1583;

Vuksanović, D. „Pitanje javnosti – pornografija suvremenih i novih medija“, *In Medias Res – časopis filozofije medija* br. 4 (vol.3/2014), str. 430-441;

## **Philosophy of (Media) Dystopia: the Social Life between The Handmaid’s Tale and Black Mirror**

### **Abstract**

*Marshall McLuhan, within his technological-deterministic view of the world, affirmed the thesis that through various media we extended our senses by allowing technology to influence our psychic and social personality. If the media were truly human extensions “of any skin, hand or foot”, as this author apodictically claims, the question arises as to what is their amputation? The aim of this paper is to critically reflect social life and human, as an elementary anthropological category, in relation to the absolute presence / absence of modern media technologies. Are we speaking of anthology Black Mirror which directly deals with these topics and ideas, or Handmaid’s Tale, a series based on the novel Margaret Atwood? Whether we are talking about the technological simulation of consciousness and the psychological implications of the final phase of man’s extensions or dehumanization of (feminine) body and soul in a totalitarian-theocratic state, we are certainly relying on the media and technology, which is the starting point of thinking society, which in both cases can be characterized as dystopia.*

**Key words:** *dystopia, media production, television programs, Black Mirror, Handmaid’s Tale.*



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.