Transparentno društvo i distopijski film

Rajković, Andrea

Master's thesis / Diplomski rad

2014

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:553364

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij filozofije i pedagogije

Andrea Rajković

TRANSPARENTNO DRUŠTVO I DISTOPIJSKI FILM

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Marijan Krivak

Osijek, 2014.

1. SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

U ovom diplomskom radu dan je prikaz budućnosti kakvu predviđaju distopijski filmovi oslanjajući se na razvoj tehnologije i znanosti, te na njihovu moguću uporabu. Distopijski filmovi i njihova podjela vremenski se poklapaju s važnim događajima u ljudskoj povijesti. Ono što odlikuje te događaje jest mračno predviđanje budućnosti.

Nakon Drugog svjetskog rata i uporabe atomske bombe, svijest o opasnostima znanosti izrodila je filmska ostvarenja koja znanost i znanstvenike prikazuju upravo takvima – oni su opasni, hladni i spremni na velike žrtve radi ostvarenja vlastita nauma. Međutim, distopijski filmovi ne kritiziraju znanost ili tehnologiju, već društvo i sustav koji omogućuju vlasti ili pojedincima upravljanje njima. Pravi neprijatelj naroda jest onaj koji posjeduje moć. Nerijetko je u distopijskim filmovima neprijatelj nadmoćan, posjeduje napredniju tehnologiju, razvijeniju znanost i brojniju vojsku. Nasuprot njemu, protagonist je često "Zapadnjak" koji se odupire sustavu "golim rukama". Kako distopijski svijet ne nudi alternativu trenutnom vladajućem sustavu, protagonist je u svojem bijegu uspješan jedino ako napusti društvo u potpunosti. U filmovima kao što su *Fahrenheit 451* ili *Silent Running* protagonist bježi dalje od grada, odlazi u prirodu koja u distopiji označava povratak "starim načinima"; u *Brazilu* protagonist nalazi spas u vlastitom ludilu.

Američka antikomunistička propaganda i distopijski filmovi s tom tematikom prikazivali su "zle crvene" kao izvanzemaljce koji dolaze kako bi zauzeli tijela nevinih Amerikanaca. Izvanzemaljci/komunisti prikazani su kao bića bez emocija čija je jedina namjera učiniti sve ljude jednakima sebi; pa iako ovakvi stavovi djeluju paranoično, oni su rezultat agresivne propagande i političkih događaja.

U distopijskim filmovima vlast oblikuje sustav koji omogućuje kontrolu svakog aspekta ljudskog života. Između čovjekova privatnog i javnog djelovanja nema razlike, te ono podliježe istim pravilima i zakonima. Vlast, birokracija ili Veliki brat odlučuju, dakle, ne samo o ustrojstvu države, radnim mjestima, gospodarstvu i ekonomiji već i o seksualnosti, prehrambenim navikama, lijekovima (koji se često koriste u svrhu iskorjenjivanja emocija), načinu provođenja slobodnog vremena i najviše – mišljenju. Oni ne oblikuju ljude za društvo, već za sebe i svoje interese. Nemoć pojedinca ono je što distopiju čini strašnom - "Gledajmo

kako svijet ide k vragu!”, poručio je Fritz Lang u *Metropolisu* i time opisao srž distopije. Ona po svojoj definiciji jest loša, no veći problem jest *gledanje*; gledanje bez djelovanja.

KLJUČNE RIJEČI: distopija, utopija, transparentno društvo

SADRŽAJ

1. SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI……...…….2

2. UVOD…….5

3. TRANSPARENTNO DRUŠTVO……...……6

4. UTOPIJA – DISTOPIJA……...……12

5. DISTOPIJSKI FILM…….……15

5.1. A CLOCKWORK ORANGE…….……19

5.2. BLADE RUNNER…….……22

5.3. BRAZIL…….……26

5.4. DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB……...……28

5.5. FAHRENHEIT 451……32

6. ZAKLJUČAK……...……36

7. LITERATURA……..……39

2. UVOD

Ovim diplomskim radom želim prikazati postmoderno, transparentno društvo kroz pet distopijskih filmova. Distopija kao filmski žanr prikazuje svijet često razoren nuklearnim ratom, u kojem vlast koristi agresivne metode kontroliranja stanovništva.

Rad ću započeti poglavljem *Transparentno društvo*, u kojem ću iznijeti postavke istoimene knjige Giannij Vattima. Važnost i korištenje masovnih medija u razvoju transparentnog društva također je sastavnica distopijskog svijeta u kojem se ostvaruje Adornov negativan stav prema medijima koji pomažu stvaranje totalitarne države.

Poglavlje *Utopija – Distopija* objašnjava i uspoređuje ova dva pojma. *Utopija* predstavlja svijet kakav ljudi žele, no svijet koji stvaraju jest *distopija*. Koliko je nestalna granica među njima ovisi o pojedincu. Distopijski filmovi prikazuju na koje načine vlast može mijenjati ponašanje pojedinca, a nakon toga i njegovo shvaćanje vlastite utopije.

U poglavlju *Distopijski film* navest ću opće karakteristike distopijskih filmova. Nakon općenitijeg prikaza, slijedi analiza pet filmova. Film *A Clockwork Orange* bavi se manipulacijom; *Blade Runner* se bavi pitanjem "što znači biti čovjek?"; *Brazil* prikazuje svijet u kojem država kroz birokraciju upravlja svim aspektima ljudskog života; *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* opisuje paranoju uzrokovnu atomskom bombom; dok *Fahrenheit 451* prikazuje svijet u kojem je zabranjeno znanje. Navedeni se filmovi bave i drugim distopijskim temama kao što su: sloboda, pravo na informaciju, bolesti, ekološke katastrofe… Distopijski filmovi, kritizirajući i analizirajući događaje današnjice, donose mračna predviđanja o budućnosti planeta i čovječanstva.

3. TRANSPARENTNO DRUŠTVO

Pojam "transparentno" dolazi od latinskog *transparentia*, a znači prozirnost. Transparentno društvo bi, dakle, bilo *prozirno* društvo; društvo čiji je svaki dio nezamagljen, jasan. Djelovanje pojedinca ili skupine u takvom društvu karakterizirano je otvorenošću prema javnosti, a u tome pomažu masovni mediji kao bitna sastavnica transparentnog, postmodernog društva. Upravo su masovni mediji kroz umnožavanje gledišta postali razlogom kraja moderne i viđenja povijesti kao jedinstvenog tijeka.

> "Stvarnost je, za nas, prije rezultat križanja, "kontaminiranja" (u latinskom smislu) mnogostrukih slika, interpretacija, re-konstrukcija koje, u međusobnom natjecanju ili u svakom slučaju bez bilo kakve "središnje" koordinacije, distribuiraju mediji."[1]

Razvojem medija javnosti je omogućen uvid u politička, društvena, kulturna zbivanja u svijetu. Dok je Adorno tvrdio kako će masovni mediji pomoći u stvaranju diktatura i totalitarnih društava, oni su svijetu donijeli znanje o različitostima i promijenili sliku stvarnosti. Upravo je razvoj komunikacije jedan od uzroka prijelaza društva u postmodernu. Ono što su masovni mediji učinili kroz prenošenje kulture i svjetonazora, pak, dovodi do negiranja ideala transparentnog društva. Naime, povećanjem količine informacija o stvarnosti ona postaje sve dalja od ideje jedne stvarnosti. No Vattimo tvrdi kako gubitak stvarnosti možda nije veliki gubitak[2]. Ono što proizlazi iz emancipacijske, oslobađajuće vrijednosti gubitka osjećaja stvarnosti jest oslobađanje razlika i svijest o njima.

Kroz povezanost s javnim mnijenjem, masovni mediji utječu na stvaranje civilnog društva. Znanosti o čovjeku (sociologija, psihologija, antropologija) uvjetovane su oblikovanjem modernog društva kao društva komunikacija. Znanostima o čovjeku nazivaju se znanja pragmatične antropologije koju zanima što je čovjek učinio od sebe. U društvu komunikacije proces modernizacije nalazi svoj smisao upravo u rastu i poboljšanju kruženja informacija. Prema Vattimu, moderno društvo koje je društvo komunikacije i društvenih znanosti tehnologijom pokušava doći do razvoja informacije i konstrukcije svijeta kao slike[3], a takvo je društvo zapravo društvo znanosti o čovjeku, jer vrhunac razvoja tehnologije dostiže u informaciji.

---

[1] Gianni Vattimo, *Transparentno društvo,* Algoritam, Zagreb 2008., str. 18.
[2] G. Vattimo, *Transparentno društvo*, str. 19.
[3] Isto, str. 29.

> "Društvo znanosti o čovjeku jest ono u kojem je ljudskost konačno postala objektom strogog, validnog, provjerljivog znanja."[4]

Takvo društvo, u kojem je znanje o čovjeku javno znanje, slobodno je društvo; a društvo neograničene komunikacije transparentno društvo. S druge strane, usprkos masovnosti masovnih medija, kontrolu nad njima posjeduje Veliki Brat, koji odlučuje koje će informacije biti dostupne društvu. Radi toga razvoj znanosti o čovjeku i masovnih medija ne dovode do autotransparentnosti društva, već idu u suprotnom smjeru, "fabuliraju svijet". Tako su mediji postali sredstvo manipulacije i mijenjanja stvarnosti, jer u društvu informacija, onaj tko posjeduje informaciju posjeduje i moć.

Svijest o lažnoj slici stvarnosti koju prikazuju mediji dovodi do pitanja o poziciji čovjeka u pogledu mita. Vattimo mit opisuje kao narativno, fantastično mišljenje koje uključuje emocije i subjektivnost[5]. Povezano je s religijom i umjetnošću, a suprotna od njega jest znanost koja demitizira svijet. Stavove koji uvjetuju uporabu mita Vattimo dijeli u tri skupine: arhaizam, kulturni relativizam i umjereni iracionalizam[6]. *Arhaizam* ili "apokaliptični stav" obilježava nepovjerenje u zapadnu znanstveno-tehničku kulturu, koja je viđena kao način života što uništava čovjekov odnos prema sebi i prirodi, a povezana je s kapitalizmom. Kroz arhaizam se pokušava obnoviti kontakt s mitom i izaći iz iskrivljenosti modernih tehnologija koje imaju negativne posljedice na vanjsku prirodu i tjelesnu narav čovjeka. Drugi stav, *kulturni relativizam*, za razliku od arhaizma, ne daje mitu niti mitskom znanju superiornost nad znanstvenim znanjem, već negira razlike među njima, budući da se oba znanja temelje na pretpostavkama koje imaju obilježja mita. Proučavanjem mitova drugih civilizacija moguće je naći metodu za ispitivanje vlastite civilizacije. Treći stav, *umjereni iracionalizam* vidi razliku između mita i znanstvenog znanja u njegovoj pripovjednoj strukturi. Ovaj stav jednostavno smatra mit prikladnijim određenim područjima iskustva. jer se neka iskustva ne mogu shvatiti putem znanstvene metode, već putem mitskog znanja. Ta su područja: psihoanaliza, teorija historiografije i sociologija masovnih medija.

Odnosom umjetnosti i masovnih medija bavio se i Walter Benjamin[7]. Prema njemu, novi uvjeti umjetničke proizvodnje nastali razvojem medija mijenjaju njezinu bit. Benjamin smatra kako će zbog tehničke kulture nestati kultna vrijednost djela, odnosno da će se prilagoditi

[4] Isto, str. 31.
[5] Isto, str. 44.
[6] Isto, str. 46.
[7] Isto, str. 63.

tehničkim mogućnostima i zahtjevima izvedbe. Adorno daje primjer mijenjanja tempa skladbe kako bi djelo "stalo" na ploču[8]. Usprkos tome, prema Benjaminu, dok se uživanje u umjetničkom djelu opisuje kao shvaćanje i zadovoljstvo radi savršenstva, djelo ne može izgubiti kultnu vrijednost radi izložbene vrijednosti. Uz film, Benjamin povezuje *shock*. Gledatelj je zasipan motivima poput projektila; kada se njegov um i oko prilagode na jednu sliku, već je nastala nova koja traži ponovnu prilagodbu. On uspoređuje pozornost gledatelja s pozornošću pješaka koji se kreće usred prometa, time označujući film kao umjetnički oblik koji odgovara opasnostima kojima je čovjek izložen. Heidegger koristi pojam *Stoss*, koji kao i *shock* nalazi estetsko iskustvo u iskustvu otuđenja i zahtijeva prilagodbu[9]. *Stoss* – u prijevodu *udar* – proizlazi iz činjenice da "djelo jest umjesto da nije".

> "Susret s umjetničkim djelom, kako ga opisuje Heidegger, jest poput susreta s osobom koja ima neku svoju sliku svijeta s kojom se naša mora interpretacijski suočiti."[10]

Prema Heideggeru, umjetničko djelo zasniva jedan novi svijet, pokazuje se kao novo otvaranje bitka. Kroz *shock* i *Stoss* iskustvo izmještenosti postaje novim elementom promišljanja lijepog. Vattimo (2008, 75) se osvrće na Heideggerov stav prema obilježjima ljudske egzistencije u svijetu moderne tehnike. Pojmom *Stellen* (postavljanje) označuje cjelinu moderne tehnike u kojoj čovjek stavlja stvari pod vlastitu kontrolu i manipulira njima, a pojmom *Ge-Stell* neprestanu međusobnu provokaciju čovjeka i bitka, budući da se od čovjeka neprestano traže nova davanja[11]. Vattimo smatra kako se u *Ge-Stellu*, društvu tehnike i manipulacije može prevladati otuđenost zapadnog čovjeka. Provokacija modernog čovjeka slična je Benjaminovu pješaku kojemu je umjetnost *shock*. Dvije osobine vezuju se uz pojam *shocka*. U prvu spada pokretljivost i hipersenzibilnost živaca i inteligencije kojima odgovara umjetnost usredotočena na iskustvo, a ne na djelo. Druga je Heideggerov *Stoss*, izmještenost i oscilacija povezane s tjeskobom i iskustvom smrtnosti. Opasnost masovnih medija jest u naglašenoj pokretljivosti i površnosti iskustva koja dovodi do "slabljenja" pojma stvarnosti. Heidegger smatra kako pitanje o izvoru djela treba poći od umjetničkog djela kao takvog, a samo djelo treba potražiti ondje gdje ono *postoji po sebi*[12]. Ono (djelo) može biti spremljeno u zbirci ili na izložbi te skupljeno na javnim trgovima ili u kućama. Heidegger koristi pojam

[8] Isto, str. 66., Walter Benjamin, *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije*.
[9] Isto, str. 65.
[10] Isto, str. 69.
[11] Isto, str. 75.
[12] Martin Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, AGM, Zagreb 2010., str. 161.

umjetnički pogon kojim se posreduje put do umjetničkih djela u koji ubraja poznavaoce, prijatelje i ljubitelje umjetnosti, pisce o umjetnosti i trgovinu umjetninama. Djelo postaje predmetom umjetničkog pogona pri čemu se, upozorava Heidegger, takav *predmetobitak* ne smije poistovjetiti s djelobitkom djela[13]. Premještanje djela u zbirku izvlači ga iz njegova svijeta, no čak i kada osoba posjeti djelo na njegovom originalnom mjestu svijet djela već se raspao.

> "Doduše, djela možemo iskusiti kao 'izraze' njihova razdoblja, kao svjedočanstva negdašnje raskoši i moći jednog naroda. Možemo se 'oduševljavati' našim 'veličanstvenim njemačkim katedralama'. A ipak – rasap svijeta i njegov uzmak skrhali su njegov djelobitak."[14]

Izmještenost djela iz njegovog pravog mjesta i prostora čine da njegov djelobitak više nije pravi. Djelobitak se određuje iz onoga u čemu se djelo temelji.

> "I jedino je *taj temelj* izvor djela prema njegovoj biti i njegovoj nužnosti."[15]

Djelo hoće *kao djelo* biti očigledno i time ishoditi svoju javnost.

> "Spram 'publike', gdje je ima, ono ima samo *taj* odnos da je razara. I na toj snazi razaranja mjeri se veličina umjetničkog djela."[16]

Prema Heideggeru, djelo jest djelo ukoliko je ono na djelu, a umjetničko djelo na djelu je u svojem postojanju. Kako se pri "postavljanju" obično misli na uvrštavanje djela u zbirku ili prikladno mjesto, potrebno je razlikovati takvo postavljanje od "podizanja". Razlika je dana na primjeru gradnje hrama: njegovo se postavljanje odnosi na samu gradnju, dok se postavljanje kao podizanje odnosi na prisutnost boga u njemu. Djelo je u sebi uzdizanje u kojem se rastvara jedan svijet. Istovremeno svijet po-stavlja djelo kao djelo, ras-tvara i dovodi ono otvoreno u stajanje[17].

Odnos između umjetnosti i svakodnevnog života Vattimo opisuje kao prijelaz s utopije ne heterotopiju. Utopija se u svojem najjasnijem obliku pojavljuje u marksizmu, u kojem su odvojenost umjetnosti i specifičnost estetskog iskustva aspekti društvene podjele rada. Odvojenost se mora ukloniti revolucijom ili transformacijom društva kojom će cjelokupna bit

[13] M. Heidegger, *Izvor umjetničkog djela*, str. 163.
[14] Isto, str. 163.
[15] Isto, str. 165.
[16] Isto, str. 167.
[17] Isto, str. 171.

čovjeka biti prisvojena od strane svih. Uz marksizam, utopija se javlja i u ideologiji *dizajna* preko Deweyja.

> "Za Deweya, iskustvo lijepog je povezano s percepcijom nekog *fulfilmenta* koji bi sve izgubio kad bi se odvojio od konkretnosti svakodnevnog života: ako postoji neko područje umjetnosti u specifičnom smislu, ono ipak aludira na neko općenitije osjećanje sklada s porijeklom u uporabi predmeta, u uspostavljanju zadovoljavajućih ravnoteža između pojedinca i okoline."[18]

Utopija se u navedenim stajalištima očituje u težnji za ujedinjenjem estetskog i egzistencijalnog značenja. Za najdosljedniju interpretaciju estetskog iskustva Vattimo navodi Gadamerovu hermeneutičku ontologiju. Za Gadamera je iskustvo lijepog uvjetovano pripadnošću zajednici uživatelja iste vrste lijepih objekata, odnosno iskustvo lijepog jest iskustvo pripadanja zajednici. U estetici se očitava kako svijet nije jedan, već su mnogi. Estetsko iskustvo društva se izmijenilo, povećalo, zbog činjenice da se i svijet pokazuje kao mnoštvo svjetova. Samo u svijetu masovne kulture estetsko se iskustvo odvija kao iskustvo zajednice, a estetska utopija ostvaruje se kao heterotopija. Kada se ono lijepo i zajednica koja ga prepoznaje uzimaju kao apsolutna vrijednost, estetsko iskustvo postaje neautentično. Primjer tomu su kolekcionizam, pomodnost pa i tržište koji umjetnička djela pretvaraju u statusni simbol, znak pripadanja određenoj skupini. Ono što nam estetsko iskustvo omogućuje, prema Diltheyju, jest življenje u dimenziji zamišljenog, u nekom drugom svijetu[19]. Prijelaz s utopije na heterotopiju omogućuje oslobađanje ornamenata i olakšavanje bitka. Oslobađanje ornamenta smisao je heterotopije estetskog iskustva. Lijepo se nalazi u upućivanju na druge, različite svjetove koji zajedno sačinjavaju stvarni svijet.

U posljednjem poglavlju Vattimo se bavi fenomenom medijskog optimizma koji kritizira negativnost frankfurtske škole prema masovnim medijima, a do kojega dolazi propadanjem humanizma[20]. Autotransparentnost svijesti i sposobnost subjekta da oblikuje objektivnu sliku svijeta i povijesti ugrožene su, prema Adornu, masovnim medijima. Propašću humanizma odbačen je negativan stav prema medijima. Medijski optimizam prisutan je i u filozofiji, poglavito hermeneutici u kojoj nestaje nepovjerenje u komunikaciju. Svijet medija za hermeneutiku jest svijet slobode interpretacija. Za Gadamera, kako bi dijalog bio autentičan,

[18] G. Vattimo, *Transparentno društvo*, str. 83.
[19] Isto, str. 93.
[20] Isto, str. 97.

nije važno iskazivanje istine, već stav sugovornika, odnosno njegova vlastita interpretacija. Takav je slučaj u svijetu komunikacije.

> "Upravo u tom svijetu postaje razumno smatrati da ne postoje činjenice, već samo interpretacije."[21]

Dok su kroz povijest različite institucije odlučivale kako će stvarnost biti predstavljena, danas se na takve dogme gleda kao na još jednu interpretaciju. Shvaćanje svijeta kao igre interpretacija Vattimo naziva *derealizacijom*. Derealizacija jest skup fenomena koji se može nazvati i *estetizacijom*. Kako bi se odredile granice derealizacije potrebno je estetsko iskustvo (koje ima obilježja *shocka* i konflikta), jer upravo umjetnost predstavlja promjene u kulturi koje se događaju ili će se tek dogoditi, a te promjene u konačnici kulminiraju u derealizaciji i estetizaciji. Potreba za granicom derealizacije nastaje iz nepostojanja konflikta radi zadovoljavanja potreba rastućeg i jačajućeg tržišta, koje onemogućuje masovnim medijima usvajanje estetskog iskustva. Nezadovoljstvo medijima ne očituje se u potrebi nalaženja granice derealizacije, već u zahtjevima tržišta i ekonomije koji ne dopuštaju njezino ostvarenje. Procesom derealizacije u društvu masovnih medija dolazi do oslobađanja pluralnosti interpretacija i potpune estetizacije ljudskog iskustva svijeta. Ono što Vattimo predlaže, pozivajući se na Marcusea jest uzdizanje čovječanstva na razinu svojih tehnoloških mogućnosti, te stvaranje ideala čovjeka koji će te mogućnosti koristiti[22].

Tehnološki razvoj učinio je informacije dostupnima, a vrijeme potrebno za pristup novim znanjima sveo na sekunde. Dostupno je sve i dostupno je odmah!

> "Nema više čekanja, nema više predviđanja, nema više osjećaja trajanja, jer se sada sve događa odjedanput, u 'stvarnom vremenu'."[23]

Za Baudrillarda ubojstvo stvarnog znači da je sve u svijetu izmjereno, kvanititativno određeno i informatizirano zbog čega nestaju nesigurnost i tajnovitost svijeta a ostaje samo univerzalna transparentnost. Ubojstvo stvarnog svijeta nije pad u iluziju već uništenje iluzije. Umjesto umjetnosti i simbolizacije imamo kulturnu industriju. Umjesto pjesnika i šamana, objašnjava Shaviro, imamo Disneyjevu korporaciju, umjesto epske poezije ili tragedije imamo znanstvenu fantastiku.

---

[21] Isto, str. 104.
[22] Isto, str. 113.
[23] Steven Shaviro, *Povratak na mjesto savršenog zločina*, http://www.zarez.hr/clanci/povratak-na-mjesto-savrsenog-zlocina

> "Jedan način da se definira znanstvena fantastika je reći da ona ne samo zamišlja brzu, radikalnu tehnološku promjenu, nego i da naturalizira tu promjenu, čineći fantastično nečim uobičajenim, magijsko rutinom a strano poznatim."[24]

Prednosti tehnologije prepoznate su kao izvor kapitala. Jedino, novac je teško zaraditi na znanju ako je dostupno svima. Stoga je važno kojim uređajem se osoba koristi u pribavljanju informacija. Nije važno što se radi već čime. Sadržaj nije važan kao oruđe, a na oruđe je lakše staviti cijenu. Cijenu, izmišljenu brojku za koju ljudi moraju raditi izmišljen broj sati koji je izmišljena formula odredila kao prigodan omjer. Marketinškim kampanjama oruđe je predstavljeno ne kao nešto što osoba želi, već kao nešto što mora imati. Nikako ne treba zanemariti ulogu ekonomije i marketinga u cijelom procesu, no kako opravdati činjenicu da postoje ljudi koji su spremni čekati u redu i spavati na ulici tjednima kako bi kupili najnoviji mobilni uređaj[25]? Koliko je tih ljudi zaposleno? Koliko poslova omogućava tjedne izbivanja radi kupnje? Koliko ljudi plaća novi uređaj novcem socijalnih službi? Kako nezaposleni Amerikanac, koji kupuje novi, skupi uređaj, može shvatiti primjerice problem gladi u svijetu? Čak i ako ga može shvatiti, tehnologija ga neprestano obasipa informacijama o drugim problemima: katastrofa ovdje, požar ondje, novi ratni sukobi negdje… Problemi nisu ovdje, daleko su. Ovdje ih nema. Jedan od motiva distopijskih filmova jesu sveprisutni televizijski ekrani. Jedino u čemu su pisci, scenaristi i redatelji pogriješili jest veličina. Ekrani naše distopije malih su dimenzija i takve smo baš htjeli!

4. UTOPIJA I DISTOPIJA

Pojam utopije sreće se u istoimenom djelu Thomasa Morusa iz 1516. godine. Ima svoje korijene u grčkom jeziku, te se zapravo radi o složenici ου – ne, τόπος – mjesto. Utopija je dakle *ne-mjesto, mjesto koje nije, mjesto kojeg nema*; ona u sebi sadrži poricanje mjesta, a zapravo poriče zbiljnost, jer mjesto kojeg nema ne može imati istinsku zbilju. U Morusovu djelu, ona je naziv imaginarne otočne zemlje u kojoj društvo funkcionira na idealan način, bez privatnog vlasništva i aparata represivnih institucija. Tako je u značenje utopije ušla ideja o ustrojstvu savršenog društva, san o zemlji u kojoj su ljudi sretni, u kojoj je moralni život ispunjen u samom životu, što pak čini moralne zakone suvišnima jer je stvarnost izjednačena s

[24] S. Shaviro, *Povratak na mjesto savršenog zločina*.
[25] Izvor: http://motherboard.vice.com/blog/next-iphone-already-has-a-line

moralnim postulatom[26]. Utopija je, dakle pojam koje se odnosi na društveno stanje, kolektivitet sreće i načelo opće pravde koje je uvjet harmonije. Sanjarenje, maštanje, želje- sve su to oblici utopije. Ima različitih utopija, primjerice geografska – Kolumbo je iz ekonomskih razloga otplovio prema novom svijetu, ali hrabrost i silu-vodilju našao je negdje drugdje[27]. Utopisti 16. i 17. stoljeća smatrali su kako carstvo sreće postoji daleko na Južnom moru i potrebno je samo otići tamo. Čovjek utopiju priželjkuje, ona je sinonim njegove sreće i nadomjestak njegove zbilje.

> "Utopija je riječ u značenju nečeg zabludjelog, nečeg što beznadno leži u prostoru irealnog, nemogućeg, fantastičnog, neostvarivog, snovitog, željenog ali nedohvatnog."[28]

Ostvaruje se u pojmovima: nestvarno, neostvareno, ono što ne može biti, a opet željeno, sanjano i idealno. Tako se idealna utopija razlikuje od neidealnog ne-mjesta.

> "Utopija je mjesto koje *nigdje-postoji*."[29]

Obećanje idealnog što daje utopija plodno je tlo za nastanak ideologije. Sredinom devedesetih propaganda je utopiju povezivala s negativnim režimima, antidemokracijom i totalitarizmom.

> "Troškovi građenja kulâ u vazduhu nisu veliki, a građa, materijal za njih nalazi se vrlo lako i svuda."[30]

Ono što je opasno u utopiji jest obećanje boljeg, ispunjenje snova i nadanja. Kritika utopije nastupila je još krajem 19. stoljeća, nakon čega nastaje nova vrsta literarnog utopizma – anti-utopija ili kontra-utopija. Kao književna vrsta utopizam se ponovno razvija u 20. stoljeću, i to kao znanstvena fantastika, *science fiction*, koja prelazi u film i druge medije kao anti-utopija, distopija.

Distopija (grč. Δυς – loše, τόπος – mjesto) jest anti-utopija, ona je reakcija na mogućnost ostvarenja utopije. Pojam je utvrdio Orwell, utemeljitelj kritike izuma primjenjivanih u totalitarnim društvima. Tematizira znanstveno-tehnička dostignuća, fascinaciju njihovim učincima, te društvena uređenja, s tim da prikazuje njihove negativne učinke. Utopija se ne

[26] Gordana Bosanac, *Utopija i inauguralni paradoks: prilog filozofsko-političkoj raspravi*, KruZak, Zagreb 2005., str. 129.
[27] Ernst Bloch, *Oproštaj od utopije?*, Izdavački centar Komunist, Beograd 1986., str. 43.
[28] G. Bosanac, *Utopija i inauguralni paradoks: prilog filozofsko-političkoj raspravi*, str. 30.
[29] Isto, str. 82.
[30] E. Bloch, *Oproštaj od utopije?*, str. 32.

pojavljuje kao sreća, kao dobro, već kao distopija, nesreća, zlo. Utopija nudi sretan život i ispunjenje želja, a distopija ruši svijet – točnije, pokazuje čovjeka kako to čini. U idealnom utopijskom svijetu pravila vrijede za sve ljude, a u distopiji se pojavljuje figura Velikog Brata koji posjeduje moć i stvara pravila za druge, čini ih podložnima sebi, a svaki neposluh kažnjava. Suvin određuje distopiju kao zajednicu koja je organizirana na znatno manje savršen način od zajednice u kojoj živi njezin autor, a koju se pokušava prikazati kao bolju od svake alternative[31]. Dok je utopija mjesto koje ne postoji, distopiju treba shvatiti ne samo kao mjesto koje postoji, već kao mjesto koje je već-ovdje[32].

Suočena s razarajućim političkim, ekonomskim i društvenim događajima 20. stoljeća, distopija negira mogućnost utopije čovjekovom nemogućnošću stvaranja idealnog društva. Distopija budi osjećaj straha i nemoći, bezuvjetne poslušnosti koja je rezultat upravo čovjekova djelovanja, a nastavlja se njegovom pasivnošću. Čovjekov je život važan sve dok on ispunjava svoju funkciju; kada to više nije u stanju ili kada se pobuni, njegovo mjesto mijenja druga osoba, a on postaje neprijateljem sustava. Važno je da sustav funkcionira, a svi koji ga narušavaju bivaju uklonjeni. Oni koji slijede pravila, žive ili su u stanju stalnog straha da će ih bližnji, susjed, stranac optužiti pred sustavom, ili su u stanju beživotne sreće u nadi da ih sve dok poštuju pravila nitko neće dirati. Vlast kontrolira one aspekte ljudskog života što bi mogli dovesti do snažnih emocija koje bi pak narušile uređenost života kakvu nalaže država. Primjerice, seksualnost i kultura regulirani su birokracijom. Postoje i prikazi distopijskog svijeta u kojem je cijeli život podređen užitku kroz seksualnost, zabavu i droge. Cilj ovakvog ustroja jest odvratiti ljude od razmišljanja o socijalnim problemima, te sprječavanje razvijanja osjećaja koji bi mogli rezultirati pobunom prema autoritetu. Osim zakona, vlast pribjegava različitim oblicima manipulacije kako bi jedinka obavljala posao koji joj je namijenjen i time ostavila malo prostora za donošenje vlastitih odluka. Time na vidjelo izlazi jedna od temeljnih razlika utopije i distopije – slobodna volja pojedinca. Očekivano, u utopiji je ona sastavni dio života, dok je u distopiji često zakonom zabranjena.

Za Suvina jedini izlaz iz distopije bio bi moguć kroz usmjerenje na utopiju i obrnuto[33]. Kako na putu prema utopiji čovjek upada u distopiju, kako bi iz nje izašao potrebni su mu snovi o boljem svijetu što ih ponovno dobiva u utopiji. Filmovi analizirani u ovom radu pokazuju

[31] Marijan Krivak, *Biopolitika*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 2008., str. 138.
[32] Srećko Horvat, *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma*, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2008., str. 11.
[33] M. Krivak, *Biopolitika*, str. 140.

drugu sliku; distopijsko društvo ne dopušta izlaz pa je on moguć jedino kroz smrt ili gubitak razuma.

5. DISTOPIJSKI FILM

Govoreći o različitim filmskim žanrovima, istovremeno se govori o različitim prikazima svjetova. Turković navodi šest elemenata važnih za shvaćanje svijeta što ga neki film prikazuje[34]. Prvi element jest naš *matični* životni svijet koji postaje mjerom za razabiranje prirode nekog drugog svijeta. Na temelju iskustva vlastitog svijeta utvrđujemo je li prikazani svijet naš svijet, je li mu blizak ili pak potpuno stran; je li zbiljski ili nezbiljski. U konačnici se filmski svijet, budući da ga se gleda iz perspektive vlastitog svijeta, obraća svjetovnom iskustvu gledatelja. Sljedeći je element sveobuhvatnost svijeta, odnosno podrazumijevanje da se ambijent u kojem se osoba nalazi nadovezuje na drugi ambijent, da se trenutna zbivanja vezuju s prošlim, ali i budućim zbivanjima, i sa zbivanjima koja se istodobno odvijaju na drugom mjestu. Treći element zahtijeva poznavanje uređenosti filmskog svijeta. Bez razumijevanja pravila i poredaka u svijetu bilo bi teško razumjeti nepoznate svjetove, primjerice, znanstvenofantastičnih filmova. Podrazumijevanje je sljedeći element koji u nepoznatoj okolini biva narušen i stoga traži od gledatelja prepoznavanje poznatih uzročno-posljedičnih odnosa kako bi povratili pouzdanost u filmski svijet. Varijabilnost svijeta predstavlja peti element. Svijet i odnos čovjeka prema njemu podložni su promjenama. Pojedinac na osnovu vlastitog iskustva stvara predodžbu svijeta. Na njegovu predodžbu utječe niz faktora – ekonomski, socijalni, kulturni, povijesni… Varijabilnost svijeta prikazuju različiti filmski žanrovi. U posljednjem, šestom elementu, Turković objašnjava kako svijet nije sveden na ono zbiljsko, već je ključno zamisliv i predočljiv. Ne postoji svijet kojemu se ne bi mogao suprotstaviti zamisliv, alternativni svijet. Dok čovjek živi u svom životnom svijetu istovremeno živi među stalnim mogućnostima drukčijeg.

Distopijski filmovi često prikazuju svijet budućnosti a kritiziraju sadašnjost. Temom prate politička zbivanja, povijesne događaje, te znanstvena i tehnička dostignuća. Krajem četrdesetih i tijekom pedesetih godina prošlog stoljeća, kada je svijet bio zaokupljen navodnim dolaskom izvanzemaljaca, nastaju filmovi koji tematiziraju taj događaj. To su filmovi poput: *The Thing from Another World*[35] (1951), *The Day the Earth Stood Still*[36]

[34] Hrvoje Turković, *Film: zabava, žanr, stil*, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2005., str. 94.
[35] *Stvar iz drugog svijeta*, redatelj: Christian Nyby

(1951), *Invasion of the Body Snatchers*[37] (1956). Dolaskom na Zemlju, izvanzemaljac pokušava uništiti ili promijeniti ljudsku rasu, učiniti ljude sličnima sebi, što je svojedobno uspoređeno s dolaskom komunizma u Ameriku. Šezdesete se, pak, bave atomskom bombom i idejom nestanka svih ljudi s planete u filmovima poput: *La jetée*[38] (1962), *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*[39] (1964), *Planet of the Apes*[40] (1968). Sedamdesetih (i kasnije) nastaju filmovi koji se bave figurom Velikog Brata, te kritikom sustava i tehnologije: *THX 1138*[41] (1971), *Silent Running*[42] (1972), *Soylent Green*[43] (1973), *1984*[44] (1984). U novije vrijeme filmovi ponovno donose priču o posljednjem čovjeku, bolestima i ekološkim katastrofama koje smanjuju ljudsku populaciju, te o opasnostima tehnologije: *Minority Report*[45] (2002), *Children of Men*[46] (2006), *The Happening*[47] (2008).

Najčešća su obilježja distopijskih filmova: hijerarhijsko društvo s jasno određenim, nepremostivim razlikama u društvenim slojevima, nedemokratsko društvo, snažna propaganda u korist vladajuće klase, negativan stav prema individualnosti, strah i gađenje prema svijetu izvan države, kažnjavanje bez suđenja uz korištenje fizičkog i psihičkog mučenja, nadzor stanovništva pomoću tehnologije i policije, pozadinska priča o događajima koji se prethodili novonastalom stanju (ratovi, prirodne katastrofe, bolesti), te često razvijenija tehnologija od one koju društvo koristi. Horvat navodi kako je svaki distopijski film ujedno i znanstveno-fantastični film jer opisuje budućnost i često koristi prikaz tehnologije[48]. Međutim, dok je znanstveno-fantastični film usredotočen na budućnost svijeta, distopijski film se bavi njegovom sadašnjošću.

Važan element distopijskih filmova jest kostimografija. Uniforma kroz povijest predstavlja simbol vladavine, moći i autoriteta. Biočina navodi četiri stupnja distopijske kostimografije[49]. Prvi, odnosno nulti stupanj ne sadrži promjene u kostimografiji. Odjeća i arhitektura nisu

---

[36] *Dan kada se Zemlja zaustavila*, redatelj: Scott Derrickson
[37] *Invazija tjelokradica*, redatelj: Don Siegel
[38] *La jetée*, redatelj: Chris Marker
[39] *Dr. Strangelove ili: kako sam naučio ne brinuti i zavolio bombu*, redatelj: Stanley Kubrick
[40] *Planet majmuna*, redatelj: Franklin J. Schaffner
[41] *THX 1138*, redatelj: George Lucas
[42] *Tihi bijeg*, redatelj: Douglas Trumbull
[43] *Zeleni soylent*, redatelj: Richard Fleischer
[44] *1984*, redatelj: Michael Radford
[45] *Specijalni izvještaj*, redatelj: Steven Spielberg
[46] *Djeca čovječanstva*, redatelj Alfonso Cuarón
[47] *Događaj*, redatelj: M. Night Shyamalan
[48] Srećko Horvat, *Znakovi postmodernog grada: prilog semiologiji urbanizma*, Jesenski i Turk, Zagreb 2007., str. 98.
[49] Ivana Biočina, *Distopijski film i moda totalitarizma*, http://zarez.hr/clanci/distopijski-film-i-moda-totalitarizma

promijenjene, iako je radnja filma smještena u budućnost. Primjer za to je film *Brazil*[50] iz 1985. godine, u kojem zbog birokratske pogreške nevin čovjek biva osuđen na smrt. Birokrati u filmu odjeveni su u klasična odijela. Prvi stupanj distopijske kostimografije vidljiv je u filmu *Fahrenheit 451*[51] iz 1966. godine, u kojem vatrogasci ne gase požare već pale knjige. Vatrogasci su odjeveni u crne uniforme koje nalikuju vojničkim, imaju crne kožne rukavice i šljemove. Pri paljenju knjiga odijevaju posebnu bijelu odoru. Ostali su odjeveni u skladu s modom 60-ih godina. Uniforma vatrogasaca jest ta koja sugerira da je radnja smještena u budućnost. Primjer drugog stupnja u kojem cjelokupna kostimografija odaje da je radnja smještena u budućnosti, jest film *Blade Runner*[52] iz 1982. godine. Odjeća u filmu jest futuristička verzija odjevnog stila osamdesetih. Kostimi replikanata razlikuju se od kostima ljudi. Dok je glavni lik odjeven u neupadljivu odjeću, replikanti su u isto vrijeme odjeveni u bunde ili su polugoli. Treći stupanj donosi najveći odmak od suvremene odjeće. Najčešće je to bijela uniforma koja simbolizira depersonalizaciju čovjeka. Primjer za treći stupanj jest film *A Clockwork Orange*[53] iz 1971. godine. Glavni lik i njegova družina odjeveni su u bijelu uniformu s izraženim elementom donjeg rublja, crni šešir i visoke crne čizme. Ako su svi odjeveni isto, onda su svi jednaki. Razlike u uniformama pokazuju tko je u poziciji moći i vrši teror, ali i nad kime je taj teror vršen. U distopijskim filmovima uniformiranost rezultira svođenjem pojedinca na broj. Primjer je moguće naći u filmu *THX 1138* iz 1971. godine, u kojem ljudi nemaju ime već broj. Svedeni su na vizualne apstrakcije, jer su svi isti. Samo su dio mehanizma. Ako ne obavljaju svoj posao odstranjeni su i zamijenjeni novim, a zapravo jednako podložnim ljudima.

Gradovi su prikazani kao mnoštvo nebodera prekrivenih reklamama. Biljke (ako ih još ima) je moguće naći jedino izvan grada. Ne mogu rasti u gradovima jer svjetlost gotovo i ne dopire do ljudi. Motivom prirode u distopijskim filmovima kritizira se uništavanje okoliša, te se prikazuje bolji, drugačiji svijet koji nudi bijeg iz distopije. Lang je u *Metropolis*-u[54] iz 1927. godine otišao korak dalje smjestivši radnike i njihove obitelji u grad pod zemljom. Uz reklame, postavljene su i nadzorne kamere koje omogućuju stalan nadzor i praćenje ljudi pod izlikom očuvanja reda i sigurnosti. Da je ovaj trend prisutan danas podsjeća Horvat navodeći primjer Velike Britanije gdje je jedno istraživanje pokazalo kako je svaka osoba snimljena

[50] *Brazil*, redatelj: Terry Gilliam
[51] *Fahrenheit 451*, redatelj: François Truffaut
[52] *Istrebljivač*, redatelj: Ridley Scott
[53] *Paklena naranča*, redatelj: Stanley Kubrick
[54] *Metropolis*, redatelj: Fritz Lang

nekoliko puta dnevno na različitim lokacijama[55]. Vlast posjeduje informacije o kretanjima ljudi, zna što su i kada radili. Nasuprot velikim, monolitnim zgradama životni prostor ljudi (najčešće stan) malih je dimenzija. U svakom se nalazi jednaka tehnologija – najčešće se kao glavni motiv uzimaju televizijski ekrani. Ovaj masovni medij prikazan je na dva načina: kao sredstvo kojim se vlast obraća, manipulira i prati ljude, ili kao jedini oblik razonode koji ne potiče razmišljanje i zaglupljuje. Distopijski filmovi bitno su povezani s arhitekturom. Prikazuju ju kao neodvojivu od društvenog sistema u kojem često služi kao sredstvo represije i kontrole[56]. Filmovi *1984* i *Brazil* prikazuju i korištenje plakata koji pozivaju na poslušnost i odanost državi (Velikom Bratu).

Kontroliranje izgovorene i pisane riječi snažan je element kojim vlast promiče vlastite ideje. U filmu *Fahrenheit 451* sve knjige su zabranjene a njihovo je posjedovanje strogo kažnjivo. Kontroliranje izgovorene riječi ponajbolje opisuje film *Alphaville*[57] iz 1965. godine. Prikazuje svijet u kojem je zabranjeno reći i pitati "zašto?", kroz generacije zabrana više nije bila potrebna, jer su ljudi zaboravili tu riječ! Zaboravivši pojam, zaboravili su misao a njihovo ponašanje je prisilno promijenjeno.

Društvo distopijskog filma ispunjeno je paranojom. Država zauzima glavno mjestu u životima ljudi, zahtijeva poslušnost i prokazivanje pojedinaca koji ne slijede pravila. U *Fahrenheit*-u *451* Linda prijavljuje svog supruga zbog posjedovanje knjiga; u *1984*-oj kćer optuži oca za *zločin mišljenja*. Horvat uspoređuje paranoju u distopijskim društvima s događajima u Americi nakon terorističkih napada 11. rujna 2001. godine[58]. Pod izlikom obrane od terorista, doneseni su zakoni koji državi omogućavaju snimanje telefonskih poziva i praćenje internetskih aktivnosti. Ljudi se odriču vlastite privatnosti u zamjenu za sigurnost. U distopijskom se filmu jednako tako odriču članova svoje obitelji. Strah je jedina emocija koju vlast potiče, jer omogućuje opstanak sustava. Ostale su emocije zabranjene (*1984*) ili kontrolirane lijekovima (*Fahrenheit 451*, *THX 1138*). Dehumanizacija se postiže i zamjenjivanjem imena ljudi brojem (*Brazil*, *THX 1138*), time pokazujući zamjenjivost i nevažnost pojedinca u odnosu na državu.

Nerijetko je na popisu zabranjenih ponašanja i seksualnost (*1984*, *THX 1138*). Seks je dozvoljen jedino u svrhu produljenja rase (u slučajevima kada prenapučenost nije motiv

[55] S. Horvat, *Znakovi postmodernog grada: prilog semiologiji urbanizma*, str. 101.
[56] Isto, str. 120.
[57] *Alphaville*, redatelj: Jean-Luc Godard
[58] S. Horvat, *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma*, str. 12.

filma), jer bez njega, ostaje više vremena za rad i posvećenost "većem dobru". Seksualnost nije stvar izbora, nego još jedan segment života zabranjen zakonom ili kontroliran lijekovima od strane vlasti.

Kao motiv za prikazivanje ekoloških katastrofa, distopijski filmovi često koriste hranu. U filmu *Soylent Green* iz 1973. godine, neplodnost zemlje i nagli porast ljudske populacije doveo je do masovne gladi. Kao zamjenu za hranu, država dijeli Soylent – umjetno stvorenu, jestivu pločicu čiji je glavni sastojak ljudsko meso. Zbog nedostatka sirovina ljudi jedu ljude. U *Brazilu* je hrana jednolična neprivlačna smjesa uz koju stoji fotografija prave hrane.

Tehnologijom i znanstvenim dostignućima koje vlast posjeduje, ili ne može ili ne pokušava popraviti nastalu situaciju. Umjesto toga, iste služe nadzoru i oblikovanju ponašanja (*Fahrenheit 451*, *Blade Runner* , *A Clockwork Orange*). Ljudi su svakodnevno okruženi kamerama i televizijskim ekranima, a lijekovi ne suzbijaju bolesti nego emocije. Ovakvim metodama vlast si osigurava nadzor i poslušnost u svakom trenutku života ljudi.

Obilježja distopijskog svijeta nije teško prepoznati u svijetu u kojem živimo. Dok ih se popularno svrstava u "teorije zavjere", ipak kamere na javnim površinama ne nestaju, hrana nije zdravija niti dostupna svima, voda nije manje onečišćena, medijski se prostor koristi za manipulaciju ljudima, obmanjivanje i stvaranje lažnih potreba, virusi se stvaraju u laboratorijima iz kojih slučajno "nestaju", pa ljudi obolijevaju od dotad nepoznatih bolesti, prava se pojedinca smanjuju u odnosu na prava države; takozvani "zviždači" kazneno su progonjeni zbog upozoravanja na tajne aktivnosti vlasti, a atomske je bombe poželjno imati kako bi se država osigurala od napada… Sve navedeno, koliko god loše bilo, nije moguće bez jedne stvari – pasivnosti. Dok narod na sve odgovara s "da", vlast mora jedino preoblikovati pitanje. Od zaslužene vlasti može biti gori jedino zasluženi život!

5.1. *A CLOCKWORK ORANGE*

A Clockwork Orange film je iz 1971. godine snimljen prema istoimenoj knjizi Anthony Burgessa. Radnja je smještena u London u kojem glavni lik Alex, veliki ljubitelj Beethovenove *Devete*, zajedno sa skupinom prijatelja koje zove "droogs", pod utjecajem pića "milk plus" izvrši nekoliko vandalskih radnji. Pretuku starijeg čovjeka, upadnu u tučnjavu s drugom bandom da bi zatim ukrali automobil i nasilno ušli u kuću pisca Alexandera koji od posljedica batina ne može hodati, a njegovu suprugu Alex siluje dok u isto vrijeme pjeva

pjesmu *Singin' in the Rain*. Sljedeći dan Alex provali u kuću žene koju ubije, a u pokušaju bijega njegovi "droogsi" ga onesvijeste te on završi u rukama policije. Osuđen je na četrnaest godina zatvora, međutim nakon druge godine volontira kao ispitanik u "Ludovico eksperimentu", kojemu je cilj suzbijanje nasilja. Eksperiment se sastoji od drogiranja ispitanika, vezanja za stolicu, korištenja naprave koja će držati njegove kapke otvorenima cijelo vrijeme i prisiliti ga da gleda nasilne filmove. Iako se Alexu u početku sviđa što vidi, ubrzo počne osjećati mučninu uzrokovanu drogama. Shvati da je upravo Beethovenova *Deveta* korištena u jednom od filmova, te da će mu biti zlo svaki put kada ju čuje. Nakon nekoliko tretmana, Alexa proglase izliječenim i nesposobnim za počinjenje ikakvog zločina. Sada kada je pušten na slobodu i bespomoćan, susreće sve ljude kojima je učinio zlo. Nakon što ga dva "droogsa", koji su sada policajci, zamalo uguše, Alex ponovno dolazi do Alexanderove kući i pada u nesvijest. Iako ne prepoznaje Alexa kao svog napadača, on je upoznat s "Ludovico eksperimentom" a Alexa sada vidi političko sredstvo kojim će uzdrmati vladu. Čuvši Alexa kako pjeva *Singin' in the Rain*, Alexander shvati tko je on. Uz pomoć prijatelja drogira ga i zaključa u sobu na katu, dok kućom odjekuju zvuci Beethovena. Uz veliku bol i napor Alex skoči kroz prozor.

Budi se u bolnici i nakon što s psihologinjom prođe nekoliko testova, shvati kako više ne osjeća mučninu i bol misleći o nasilju. Posjećuje ga ministar koji mu obećava posao u zamjenu za suradnju. Kao znak dobre volje pušta mu Beethovena, a Alex ponovno umjesto mučnine zamišlja erotske prizore i uzvikne: "Bio sam izlječen, da!"[59]

Radnja filma smještena je u pred-distopijsko vrijeme u kojem vlast tek istražuje i oblikuje metode kontrole. Kroz motive nastajućeg totalitarizma, te protagonista koji čini što može kako bi se osjećao živim, otkriva se jedan od glavnih elemenata distopije – nemogućnost izbora. Alex nije klasični distopijski protagonist koji želi promijeniti društvo, on je petnaestogodišnjak koji u skladu sa svojim godinama pokušava pronaći sebe u svijetu koji to ne dopušta. Koliko je Alex i društvo uopće otuđeno, vidljivo je u sceni kada se vraća kući nakon liječenja no roditelji ga ne prihvaćaju, a ista je stvar i s *droogsima*. Otuđenje, ali i od gledatelja, prikazano je kroz jezik, takozvani *Nadsat* koji je kombinacija ruskog i engleskog, rime i asocijacije, pa tako primjerice *horrorshow* (od ruskog *khorosho*) znači *dobro*, *baboochka* je *stara žena*, a *cancer* (rak) je *cigareta*.

[59] "I was cured, all right!"

A Clockwork Orange bi u doslovnom prijevodu bila "mehanička naranča", naranča na navijanje, a to je ono što je Alex postao nakon liječenja. Pomisao na nasilje okidač je koji u njemu uvijek izaziva istu reakciju. On sam nema kontrolu nad vlastitim tijelom. Živ je, ali mehanički živi. Bez slobodne volje, Alex nije ništa drugačiji od stroja. Uz to, nasilje koje je za Alexa bilo jedini izvor emocija, te zbog kojega se osjećao živim, sada je jedino zlo što ga poznaje. Njegovo je mišljenje fizički ograničeno. Dok u *Brazilu* Sam Lowry bježi u vlastiti um, za Alexa ova mogućnost ne postoji, on ne upravlja svojim umom. Njegovo je tijelo postalo produžetak vlasti i ono određuje što Alex smije misliti. Ipak, kraj filma prikazuje ponovno izliječenog Alexa, ali ovaj put izliječenog od vlasti, što je rezultat njegova skoka kroz prozor i ozljeđivanja tijela.

Glazba korištena u filmu mijenja se ovisno o Alexovu položaju u društvu. U prvom dijelu filma (prije "Ludovico eksperimenta") dok Alex uživa i djeluje onako kako mu njegova nasilna priroda nalaže, glazba sugerira zabavu i ples. Nakon eksperimenta, kada je Alex prisiljen na novo ponašanje, glazba postaje nezanimljiva paralela filmskim prizorima. Izuzev Alexa, i Beethoven je žrtva eksperimenta (Ludovico je talijanska verzija imena Ludwig). Originalna verzija *Devete* korištena je u dijelovima filma koji su Alexu normalni, odnosno u dijelovima u kojima na njega ne utječe eksperiment. S druge strane, korištenje sinteteski obrađenog Beethovena Paulus tumači na dva načina: prvi je tehnička ograničenost jer se skladba sluša na džuboksu što može utjecati na kvalitetu zvuka, drugi je razlog naglašenost Alexove perspektive, odnosno gledatelj sluša verziju koja Alexu izaziva mučninu[60].

Paklena naranča prikaz je društva u kojem zbog porasta kriminala država istražuje metode kojima će ga suzbiti. Dok u filmovima poput *Fahrenheit 451* ili *THX 1138* vlast nalaže korištenje lijekova, "Ludovico eksperiment" agresivnija je metoda oblikovanja ponašanja. Opravdanje za eksperiment jest nasilje, no država zapravo ne rješava taj problem, već se bavi nasilnicima. Nije važan izvor nasilja, već uklanjanje pojedinca kada se nasilje pojavi. Ministar unutarnjih poslova objašnjava kako je potrebno osloboditi zatvore od normalnih kriminalaca kako bi bilo mjesta za političke. Naziva ih zdravima, jer će ih uz pomoć "Ludovico eksperimenta" prilagoditi, a oni sami ne predstavljaju opasnost za vlast, jer su njihovi zločini usmjereni na ljude (silovatelji, lopovi, ubojice). Ovakav postupak dodatno pojašnjava odnos vlasti prema pojedincu. Ukoliko je kriminal usmjeren prema ljudima, kriminalca treba prilagoditi i zatim vratiti u društvo, a ako je usmjeren prema vlasti - kažnjen je zatvorom. U

[60] Irena Paulus, "Nove glazbene smjernice: Kubrick nakon 2001: Odiseje u svemiru – *Paklena naranča*", *Hrvatski filmski ljetopis*, 54(2008.), str. 93.

postupku prilagodbe vlast ne nailazi na moralne prepreke, pa stoga nema problema s odstranjivanjem čovjekove osobnosti. Alex nije osoba s problemom što ga treba riješiti, već je upravo on sâm problem.

Nakon "Ludovico eksperimenta", spletom okolnosti, Alex ponovno dolazi u kuću Alexandera, pisca kojeg je ranije posjetio s *droogsima*. Sada kada je pretvoren u naranču na navijanje Alexander mu objašnjava što se dogodilo:

> "Pretvorili su te u nešto drugo, a ne ljudsko biće. Više nemaš moć izbora. Ograničen si na društveno prihvatljivo činjenje, mali stroj sposoban samo za dobro…Glazba i seksualni čin, književnost i umjetnost, sve mora sad biti izvor ne užitka nego bola."[61]

Moya objašnjava kako biti čovjek, između ostalog, znači imati mogućnost odabira između dobra i zla; a biti živ znači moći osjetiti i patnju i sreću kroz iskustvo, umjetnost i interakciju sa svijetom[62]. Vlast ne uzima u obzir simbiozu između patnje i sreće, ne shvaća kako jedno ne postoji bez drugog. Stoga, bez mogućnosti moralnog izbora, Alexovo djelovanje iz kojeg je uklonjeno nasilje, ipak ne može biti okarakterizirano kao *dobro*. Njegovo je *dobro* nametnuto i neiskreno. Iz toga proizlazi pitanje: je li čovjek koji je prisiljen na dobro bolji od čovjeka koji bira zlo?

Nastojanje vlasti da iskorijeni nasilje i kriminal samo po sebi ima pozitivne konotacije. Kao i *Fahrenheit 451*, *Paklena naranča* prikazuje koliko je tanka granica između utopije i distopije. Utopijski element jest društvo bez nasilja i kriminala, a distopijski nemogućnost izbora. *Paklena naranča* najavljuje svijet bez nasilja, ali prešućuje svijet bez čovjeka.

5.2. *BLADE RUNNER*

Blade Runner film je iz 1982. godine. Spada u podžanr znanstvene fantastike poznat kao *cyberpunk*, uz to sadrži elemente *film noir*-a i ekspresionizma kroz vizualne sličnosti s *Metropolisom* Fritza Langa. *Cyberpunk* je povezan s mračnom vizijom budućnosti, čiji su

[61] "They have turned you into something other than a human being. You have no power of choice any longer. You are committed to socially acceptable acts, a little machine capable only of good…Music and the sexual act, literature and art, all must be a source now not of pleasure, but of pain."
[62] Samantha Moya, *A Clockwork Orange: The Intersection Between a Dystopia and Human Nature*, https://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/16747/Moya%20Samantha%20A%20Clockwork%20Orhange-%20The%20Intersection%20Between%20a%20Dystopia%20and%20Human%20Nature.pdf?sequence=1

elementi tehnološka i biološka unapređenja čovjeka, virtualna stvarnost i razvoj računalne tehnologije; žanr opisuje privatizaciju ili pretvorbu svega postojećeg, od prirodnih resursa i gena do različitih virtualnih svjetova[63]. Motivi *film noir*-a su cigarete, alkohol, *femme fatale*, detektiv slab na dame u nevolji[64].

> "…*film noir* opisuje sumrak američkog sna, gubitak nade u budućnost…ispituje sadašnjost kroz paranoidno prikazivanje svakodnevice, najčešće grada."[65]

Radnja je smještena u Los Angeles, 2019. godine. Grad je sada prenapučeno i prljavo mjesto. Sunčevo svjetlo ne dopire do ljudi, niti se pojavljuje ikakva naznaka prirode. Životinje koje se pojavljuju u filmu (sova i zmija) umjetne su. Na pročeljima zgrada nalaze se elektroničke reklame koje između ostalog reklamiraju kolonije na drugim planetima kao mjesto novih mogućnosti i avantura. I dok je *Metropolis* je podijeljen na gornji i donji grad, koji se nalazi pod zemljom; u *Blade Runneru* gore su svemirske kolonije, a dolje Zemlja. Na kolonijama žive oni koji to mogu priuštiti, policija koja ih štiti i androidi koji im služe.

> "Mehanizacija svijeta stvorila je put prema apokaliptičnom kraju bez kraja, prema, budućnosti u kojoj je Zemlja tek azil za invalide, slabe, deziluzionirane i – policiju."[66]

Glavni lik, Rick Deckard zaposlen je u organizaciji "Blade Runner" koja privodi i uništava odmetničke replikante što ih je izradila korporacije Tyrell. Replikanti izgledaju kao ljudi, ali su fizički jači i izdržljiviji. Ugrađeno im je lažno sjećanje na djetinjstvo kako bi vjerovali da su ljudi. Zbog brzine kojom su učili i razumijevali emocije, u strahu od moguće pobune, korporacija im je ograničila životni vijek na četiri godine. Deckardov je zadatak uništiti replikante koji su ilegalno došli na Zemlju. Upoznaje Rachael, pomoćnicu vlasnika Tyrell korporacije i uz pomoć "Voight-Kampff" testa, čija je svrha razlučiti ljude od replikanata putem njihovih emocionalnih reakcija, otkrije da je ona replikant. Roy i Pris, pri kraju filma jedini preživjeli replikanti, uz pomoć J. F. Sebastiana upoznaju svog tvorca Tyrella u nadi kako će im pomoći produžiti životni vijek, ali otkrivaju da je to nemoguće. U dvoboju Roya i Deckarda, replikant spasi čovjekov život i umre.

---

[63] Mario Vrbančić, "*Blade Runner* i film *noir*, ili problem Stvari koja misli", *Hrvatski filmski ljetopis*, 53(2008), str. 53.
[64] Michael Martin, *Meditations on Blade Runner*, http://www.academia.edu/2259058/Meditations_on_Blade_Runner
[65] M. Vrbančić, "*Blade Runner* i film *noir*, ili problem Stvari koja misli", str. 53.
[66] Feđa Vukić, "Mogućnost nemogućeg: *Blade Runner* kao didaktička pripovijest o dizajnu", *Hrvatski filmski ljetopis*, 57-58(2009), str.94.

Tyrell, vlasnik korporacije, i J. F. Sebastian posjeduju znanje i vještinu izrade živih stvorenja. Dok su Sebastianova stvorenja lutke koje oponašaju ljudske pokrete, Tyrellova je gotovo nemoguće razaznati od pravih ljudi. U sceni u kojoj Deckard podvrgava Rachael testu, s velikim naporom otkrije kako je ona replikant, budući da su lažna sjećanja na djetinjstvo za nju istinita. Replikanti se sjećaju djetinjstva i obitelji, vjeruju kako su u svojim dvadesetima ili tridesetima, a zapravo imaju manje od četiri godine. Ramišljaju o budućnosti i vlastitim željama koje neće ostvariti, a to rezultira pobunom nekolicine replikanata i njihovim dolaskom na Zemlju. Posjeduju emocije i ambicije, a zbog svoje fizičke nadmoći ljudi ih smatraju prijetnjom i šalju na druge planete. Slogan korporacije Tyrell koja ih izrađuje glasi: "*Čovječniji od čovjeka*"[67] Iako čovječniji od čovjeka zadatak replikanata jest poslušnost u obavljanju poslova za koje su programirani. Tretirani su kao niža bića, obespravljeni i progonjeni. Hannibal Chew, genetski inženjer zaposlen u Tyrell korporaciji, otkriva kako je on izradio Royeve oči, Sebastian kako ga je pomogao stvoriti – gledaju na replikante kao proizvod vlastita rada. Deckard obavlja svoj posao *istrebljivača* bez moralnih dilema. Za njega su ljudi ljudi, a replikanti strojevi. "*Replikanti su stroj kao svaki drugi*"[68], reći će u jednoj sceni. Njegovo se mišljenje promijeni kada upozna Rachael i shvati kako ona ne zna istinu o sebi, te kada mu replikant spasi život.

Ljudi na Zemlji i replikanti na kolonijama nalaze se u istoj situaciji – rade za korporaciju, međutim, jedino replikanti pružaju otpor ugnjetavanju i iskorištavanju. Nisu ograničeni nacijom, državom ili sitnim interesima, nemaju što izgubiti a ipak se bune što ih stavlja izvan zakona[69]. Prema Hegelu, sluga prestaje biti sluga u trenutku kada se prestane bojati smrti i Gospodara, te kada je spreman dati život za slobodu[70]. Roy i ostali replikanti riskirali su život kako bi došli na Zemlju i pronašli svog Stvoritelja tražeći duži život. Tyrell ih odbije zbog čega ga Roy ubije počinivši tako istovremeno ocoubojstvo i samoubojstvo. Svaka prilika za produženjem životnog vijeka je uništena. Martin uspoređuje Roya s Luciferom, anđelom koji se usprotivio Stvoritelju i pao na Zemlju[71]. U posljednjim trenucima svoga života Roy je sličniji Kristu! Deckard visi s ruba zgrade, Roy, na izmaku snage, svjestan da je njegovo vrijeme isteklo, čavlom probije ruku kako bi mu nalet adrenalina dao dovoljno snage za

[67] "*More human than human.*"
[68] "*Replicants are like an other machine.*"
[69] M. Vrbančić, "*Blade Runner* i film *noir*, ili problem Stvari koja misli", str. 59.
[70] Isto, 59.
[71] M. Martin, *Meditations on Blade Runner*, http://www.academia.edu/2259058/Meditations_on_Blade_Runner

podignuti ga. Mogao je ubiti Deckarda, no pokazao mu je milost i spasio ga, dao mu je ono što je sam najviše želio – život.

Blade Runner bavi se pitanjem što znači "biti *čovjek*". Replikante je od ljudi moguće razlikovati jedino posebnim testom. Izgledaju kao ljudi, fizički su napredniji, iskazuju emocije, recitiraju poeziju i pozivaju se na filozofiju (što nitko od ljudi u filmu nije učinio), ali stvorili su ih ljudi i to kako bi imali poslušne sluge na novom planetu. Kako bi dodatno olakšali stvari, izrađuju različite vrste replikanata. To mogu biti osobne sluge, ratnici, seksualni roboti…[72] Podređeni su ljudima, no ljudi ih se zapravo boje zbog čega su i ugradili četverogodišnji mehanizam. Zanijekan im je identitet jer ne mogu imenovati "ja" kao postojanje kroz vrijeme, za njih ne postoji zamisliva budućnost[73]. Nazivaju ih *čovječnijim od čovjeka*, osjećaju i bore se za sebe, nasuprot ljudima koji ne čine ništa i žive cijeli život radeći za korporaciju na zaboravljenom planetu, a ipak ih se ne smatra vrijednima života.

Razlika između replikanata i ljudi jest porijeklo sjećanja. Ono je replikantima umjetno usađeno. Roy i ostali replikanti svjesni su svojeg porijekla, no Rachael nije. Ona živi uvjerena kako je Tyrellova nećakinja, ima i fotografije kojima potkrepljuje vlastito uvjerenje. Rachael utjelovljuje centralnu temu filma; nakon što sazna kako je i sama replikant upita Deckarda: "Jesi li ikada testirao sebe?"[74]. Vrbaničić objašnjava kako ime protagonista nije slučajno: Rick Deckard = René Descartes! Odnos Rachael i Deckarda istražuje emocionalni aspekt dokaza ljudskosti, s druge strane odnos replikanata i Deckarda bavi se racionalnom sferom istog pitanja. Kada Roy kaže "ja sam robot", on je svjestan vlastita podrijetla, zna da su njegova sjećanja lažna i njegova misao postaje ljudska misao. Nasuprot njemu, Deckard dvoji o svojoj ljudskosti. Na Zemlju je došlo šest replikanata, kada mu je slučaj dodijeljen, dva su već "ugašena". Je li on možda jedan od ta dva replikanta, ali s ugrađenim novim sjećanjem? Izuzev posebnog testa kojeg je stvorila korporacija ne postoji ništa što bi mu dalo odgovor na pitanje o vlastitoj ljudskosti. U ranijim distopijskim filmovima sa izvanzemaljskom tematikom (*The Thing from Another World* i *The Invasion of the Body Snatchers*) bića s drugog svijeta nemaju emocije i zbog toga su opisana kao savršena. U *Blade Runneru* emocije ne čine replikante nesavršenima, već opasnima.

[72] M. Vrbančić, "*Blade Runner* i film *noir*, ili problem Stvari koja misli", str. 56.
[73] Giuliana Bruno, *Ramble City: Postmodernism and "Blade Runner"*, http://franklinstreetdocuments.files.wordpress.com/2011/05/bruno-ramble-city.pdf
[74] M. Vrbančić, "*Blade Runner* i film *noir*, ili problem Stvari koja misli", str. 58.

> "Utjecaj *film noira* doprinosi gubljenju tih granica, replikanti postaju emotivni, »Stvar koja misli« i ne samo što misli već i osjeća najdublji, najkompleksniji ljudski poriv - ljubav."[75]

Deckard i Rachael znaju njenu sudbinu, Deckard za svoju nije siguran; no ipak se odlučuju na bijeg.

5.3. *BRAZIL*

Protagonist filma *Brazil*, snimljenog 1985. godine, jest Sam Lowry, činovnik zaposlen u Ministarstvu informacija koji, ispravljajući grešku Ministarstva zbog koje je ubijen nedužan čovjek, sretne ženu koju viđa u svojim snovima. Pokušaji da sazna tko je ona, uplest će ga u birokracijski sustav iz kojega je teško naći izlaz. Film se bavi pitanjima prava na informiranje, konzumerizma, birokracije, dehumanizacije, te u konačnici slobode; na satiričan način prikazuje društvo koje je u potpunosti podređeno birokraciji. Za razliku od distopijskih filmova u kojima je vlast "Veliki Brat", u *Brazilu* je ona predstavljena kao birokratski sustav, u kojem se nakon mučenja i/ili smrti zatvorenika njegovoj obitelji izdaje račun. Zločin je za državu izvor kapitala. Iako je birokracija prikazana kao sveprisutna, u isto je vrijeme spora i beskorisna. Sveprisutnost vlasti očituje se u cijevima koje se nalaze u svim prostorima – stanovima, uredima, restoranima. Dok Samova majka živi u velikom, Sam je smješten u skučenom stanu, okružen cijevima i neispravnom tehnologijom. Cijevi i tehnologija nisu, dakle, prikaz socijalnog stanja (budući da ih svi imaju), već sveprisutnosti vlasti. Svaka ljudska djelatnost zahtijeva ispunjavanje obrasca. Sporost sustava iskorištavaju ljudi poput Tuttlea (Robert De Niro), mehaničara koji popravlja kvarove bez papirologije, što čini njegov rad ilegalnim. Zbog birokracijske greške Ministarstvo uhiti i ubije nedužnog čovjeka imenom Buttle, umjesto Tuttle-a, kojeg se smatra teroristom. Nakon što je greška otkrivena, potrebno je vratiti novac obitelji Buttle. Kako bi izbjegao neproduktivnost birokracije Sam odluči to učiniti osobno. Ne čini to iz empatije, već kako bi birokracija bila odrađena; ubojstvo nedužnog čovjeka nije važno. Samov šef ne želi o Buttleu pričati kao o mrtvom, već obrisanom, neoperativnom. Korištenjem eufemizama umanjuje emocionalnu reakciju. Ona nije prisutna ni kada u restoranu u kojem Sam i njegova majka ručaju odjekne bomba.

[75] Isto, str. 61.

Teroristički napadi postali su svakodnevica u tolikoj mjeri da, izuzev ranjenih, nitko ne obraća pažnju na eksploziju.

Djevojku koju Sam sanja, upoznaje kao susjedu obitelji Buttle, Jill, koja je uvjerena kako je riječ o zabuni, te pokušava prijaviti grešku Ministarstvu. Radi toga ju proglase teroristom, smatrajući kako pomaže Tuttle-u. Kako bi saznao tko je ona, Sam je prisiljen prihvatiti promaknuće (koje isprva obija) što će mu omogućiti pristup informacijama koje mu trebaju. Prilagođava se socijalnoj strukturi kako bi ostvario svoj san. Nemir koji osjeća ispoljava se u njegovim snovima kroz borbu s divovskim samurajem kojeg pobijedi, tek da bi otkrio svoje lice iza maske protivnika. Kako bi spasio Jill od sustava, Sam je prisiljen koristiti isti taj sustav i proglasiti ju mrtvom, "obrisanom". Otkriven je, uhićen i mučen, a Jill ubijena. Film završava scenom u kojoj je Sam u katatoničnom stanju u prostoriji za mučenje izgubio razum. Njegov je um pobjegao u svijet njegovih snova.

Tuttle je proglašen teroristom jer radi posao što ga država treba obaviti, ali je usporena birokracijom. U svijetu u kojem je država birokracija, svako djelovanje bez prethodnog ispunjavanja papirologije jest zabranjeno. Tuttle predstavlja opasnost jer pokazuje kako je moguće raditi i funkcionirati izvan zakonskih okvira države. Koliko je daleko država spremna ići kako bi ga uhitila, vidljivo je na kraju filma – Jill je ubijena, a Sam mučen do ludila – sve to zbog popravka bez papirologije. U svijetu *Brazila* terorističkim se činom smatra jednako postavljanje eksplozivnih naprava, kao i zanemarivanje birokracije. Međutim čini se kako je državi važnije naći Tuttlea, koji radi izravno protiv nje, nego naći teroriste koji ubijaju ljude. No, koliko god se djelovanje sustava činilo besmislenim, on i dalje funkcionira.

Nakon terorističkih napada 11. rujna, medijski je prostor preplavljen pojmom terorizma. Čini se kako je upravo on najveći neprijatelj zapadnog svijeta. Zahvaljujući tom događaju, pod izlikom čuvanja sigurnosti, država nadzire stanovništvo. Taj je postupak olakšan razvojem masovnih medija, informatike, te stvaranjem društvenih mreža. Terorizam protiv kojeg se država bori jest, kao i u *Brazilu*, jedino onaj izravno usmjeren prema organima vlasti. U definiciju terorizma ulazi još jedna odrednica – neposluh. Država pokušava iskorijeniti terorizam, a u isto vrijeme vrlo lako ljude proglašava teroristima, stvarajući začarani krug u kojem se bori protiv onih koje proizvodi. Sam Tuttle nekoliko puta naglasi: "We are all in it together"[76]. Ne određuju djela pojedinca što je on, već to čini država oslanjajući se na propise

[76] "Svi smo zajedno u tome."

i zakone. Greška sustava nema veliku posljedicu za sam sustav – smrt nedužnog čovjeka zahtijeva jedino dodatnu papirologiju.

Horvat tvrdi kako *Brazil* prikazuje svijet u kojem je mučenje i ispitivanje dovedeno do vrhunca perverzije[77]. Razlog tomu jest račun koji ispitanici ili njihove obitelji moraju platiti nakon mučenja ili smrti. Stvaranju kapitala podređena je sloboda i život. Važnost kapitala prikazana je u i filmu *THX 1138*, u kojem, nakon što cijena potjere za protagonistom pređe količinu kredita koja mu je dostupna, sustav ga prestane tražiti. Konzumerizam u *Brazilu* ima status religije – u trgovačkom centru ljudi nose natpis: "Konzumeristi za Krista"[78], dječak želi kreditnu karticu za Božić. Na "pogrebu" Samove majke dijelovi njezina tijela odstranjeni brojnim plastičnim operacijama izloženi su u kovčegu s mašnom, poput poklona. Predmeti se kupuju samo kako bi se kupovalo, Sam nekoliko puta dobiva na poklon "spravicu za odlučivanje" svaki puta uz riječi: " Nešto za rukovoditelja"[79]. Darivanje te sprave postalo je običaj, nešto što se mora učiniti kada osoba dosegne tu razinu karijere, što nije rijetkost, jer su promaknuća metoda kojom vlast drži sustav uposlenim. Iako svoju moć dobiva putem birokracije, Horvat objašnjava kako država ipak nije toliko "glupa" da bi joj predala svu moć te stoga umnaža birokrate koji će čuvati birokrate, gotovo do beskonačnosti[80] – kao što se Samova majka kroz cijeli film podvrgava plastičnim operacijama, ne bi li se u konačnici pretvorila u Jill i izgledala mlađe od vlastitog sina.

Kraj filma na trenutak zavara gledatelje, kada Tuttle pomogne Samu pobjeći iz prostorije u kojoj je mučen, no ubrzo se otkriva kako je sve to samo u njegovoj glavi. Nemoćan u borbi protiv sustava, Sam je spas našao na jedinom mjestu za koje mu ne trebaju obrasci, u vlastitom umu. Nepomičan, i nesvjestan svoje okoline, Sam je slobodan u jedinoj slobodi koju može imati – onoj koju misli.

5.4. *DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB*

Snimljen 1964. godine, film *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, kritika je tadašnjeg Hladnog rata, Kubanske krize i utrke u naoružanju. General

[77] S. Horvat, *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma*, str. 141.
[78] "Consumers for Christ "
[79] "Something for an executive"
[80] S. Horvat, *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma*, str. 139.

Jack Ripper, u stanju ludila, uvjeren kako Sovjeti truju tjelesne tekućine Amerikanaca, izdaje neopozivu naredbu, Plan R, te šalje zrakoplove s atomskim bombama na Sovjetski Savez. Nakon proglašenja uzbune i obavještavanja Rusa o događaju, američki predsjednik Muffley saznaje kako Sovjeti posjeduju takozvanu "mašinu Sudnjeg dana" kojom mogu uništiti sav život na Zemlji.

U vrijeme kada države posjeduju dostatne količine oružja kojim mogu uništiti čitav planet (do tada je sposobnost uništenja pripisivana jedino bogu), *Dr. Strangelove* pokazuje moguću posljedicu masovnog naoružanja. Mašina Sudnjeg dana, ili u filmu *Doomsday Machine,* uređaj je koji, jednom pokrenut, ne može biti zaustavljen, a cilj mu je učiniti površinu Zemlje nenastanjivom. Dr. Strangelove, nacistički genij, objašnjava kako takva mašina nema smisla, ako nitko ne zna za nju - ako je cilj Sovjeta zastrašiti svijet, javnost mora biti upoznata s postojanjem takvog stroja. Sovjetski ambasador priznaje američkom predsjedniku kako je ta vijest trebala biti objavljena idućeg tjedna na zabavi u čast premijera koji "voli iznenađenja". Prvobitan cilj mašine Sudnjeg dana bila bi zaštita, međutim, ako jedna zemlja posjeduje takvo naoružanje, druge zemlje - u nastojanju održavanja ravnoteže - također mogu izraditi svoju mašinu. Kao rezultat, svi imaju nuklearno oružje, a ako jedna zemlja i odluči napasti drugu, ona tada izaziva mogućnost uništenja života na cijelom planetu – ovakva strategija naziva se M.A.D., *Mutual assured destruction*[81]. Stoga, pod prijetnjom općeg uništenja, nitko ne napada. Mir je moguć sve dok postoji ravnoteža među silama koja se ostvaruje naoružanjem. Kako bi se izbjeglo uništenje planete, države koriste zastrašivanje ili, kako ga dr. Strangelove naziva – "umjetnost stvaranja straha od napadanja u neprijatelju". Kao rezultat M.A.D.-a, umjesto manje oružja, države povećavaju nuklearno naoružanje. Kada predsjednik postavi pitanje zašto mašina ne može biti ugašena, dr. Strangelove objašnjava kako je to neophodno, jer nemogućnost ljudske intervencije stvara strah od mašine. Ljudski faktor (poludjeli general) potreban je jedino za pokretanje mašine. Autonomnost računala prikazana je i kroz motiv osamostaljene ruke dr. Strangelovea. On ju ne može kontrolirati, međutim, ruka se sama podiže i pozdravlja nacističkim pozdravom. Nacističke težnje izražava i planom spašavanja ljudske rase od posljedica mašine. Predlaže odabir 200.000 ljudi u omjeru deset žena na jednog muškarca, koristeći kriterije poput seksualnih osobina, tjelesne snage, intelektualnih kapaciteta i važnosti na području ekonomije i politike. Horvat smatra kako bi sam Hitler bio ponosan ovakvim odabirom[82]. Amerikanci primaju vijest kako je jedan od zrakoplova uspio

[81] Obostrano zajamčeno uništenje
[82] S. Horvat, *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma*, str. 65.

izbjeći Sovjete, zbog čega im predsjednik otkrije njegovu metu. Zbog probušenog spremnika goriva pilot, bojnik Kong odluči se za drugu, bližu metu. Prilikom aktivacije bomba zapne, Kong se popne na nju, popravi kvar i bomba počne padati dok on sjedi na njoj poput kauboja, mašući šeširom. Nakon izlaganja plana kojim bi ostvario svoje nacističke snove, Strangelove ustaje iz invalidskih kolica i izvikuje: "*Moj Führer-u! Mogu hodati!*"[83]. Film završava prizorima detonacija atomskih bombi.

Bilten atomskih znanstvenika[84] prateći politička zbivanja u svijetu pomoću kazaljki na satu, ili simbolično *Doomsday Clock,* upozorava na mogući skori početak nuklearnog rata[85]. 2002. i 2003. godine kazaljke su pokazivale 23:53h; u to vrijeme osam nuklearnih sila posjedovalo je 31 000 jedinica nuklearnog naoružanja. 2012. godine kazaljke stoje na pet minuta do ponoći.

Čitav mehanizam o kojem ovisi ljudska sudbina prikazan je kao nepouzdan, počevši s "Mašinom sudnjeg dana". Njena mana, osim činjenice da je izgrađena, jest nemogućnost razaznavanja stvarne opasnosti od nesreće, vrata kroz koja bomba pada su zaglavljena, radio na zrakoplovu ne radi; čak i ruka dr. Strangelovea izaziva probleme (guši ga, pomiče kolica, salutira nacističkim pozdravom). Sindrom tuđe ruke od koje boluje, metafora je za globalni konflikt, podjelu na lijevo i desno. Plakat korišten za promociju filma prikazuje globus podijeljen na dva dijela – američki i sovjetski, no smješten je tako da podsjeća na mozak, lijevu i desnu hemisferu u sukobu. *Ljudski um u borbi sa samim sobom* reći će Sutton u knjizi *Wall Street and the Bolshevik Revolution*, pišući o tehnološkoj i ekonomskoj potpori Zapada komunističkom režimu od 1916. godine[86]. Percepcija vlastite države kao dobre, a neprijateljske kao nužno zle, jedna je od glavnih teza ratovanja. Ripper tvrdi kako komunisti ne mare za ljudski život, čak niti vlastiti, dok s druge strane kauboj, pilot Kong obećaje suputnicima - Židovu radio operateru i crncu koji upravlja bombom - promaknuće i odlikovanje bez obzira na njihovu rasu i porijeklo. Predrasude ne postoje ukoliko su na istoj strani.

Nelogičnost sustava pokazuje se u sceni nakon objavljivanja uzbune. Predsjednik ne može ući u *ratnu sobu* (u filmu *War Room*) bez propusnice, s druge strane Ripper, pojedinac, ima ovlasti za aktiviranje nuklernog napada. Način na koji funkcionira sustav promaknuća kojim

[83] "*Mein Führer! I can walk!"*
[84] Bulletin of the Atomic Scientist, www.thebulletin.org
[85] Beverly Merrill Kelley, *Reelpolitik II: Political Ideologies in '50s and '60s Films,* http://www.amazon.com/Reelpolitik-II-Political-Ideologies-Communication/dp/0742530418
[86] Rob Ager, *The essence of War: an in depth analysis of Stanley Kubrick's Dr. Strangelove*, http://www.collativelearning.com/Dr%20Strangelove%20analysis%20-%20contents.html

je Ripper postao general, prikazan je u sceni kada predsjednik naredi odlikovanje i promaknuće za vojnika koji im je javio lozinku za obustavljanje; sustav, dakle, ovisi o subjektivnoj procjeni pojedinca s dovoljnom razinom ovlasti, pri čemu glas društva ili volja većine nemaju važnost. Demokratski proces sveden je na priznavanje volje većine pri izboru nekolicine, koji zatim u svojim postupcima imaju odriješene ruke. U filmu *The Day the Earth Stood Still,* izvanzemaljac Klaatu upozorava ljude kako prijetnja atomskog rata predstavlja opasnost za sve planete u svemiru, no ne uspijeva organizirati sastanak svjetskih vođa zbog "previše tenzija među njima". Ukoliko ne unište oružje, Zemlja će biti uništena. Budućnost planeta je ponovno ugrožena zbog postupaka moćnika.

Gdje je volja i povjerenje naroda kada Sovjeti grade Mašinu Sudnjeg dana ili kada mentalno nestabilna osoba (Ripper) primi ovlasti za aktiviranje nuklearnog arsenala? Nakon upozoravanja Sovjeta, Muffley se u telefonskom razgovoru ispričava sovjetskom premijeru:

> " I meni je žao Dmitri…jako mi je žao…U redu, tebi je žao više nego meni, ali i meni je žao…Žao mi je koliko i tebi Dmitri! Nemoj reći kako je tebi više žao jer sam sposoban žaliti koliko i ti…obojici nam je žao, u redu?...U redu."[87]

Predsjednikova isprika zvuči prazno i neiskreno, no koje bi riječi bile prikladne? Kojim se riječima može opravdati masovno uništenje (kada bi se ono uopće moglo opravdati)? Predsjednik i premijer nadmeću se ne bi li se konačno dogovorili kako im je jednako žao umjesto da su jednako krivi.

Mir je naša profesija [88] natpis je na plakatu prikazan nekoliko puta u filmu. Što bi značilo opisati mir kao posao? Znači li to da on ima svoje tržište, propagandu, ponudu i potražnju? Kako se odlučiti na vrstu mira koji želite? Je li u ponudi jedna vrsta mira ili možete odabrati paket koji želite? A možda ne morate ni birati, već će vam uprava dodijeliti paket ovisno o vašem financijskom stanju. Ukoliko želite mir u Afganistanu, jednog američkog vojnika možete unajmiti za približno 850 000 dolara godišnje[89]. Paket mira na Kosovu uključuje višegodišnju zalihu osiromašenog urana[90]. Uz sve nedostatke kapitalizma, mora mu se priznati dosljednost pa je tako mir samo još jedan izvor kapitala! Četrdeset i pet godina nakon izlaska filma, 2009. godine, američki predsjednik Obama u govoru prihvaćanja Nobelove

[87] "I'm sorry, too, Dmitri…I'm very sorry…All right, you're sorrier than I am, but I am sorry as well…I am as sorry as you are, Dmitri! Don't say that you're more sorry than I am, because I'm capable of being just as sorry as you are…So we're both sorry, all right?...All right."
[88] *Peace is our proffesion*
[89] Izvor: http://security.blogs.cnn.com/2012/02/28/one-soldier-one-year-850000-and-rising/
[90] Izvor: http://www.dw.de/uranium-risks-haunt-kosovo-survivors/a-16366645-0

nagrade za mir tvrdi kako je ponekad postoji opravdanje za rat – u situacijama kada je on posljednja opcija samoobrane, ukoliko se koristi sila proporcionalna neprijateljevoj a ako je moguće treba izbjegavati napade na civile[91] – dok u isto vrijeme vodi ratove na teritoriju drugih država. Cilj opravdava sredstvo - nova je propaganda rata. Tvrdnja kako se ratom želi postići mir, isprazna je i ponavljana kao isprika Muffleya Sovjetima.

5.5. *FAHRENHEIT 451*

Fahrenheit 451 film je iz 1966. godine, snimljen prema istoimenoj knjizi Ray Bradbury-ja. Prikazuje svijet u kojem vatrogasci ne gase požare (budući da su kuće napravljene od nezapaljivog materijala), već pale knjige. Protagonist, Guy Montag vatrogasac je, koji nakon što upozna djevojku imenom Clarisse počne i sam čitati knjige dovodeći svoju slobodu u opasnost jer je posjedovanje knjiga zabranjeno i kažnjivo.

Montag i njegova supruga Linda žive u kući koja izgleda kao i ostale kuće u susjedstvu. Centralno mjesto u njihovu domu zauzima veliki televizijski ekran pred kojim Linda provodi svo svoje vrijeme družeći se sa svojom obitelji – kako naziva glumce. Gledanje televizijskog programa nije samo jedini oblik razonode već za Lindu i jedini način življenja. Osim što je zaokupljena televizijskim programom, koji ne stvara nikakav konflikt u njoj i ne traži od nje da misli, pije sedative koji su sastavni dio života kako bi umrtvila vlastite emocije. Montag, čitajući Lindi i njezinim prijateljicama, u jednoj od njih probudi snažne emocije za koje ona kaže kako ih je već odavno zaboravila. Vlast oblikuje ljude koji ne misle, ali i ne osjećaju. Nasuprot tome, kažnjava ljude koji čitaju knjige. Tijekom paljenja privatne knjižnice, Montagov narednik objašnjava zašto je tomu tako: romani govore o ljudima koji nisu postojali, u ljudima izazivaju nezadovoljstvo vlastitim i želju za drugačijim životom; filozofija je gora od romana, uspoređuje ju s modom – jedno stoljeće filozofi tvrde kako je čovjekova sudbina predodređena, drugo kako čovjek posjeduje slobodnu volju; dok su pisci prva djela stvarali iz želje za pisanjem, kasnija djela stvaraju kako bi se istaknuli i mogli gledati na druge s visoka; knjiga o raku pluća može samo uznemiriti pušače i stoga ju je bolje zapaliti. Tvrdi kako svi ljudi moraju biti jednaki, a ovdje to znači da svi moraju jednako *ne znati*.

[91] Izvor: http://edition.cnn.com/2009/POLITICS/12/10/obama.peace.prize/index.html

Likove žena u Montagovu životu (Linda i Clarrise) tumači ista glumica (Julie Christie). Dok je Linda poslušan građanin, Clarisse je njezina potpuna suprotnost. Potonja živi u kući ujaka na kojoj nema antena, što kuću i njene stanare čini sumnjivima u očima susjeda, te čita knjige. Zbog nje Montag na jednoj od vatrogasnih akcija ukrade knjigu i počne čitati. Svijet što mu ga knjige otkrivaju i osjećaji koje bude jači su od straha pred zakonom. Ono što je dodatno "zavelo" Montaga u svijet knjiga jest samoubojstvo starice u čijoj kući su knjige pronađene. Skrivala je čitavu knjižnicu zbog čijeg je obujma odlučeno kako će knjige biti spaljene zajedno s kućom. Nakon što su vatrogasci polili knjige zapaljivom tekućinom, ona je odbila napustiti svoj dom rekavši kako želi umrijeti onako kako je živjela, nakon čega je zapalila šibicu i izgorjela zajedno sa knjigama. Progon, zatvor ili smrt kazna su za ljude koji se usprotive vlasti.

Iako su u filmu sve knjige okarakterizirane kao štetne, niti u jednoj sceni paljenja nije prikazano paljenje knjiga s područja prirodnih, tehničkih ili medicinskih znanosti, već isključivo one iz društvenih, umjetničkih i humanističkih. Znači li to da su ipak štetne samo one knjige, odnosno znanosti ili znanja koja se bave čovjekom kao društvenim bićem, koje posjeduje vlastiti osjećaj za pravdu? Jer što će matematici i fizici pravda? Njihovi su zakoni uvijek isti, dok su zakoni, ili pravila "štetnih" znanosti ovisni o vremenu u kojem nastaju. Matematika ili fizika ne mogu postati boljima, već se jedino može povećati obujam znanja što ga čovječanstvo posjeduje o tim znanostima. Boljitak je moguć kroz društvene znanosti. Čini se stoga kako neprijatelj vlasti nije znanje, već kultura. Umjetnička djela kroz stoljeća pripovijedaju, slikaju i opjevavaju revoluciju i slobodu. Takav je svijet za kojeg Montagov zapovjednik tvrdi da ne može biti. Knjige tjeraju ljude na razmišljanje i bude u njima emocije, što vlast ne dopušta i iskorjenjuje paljenjem knjiga i propisivanjem lijekova. Uništenjem umjetničkih djela nestaje važan dio ljudske povijesti. Gubi se znanje o onome što je bilo i kako se mijenjalo; od političkih ustrojstava, važnih događaja, pa sve do čovjekova razvoja i borbe za vlastita prava. Vlast se pobrinula za to da niti jedna knjiga ne potakne nikoga na propitivanje ili pobunu, jer bez inspiracije nema niti akcije. Sve što pojedinac mora i smije znati određuje država, a sve što prikazuje vlast kao lošu u bilo kojem povijesnom razdoblju zabranjeno je. Ne cenzuriraju se knjige, već mišljenje i emocije. Ostaju najnužniji fragmenti znanja potrebni za funkcioniranje društva (matematika, građevina…). Ljudi poznaju samo svijet koji je sada, nemaju predodžbu o nečemu što je bilo prije (Linda se ne može sjetiti kako je upoznala Montaga). Povijest, "učiteljica života", za njih ne postoji, a ne postoji zato što nitko o njoj ne razmišlja, budući da ne postoji znanje, to jest zapis o njoj. Uznemiravanje ljudi

(što je rezultat čitanja knjiga prema Monatagovu zapovjedniku), nije ono čega se vlast boji. Prije je to znanje povijesti, kulture i drugačijeg načina života. U gubitak kulture spada i gubitak pojmova stvaranih i opisivanih u književnim djelima. Dolazi do osiromašenja rječnika, a time i mišljenja. Sličnu situaciju moguće je naći u filmu *1984* iz iste godine, u kojem vlast izdaje rječnike koji sa svakim novim izdanjem postaju sve tanji. Kada vlast pojedincu zabrani i oduzme znanje, malo je toga još ostalo njegovo.

Zašto paljenje knjiga? Kroz povijest je ovaj čin izvršavan, kao i u filmu, ceremonijalno i od strane vlasti. U prvoj sceni filma Montag oblači bijelu uniformu koja se razlikuje od crne ostalih vatrogasaca, kako bi zapalio knjige, time naglašavajući važnost događaja i svoje uloge. Upravljanje bacačem plamena najveća je odgovornost i nagrada koju vatrogasac može primiti. Jedini način ophođenja s knjigama koji ljudi poznaju (izuzev onih koji ih čitaju), jest paljenje; knjige postoje kako bi gorjele!

U svijetu *Fahrenheit-a 451*, rodbinske i obiteljske veze nisu uvjetovane osjećajima. Linda, uznemirena radi knjiga što ih Montag skriva po kući, prijavljuje vlastitog supruga vlastima. Otkriven, Montag bježi izvan grada, na mjesto o kojem mu je pričala Clarisse. Tu susreće "ljude-knjige", bjegunce pred zakonom koji napamet nauče knjigu i zatim ju recitiraju svakodnevno. Bjegunci mu se ne predstavljaju vlastitim imenom, već naslovom knjige koji su postali. Prikazom svijeta u koji je pobjegao Montag, otkriva se slaba granica između utopije i distopije. Dok se u gradu paljenjem knjiga briše ljudska povijest, u divljini ljudi brišu sebe pretvarajući se u knjigu, pa tako u gradu nema knjiga, a izvan njega nema ljudi.

U današnje vrijeme, razvojem tehnologije, knjige se uništavaju na drugačiji način – *zaboravom*. Više nije potrebno provoditi sate u knjižnicama kada je sa svega nekoliko klikova na računalu ili mobitelu moguć pristup internetskim, virtualnim knjižnicama. U svijetu tehnologije, koja stavlja naglasak na pristupačnost i brzinu, za knjige nema mjesta. I glazba je svojedobno s vinilskih ploča prešla na kazete, kompaktne diskove, te je sada internetskim korisnicima moguće posjedovanje čitave diskografije za samo nekoliko minuta, na uređaju koji "stane u džep". Treba li shvatiti ovakav trend kao negativan ili prihvatiti činjenicu da razvoj tehnologije stvara drugačije metode korištenja znanja? Kao što je danas posjedovanje gramofona i ploča rijetkost i nosi sa sobom dozu romantizma, hoće li knjige biti jedino dostupne na Internetu? Hoće li uvez i miris papira zamijeniti ikona na zaslonu računala? Iako zvuči loše, ovo je cilj tehnologije – dostupnost i brzina. Međutim, i tada će postojati način "paljenja" knjiga – osoba koja upravlja internetskom knjižnicom moći će ju obrisati. Samo

nekoliko klikova dovoljno je za brisanje čitave baze podataka. Znanje neće biti samo lakše naći već lakše i uništiti, ako ga se prije toga ne zabrani.

6. ZAKLJUČAK

Qui tacet, consentire videtur. Tko šuti, slaže se.

2006. godine netko je progovorio. Međunarodna neprofitna organizacija WikiLeaks[92] sa sjedištem u Švedskoj postavila je internetske stranice na kojima su se nalazili dotad neobjavljeni, tajni dokumenti. Većinski se dio objavljenih dokumenata odnosio na američke ratne operacije u Iraku i Afganistanu[93]. Julian Assanage zaslužan je, a u isto vrijeme i kriv za nastanak spomenute organizacije. Njegov čin osuđen je od strane moćnika, poglavito američkih. Organizacija navodi kako je uspješno odbacila preko stotinu tužbi. Nedugo zatim, 2013., Edward Snowden predao je dokumente o američkom tajnom projektu praćenja stanovništva putem računala i telefonskih poziva[94]. Snowden i Assanage su prozvani *zviždačima*[95], osobama koje upozoravaju na korupciju, ilegalne aktivnosti ili zlouporabu ovlasti. Američka vlada traži izručenje obojice; Assanagea zbog objavljivanja tajnih vojnih i političkih dokumenata, Snowdena zbog otkrivanja tajnih operacija kojima je ista pribavila tajne podatke o stanovništvu. Amerika ih – baš kao u filmu *Brazil* – bez oklijevanja proziva neprijateljima države. Neprijateljima države jer su američkom narodu otkrili što radi vlast koju su oni izabrali i koju narod financira?! Nije li to pravi primjer distopijskog društva u kojem je svako djelovanje države opravdano, a čini se takvim jer je zapravo tajno, dok je s druge strane pojedincu oduzeto pravo na privatnost bez njegova znanja? Koliko je američka doista vlada "od naroda, za narod"? U kojem su trenutku svi ljudi postali "potencijalno opasnima (teroristima)"? U kojem su se trenutku ljudi pristali na strah? Čini se kako nitko nije pomislio da ekrani ne moraju biti velikih dimenzija i u svakoj prostoriji kako bi ih vlast iskoristila za nadzor. Vlast čak nije nikoga niti natjerala na posjedovanje tehnologije koja je omogućila praćenje (ako se zanemari agresivni marketing, politika konzumerizma, simboli prestiža…). Sloboda je izjednačena s posjedovanjem mobilnog uređaja ili internetskog pristupa. Ukoliko osoba želi posjedovati najnoviju komunikacijsku tehnologiju, mora se odreći privatnosti, a ako želi zadržati privatnost onda treba naoštriti olovku i početi trenirati golubove. Uz sve spoznaje, američka vlada i dalje u istom sastavu vodi zemlju. Amerikanci šute, čini se da se slažu.

[92] https://wikileaks.org/
[93] Izvor: http://www.bbc.co.uk/news/technology-10757263
[94] Izvor: http://www.biography.com/people/edward-snowden-21262897#blowing-the-whistle
[95] *whistleblowers*

The New York Times, objavio je ove godine članak o djevojkama somalijskog porijekla koje se rođene i žive u SAD-u[96]. Kada dosegnu određenu dob, obitelj ih vodi na putovanje u Somaliju pod izlikom posjeta rodbini, no ono što se zapravo događa, puno je gore. Djevojke prolaze kroz obred rezanja genitalija kojim se, kako stanovništvo vjeruje, djevojku odvraća od promiskuiteta i priprema za brak. Distopija je to u kojoj slijepa vjera i običaj opravdavaju nasilje nad ženama koje nemaju pravo reći *ne*. One žele reći, ali ih nitko ne pita.

U Liberiji oteti dječaci postaju zapovjednici oružanih postrojbi sa svega trinaest godina[97]. Pustoše sela... ubijaju djecu, žene, muškarce. Neke od grupa u borbu idu bez odjeće jer vjeruju kako ih metak ne može ozlijediti; za dodatnu snagu prije svake borbe piju krv novorođenčeta, a prijavljeno je i nekoliko slučajeva kanibalizma. Život vojnika, život ubojice jedini je život kojeg ta djeca poznaju. Nešto bi rekli kada bi znali da pitanje postoji.

Robert De Niro – opet u filmu *Brazil* – oslobađajući Sama od mučenja ponavlja mu ključne riječi – *svi smo zajedno u tome*. U filmu one predstavljaju nadu u spas. No također smo svi zajedno u tome i za vrijeme trajanja mučenja. Svaki pojedinac je svakim danom i svakim svojim činom odgovoran za oblikovanje pravila i života zajednice u kojoj živi. Sustav stoga nije neprijatelj, već rezultat! Sustavi poput robovlasništva, nacizma ili fašizma danas jesu deklarativno osuđeni, no u jednom su trenutku oni bili legalni i prihvaćeni. Povijest je ponovno osudila sustav i njegove vođe, a zaboravila ulogu svih onih koji su dizali desnicu i šutjeli. Nitko od njih nije nevin. Njihova je uloga prešućena. S druge strane ime Adolfa Hitlera kao da je upisano u genetski kod, pa znamo njegovo ime i znamo da je loš čim se rodimo, prije nego saznamo što je točno učinio. Njegovi grijesi poznati su svima. Što je sa grijesima milijuna ljudi koji su ga podupirali? Zašto im je oduzeta moć koju su pokazali? Zašto se kroz povijest zaslužnima ili krivima smatraju pojedinci, ali ne i narod koji je uz njih? Time se potvrđuje stalna i neprekidno obnavljana lažna slika o (ne)moći naroda. Kao što je Pilat oprao ruke pred Kristom, povijest je oprala ruke naroda koji možda i nije htio prljati ruke, ali ga je zanimalo tko će nastradati prvi. Mnogi su se složili, ali su kasnije tvrdili kako nisu razumjeli pitanje.

Distopijski filmovi analizirani u ovom radu otkrivaju gledatelju sudbinu protagonista nakon njihova sukoba sa sustavom. Izuzevši film *Dr. Strangelove*, ne daju nikakve informacije o sudbini ostatka ljudi. Jednako je nejasna i budućnost čovječanstva. Teško je predvidjeti sustav

[96] Izvor: http://www.nytimes.com/2014/06/11/us/a-fight-as-us-girls-face-genital-cutting-abroad.html?_r=0
[97] Izvor: https://www.youtube.com/watch?v=ZRuSS0iiFyo

koji će zamijeniti postojeći, no moguće je prepoznati neke njegove odlike u načinima na koji se društvo nosi s prijetnjama i opasnostima. Strah od terorizma (trenutno na drugom mjestu na ljestvici, odmah iza Hitlera), stvara paranoičnu naciju kojom je lako manipulirati pod izlikom pružanja sigurnosti. Samo nekoliko desetljeća ranije oči svijeta bile su uprte u osvajanje svemira i slijetanje na Mjesec. Danas, ne samo što se ljudi drže planete nego su zaključani u vlastitim domovima – često i sami tražeći nadzorne kamere u njima! – jer je opasnost posvuda. Pri tome ne nailaze na poteškoće jer zahvaljujući tehnologiji sve kupljeno može biti dostavljeno, sve nejasno može biti objašnjeno. Nije potrebno razgovarati s drugim ljudima, već tek komunicirati digitalnim gadgetima, što uvelike olakšava paranoju uzrokovanu terorizmom. Moć i uloga naroda ne smije ponovno biti zanemarena, narod nije slijepi i gluhi sluga vlasti i sustava, a kada to shvati možda se i sjeti uloge koju bi ta vlast trebala izvršavati.

Zašto postoji ako ne da bi pomagala svima koji ju prihvaćaju i pobrinula se oko zadovoljavanja njihovih osnovnih životnih potreba? Vlast polako ugađa instrumente kojima će natjerati ljude da plešu kako ona želi. Ljudi zaboravljaju da mogu napustiti plesnu dvoranu kada god zažele.

Ovdje tematizirano Vattimovo *transparentno društvo*, ali i analizirani *distopijski filmovi* govore upravo o tomu. Prihvaćamo li baš sve što nam se nudi, ili znamo izreći ***ne*** i biti ***protiv***?

O toj odluci, zapravo, ovisi naša budućnost (i da li će je uopće biti).

7. LITERATURA

- Ager, R. (2011). The essence of War: an in depth analysis of Stanley Kubrick's Dr. Strangelove. http://www.collativelearning.com/Dr%20Strangelove%20analysis%20-%20chapter1.html
- Berg, C. (2008). Goddamn you all to hell; The reveailng politics of dystopian movies. http://www.ipa.org.au/library/60-1_BERG.pdf
- Biočina, I. (2008). Distopijski film i moda totalitarizma. http://www.zarez.hr/clanci/distopijski-film-i-moda-totalitarizma
- Bloch, E. (1982). *Duh utopije*. Beograd: Beogradski izdavačko – grafički zavod.
- Bloch, E. (1986). *Oproštaj od utopije?* Beograd: Izdavački centar Komunist
- Booker, M., Thomas, A. (2009). The science fiction handbook. http://books.google.hr/books?id=uW9xST9UsOIC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false
- Bosanac, G. (2005). *Utopija i inauguralni paradoks: prilog filozofsko-političkoj raspravi*. Zagreb: KruZak.
- Bruno, G. (1987). Ramble City: Postmodernism and "Blade Runner". http://franklinstreetdocuments.files.wordpress.com/2011/05/bruno-ramble-city.pdf
- Harvey, D. (2008). Vrijeme i prostor u postmodernom kinu, *Quorum* 4(2008), str. 116-135.
- Heidegger, M. (2010). *Izvor umjetničkog djela*. Zagreb: AGM
- Horvat, S. (2007). *Znakovi postmodernog grada: prilog semiologiji urbanizma*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Horvat, S. (2008). *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Horvat, S. (2008). Sve što nam prešućuju…a otkrivaju distopijski filmovi. *Hrvatski filmski ljetopis*, 54/2008, str. 103 – 113.
- Kelley, B. M. (2004). Reelpolitik II: Political Ideologies in '50s and '60s Films. http://books.google.hr/books?id=DgfTlr4ScSIC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Krivak, M. (2000). *Filozofijsko tematiziranje postmoderne*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo.
- Krivak, M. (2008). *Biopolitika*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

- Martin, M. (2005). Meditations on *Blade Runner*. http://www.academia.edu/2259058/Meditations_on_Blade_Runner
- Matek, Lj. (2014) Totalitarizam u romanu *Fahrenheit 451* Raya Bradburya: lekcija koju nismo naučili (dosad **neobjavljeni rukopis u tisku)** iz zbornika *Zapisi o totalitarizmu*, koji će biti objavljen na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer u Osijeku).
- Moya, S. (2011). A Clockwork Orange: The Intersection Between a Dystopia and Human Nature. http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/16747/Moya%20Samantha%20A%20Clockwork%20Orhange-%20The%20Intersection%20Between%20a%20Dystopia%20and%20Human%20Nature.pdf?sequence=1
- Paulus, I. (2008). Nove glazbene smjernice: Kubrick nakon 2001: Odiseje u svemiru – Paklena naranča. *Hrvatski filmski ljetopis*, 54/2008, str. 89 – 97.
- Sanders, S. (2008). The philosophy of science fiction films. http://books.google.ca/books?id=xIU9d6W3vEkC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Shaviro, S. (2007). Povratak na mjesto savršenog zločina. http://www.zarez.hr/clanci/povratak-na-mjesto-savrsenog-zlocina
- Turković, H. (2005). *Film: zabava, žanr, stil*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- Vattimo, G. (2008). *Transparentno društvo*. Zagreb: Algoritam.
- Vrbančić, M. (2008). Blade Runner i film *noir*, ili problem Stvari koja misli. *Hrvatski filmski ljetopis*, 53/2008, str. 53 – 61.
- Vukić, F. (2009). Mogućnost nemogućeg: Blade Runner kao didaktička pripovijest o dizajnu. *Hrvatski filmski ljetopis*, 57-58/2009, str. 92 – 98.