

Dobro došli u 21. stoljeće!: Distopija (u filmu)

Ilić, Nina

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:901349>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-10**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet
Odsjek za kulturalne studije
Nina Ilić

Dobro došli u 21. stoljeće!:

Distopija (u filmu)

Diplomski rad

Rijeka, 24.08.2015.

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet
Odsjek za kulturalne studije
Nina Ilić

Dobro došli u 21. stoljeće!:

Distopija (u filmu)

Diplomski rad

Mentor: dr.sc. Hajrudin Hromadžić, doc.

Komentor: Boris Ružić, mag. cult.

Rijeka, 24.08.2015.

Sadržaj

1. Uvod
2. Distopija: Teorijski pregled i primjeri
 - 2.1. Distopija u filmu
 - 2.2. Distopijska društva: Totalitarna društva ili društva zabrane/kontrole
 - 2.3. Karakteristike društva zabrane/kontrole
 - 2.3.1. Ideologija društva: povijesni pregled
 - a) Moć i stvaranje ideologije/znanja
 - b) Mit
 - c) Jezik ideologije/ideologija jezika
 - d) Povijesni revizionizam
 - e) Stratifikacija, hijerarhizacija i podijeljenost društva na klase
 - 2.3.2. Razvoj tehnologije
 - 2.4. Analiza filma: Totalitaristička društva u distopijskom filmu
 - 2.4.1. Tisuću devetsto osamdeset i četvrta
 - 2.4.2. Fahrenheit 451
3. Zaključak
4. Literatura
5. Popis izvora

Sažetak:

Cilj ovoga rada jest prikaz analize sadržaja distopijskog filma kojom će se ustanoviti i ukazati na neke od najznačajnijih suvremenih društvenih teorija kako bi se, posljedično, prokazala i sagledala današnja društvena situacija. Jednako tako moglo bi se reći da će se u ovome radu kritički prikazati suvremeni svijet pomoću distopije u filmu jer upravo to distopijski film i jest. Središnju analizu činit će sadržaji dva filma, utemeljena na istoimenim, distopijskim romanima – *Fahrenheit 451* i *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta*. Distopijska društva prikazana u spomenutim filmovima karakterizira totalitarizam i represija, dakle, ona jesu totalitaristička društva. Društva zabrane ili totalitarna društva u distopijskim filmovima uspostavljaju i temelje se na ideologiji vladajuće klase s jednim čovjek na čelu koji preuzima ulogu vođe te uspostavlja i određuje ideologiju toga, totalitarističkog, društva. Dakako, značenje pojma ideologija ne može se objasniti bez koncepta moći. Također postoje određena sredstva kontrole, odnosno mehanizmi ideologije, koji služe uspostavljanju iste. Svakako mit je, osim moći, jedan od najvažnijih sastavnica ideologije; ideologija se „hrani“ njima. No, tu su i povijesni revizionizam, zatim društvena stratifikaciju koju određuje upravo ideologija te jezik kojim se ta ista ideologija artikulira. U sredstva kontrole ulazi još i razvoj tehnologije koji „pomaže“ očuvanje ideologije i omogućuje njezino nesmetano funkcioniranjem kažnjavanjem i sankcioniranjem bilo kakve vrste društvene devijacije (kao takve definirane od strane ideologije).

Ključne riječi: distopija, distopijski film, Fahrenheit 451, Tisuću devetsto osamdeset i četvrta, društvena teorija, društvena situacija, totalitarizam, totalitaristička društva, ideologija, vladajuća klasa, vođa, ideologija, moć, mit, razvoj tehnologije, povijesni revizionizam, jezik, društvena stratifikacija

1. Uvod

Tema ovoga rada je distopija (u filmu). Ona je rezultat analize sadržaja distopijskog filma koja će ustanoviti i ukazati na neke od najznačajnijih suvremenih društvenih teorija kako bi se, posljedično, prokazala i sagledala današnja društvena situacija. Jednako tako moglo bi se reći da će se u ovome radu kritički prikazati suvremeni svijet pomoću distopije u filmu jer upravo to distopijski film i jest. Važno je naglasiti da distopijski film još uvijek nije uvažen kao filmski žanr te shodno tome ne postoji jedna općeprihvaćena definicija. Studije posvećene takvom filmu uglavnom mu pristupaju kao podžanru znanstvene fantastike. Poznati hrvatski filozof i društveni teoretičar Srećko Horvat u svojoj knjizi *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma* (2008) opisao je žanr distopijskog filma sintagmom „*budućnost je već ovdje*“. Naime, ono što karakterizira distopijske filmove je prikaz slike bliže ili dalje budućnosti. No, prikaz jedne takve budućnosti nije znanstveno - fantastični film. Ona važna točka odvajanja jednog žanra od drugog jest činjenica to što je distopijski film nužno usmjeren na sadašnjost. Štoviše, distopijski film je „uvijek film kojemu je inherentna društvena kritika“ (Horvat, 2008: 11). Dakle, radnja takvoga filma prikazuje buduće društvo i time ujedno pruža kritiku sadašnjih društvenih odnosa. „Ono što distopijski film čini uvijek je očuđivanje¹ nečega s čime smo toliko upoznati da to više i ne zapažamo, to je...kognitivno očuđivanje u najboljem smislu te riječi“ (ibid.: 11). I upravo iz ovog, u prethodnoj rečenici citiranog, razloga Horvat smatra da distopijski film uspješno izbjegava zamku koju realistični filmovi nisu u mogućnosti izbjeći. Stoga važnost analize distopijskog filma jest u tome što nam pruža uvid u strukturu našeg sadašnjeg svijeta te istovremeno daje, toliko potrebnu, konstruktivnu kritiku istog.

Središnju analizu činit će sadržaji dva filma, utemeljeni na istoimenim, još poznatijim, distopijskim romanima – *Fahrenheit 451* i *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta. Fahrenheit 451* priznati je roman autora Raya Bradburyja kojeg je redatelj Francois Truffaut 1966.

¹„Najveći prinos distopijskog filma nalazi se u tome što se koristi tehnikom koju je Brecht nazvao *Verfremdungseffekt*“ (Horvat, 2008:12). Bertolt Brecht je njemački književnik i najistaknutiji dramatičar 20. stoljeća koji je u kazališnu teoriju uveo, gore spomenuti, *V-efekt* ili *Verfremdungseffekt* – efekt očuđenja. Naime, za Brechta teatar je mjesto političkog „uzdizanja“, prosvjetljenja i promicanja; njegova svrha je poticanje gledatelja na razmišljanje i određeno djelovanje. Takvo kazalište znameniti dramatičar smatra epskom kazalištem, a osnovna tehnika kojom se služi je upravo efekt očuđenja. V-efekt kao osnovno sredstvo epskog teatra prekida prepreke između glumaca i publike. Također ovim efektom nestaje i ideja o pasivnoj publici i aktivnim glumcima. O ovom znamenitom dramatičaru i njegovom velikom utjecaju na teatar dvadesetog stoljeće može se saznati na http://hr.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht te http://knjiznica-vz.hr/index.php?option=com_content&task=view&id=319.

godine odlučio ekranizirati. Slična priča dogodila se i s distopijskim romanom *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta*, Georgea Orwella, kada Michael Radford upravo 1984. godine Orwellovo djelo prenosi, iako manje uspješno nego što to čini Truffaut, na filmsko platno. Oba filma nalaze se na popisu distopijskih filmova u radu Horvata posvećenom upravo distopijskom filmu koji će ujedno biti i referentna točka za analizu filmova.

U distopijskim filmovima *Fahrenheit 451* i *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* najvažnije je održavanje društvene ideologije kako bi se uspostavila totalitarna politika društva. To znači da se provodi kontrola stanovništva, direktna ili/i indirektna, pomoću uspostave različitih mitova i „pisanjem“ povijesti društva prema određenoj ideologiji, zatim konstruiranjem podobnog jezika kojim se artikulira ista (jezika ideologije) te podjele društva na klase. Dakako, u distopijskim društvima važnu ulogu u kontroli stanovništva zauzima i razvoj tehnologije. U društvima zabrane, poput onih opisanih u filmu, postoje strogo određene norme, pravila ponašanja i življenja uopće, kako se ne bi ugrozila funkcionalnost vladajuće ideologije što se omogućava svođenjem na minimum, ili nepostojanje, bilo kakve vrste devijacije ili devijantnog ponašanja. U takvim društvima svaki pojedinac zauzima točno određeno, normama vladajuće elite propisano, mjesto u društvu i prisiljen je preuzeti ulogu koje ono donosi te u skladu s time djelovati i živjeti. Najvažniji element društvene stabilnosti, odnosno nesmetanog funkcioniranja određene društvene ideologije, jesu standardizirani, istoliki ljudi unutar određene klase, definirani ideološki uspostavljenom poviješću i mitovima toga društva koji se omogućavaju upotrebom (podobnog i ispravnog) jezika, dok se istovremeno svaka vrsta devijacije sankcionira i kažnjava upotrebom tehnologije. Dakle društvena stabilnost, koja omogućava funkcionalnost vladajuće ideologije u društvima zabrane, postiže se kontrolom i zabranom. Ono obuhvaća široki spektar pojmova upisanih u samu (vladajuću) ideologiju određenih društva (zabrane) poput povijesnog revizionizma i mita, klasnih razlika, koncepta moći te razvoja tehnologije i kontrole medija.

Znameniti filozof Slavoj Žižek u svome djelu *Pervertitov vodič kroz film* (2008) već u predgovoru objašnjava zašto piše o filmovima. To je vjerojatno razlog zbog kojeg mnogi društveni teoretičari analiziraju i pišu o filmovima. Naime, Žižek kaže: „prvi sam koji ću priznati da...filmove koristim jednostavno zato da ilustriram neku teorijsku tezu ili da pojednostavim i analiziram današnje ideološke trendove“ (2008: 7). Upravo prethodno citirana rečenica čuvenog filozofa zorno prikazuje suštinu i smisao ovoga rada. Dakle, ovim radom prikazat će se što distopija u filmu uopće jest, zatim će uslijediti pregled kritičkih društvenih teorija koje su relevantne za analizu sadržaja distopijskog filma koje će ujedno biti i potkrijepljene primjerima iz filmova *Fahrenheit 451* i *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta*.

2. Distopija: Teorijski pregled i primjeri

Ovo poglavlje iznijet će nekoliko različitih teorija koje su se bavile distopijom u filmskoj umjetnosti, potom će se tema distopijskog ili totalitarističkog društva (kojeg distopijski film opisuje) sagledati kroz prizmu različitih društvenih teorija te sažeti njegove glavne karakteristike. Kraj ovoga poglavlja bit će rezerviran za konkretne primjere iz filmova *Fahrenheit 451* i *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* kojima će se potkrijepiti prethodno iznesene teorije, a koji su rezultat analize istih. No, ponajprije važno je objasniti sam pojam distopije.

Distopija² je binarni antonim³ utopiji, odnosno to je anti–utopija. Zamišljena zajednica koju karakterizira totalitarizam, represija i dehumanizacija. Dakle, takva društva karakteriziraju negativni, često zastrašujući, elementi koju obuhvaćaju društvene kategorije poput tehnologije, religije, okoliša i politike. Distopijska društva⁴ opisana u fikcijskim djelima, književnim i filmskim, nezaobilazna su tema znanstvene fantastike. Također ono bez čega distopija ne bi mogla postojati jest utopija stoga je potrebno objasniti i taj pojam. Iako čine polaritet, one zapravo supostoje, nadopunjuju se te zajedno tvore cjelinu. One čine binarnu opoziciju⁵. Pojam utopija „(grč. u – ne + topos – mjesto, dakle mjesto kojeg nema)“ prvi puta se spominje u djelu Thomasa Morea („The Island of Utopia“) kao naziv zamišljenog otoka gdje je ostvaren socijalistički poredak, a označava fantaziju, neostvarivu maštu (Klaić, 1978: 1398). No, kako je već to ustanovio i Horvat⁶, za razliku od utopije koja je nepostojeće mjesto, distopija je već ovdje. Dakle, distopijska društva jesu suvremena društva.

² Osnovne postavke distopije moguće je pronaći i na <https://en.wikipedia.org/wiki/Dystopia>

³“Binarni antonimi oni su antonimi od kojih svaki potpuno negira sadržaj onog drugog te stoje u komplementarnom odnosu“ (<http://hr.wikipedia.org/wiki/Antonim>)

⁴ Također na <http://hr.wikipedia.org/wiki/Distopija> mogu se pronaći osnovne postavke distopije

⁵Jedan od načina razumijevanja i spoznaje svijeta oko sebe jest zapadnjački obrazac binarnih opozicija koji hijerarhizira tako što je jedan član para uvijek nadređen drugome. Dakle binarne opreke poput muškarac i žena, kultura i priroda, univerzalno i partikularno, te javno i privatno su asimetrično suprotstavljeni pojmovi (Bilješke s predavanja, kolegij: Rodni i spolni identiteti)

⁶Za razliku od utopije, idealnog mjesta koje ne postoji, distopija je mjesto koje je već ovdje (2008).

2.1. Distopija u filmu

U predgovoru⁷ Horvatove studije *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma* (2008) ukratko je objašnjeno da je distopijski film (pod)žanr znanstvene fantastike, no jednako tako dijeli i određene karakteristike s realizmom. „To se prije svega odnosi na njegov potencijal društvene kritike, budući da svi distopijski filmovi zapravo ne projiciraju neku daleku budućnost, nego se u većini slučajeva izravno ili neizravno referiraju na sadašnji svijet“ (ibid: 5). Iako je već napisano u samome uvodu, potrebno je ponoviti činjenicu iznesenu u spomenutom predgovoru da još uvijek ne postoji sveobuhvatni pogled na (pod)žanr distopijskog filma na području filmologije i srodnih znanstvenih disciplina stoga će se u ovome dijelu prikazati nekoliko rasprava različitih autora koji su se uhvatili ukoštac s temom distopije u filmskoj umjetnosti.

Dakle, spomenuta Horvatova studija o distopiji u filmskoj umjetnosti objedinjuje veći broj kratkih eseja koji analiziraju naracije distopijskih filmova; od Fincherovog *Kluba boraca* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) preko Gilliamovog *Brazila* (Terry Gilliam, 1985) i Lucasovog *THX 1138* (George Lucas, 1971) pa sve do Truffautovog *Fahrenheit 451* (1966) koji će se analizirati i u ovome radu. Osim njegove studije, kojom je autor uspio na jednome mjestu ponuditi analizu većeg broja distopijskog filma, uglavnom se mogu pronaći kratki, fragmentirani eseji koji su tek odlomci znanstvenih radova kojima prvotni cilj nije analiza distopijskog filma. Naime, te studije nerijetko samo posredno analiziraju distopijski film u svrhu neke druge, „veće“, teme. No nažalost, i takvi eseji su još uvijek prava rijetkost i uglavnom su djelomični i nepotpuni. Jedan od takvih primjera jest esej *A Vision of Dystopia: Beehives and Mechanization* (1981) autora Thomasa Dunna i Richarda Erlicha. Njihov zajednički rad posvetio se analizi distopije u filmskoj i književnoj umjetnosti. Obuhvaća naracije „optimističnih djela“ znanstvene fantastike, poput serijala *Ratovi zvijezda* Georgea Lucasa (*Star Wars*, 1977-2005) u kojemu glavni lik uspijeva nadići i pobijediti „čudovište u obliku stroja“, te onih „pesimističnijih“ naracija s naglašenim distopijskim elementima. Takve, pesimistične, naracije karakterizira potpuna mehanizacija ljudskog bića, odnosno zaposjedanje mehaničkog nad psihičkim i fizičkim, što znači da čovjek zapravo postaje strojem. Stoga ne iznenađuje da je tema književnih i filmskih distopija upravo „borba“ čovjeka i tehnologije. Naime, razvoj radnje uključuje pobunu glavnog lika protiv cjelokupnog društvenog sistema koja rezultira uništenjem glavnog aktera. Sloboda glavnih protagonista tih

⁷ Predgovor Horvatove studije *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma* (2008) može se pronaći i na <http://www.mvinfo.hr/knjiga/5095/buducnost-je-ovdje-svijet-distopijskog-filma>

djela moguća je jedino u onim okvirima koje dozvoljava i propisuje (distopijski) društveni sistem. Dakle, u tim filmskim i književnim distopijama stroj i mehanizacija su razlozi dehumanizacije društva. Autori do tih zaključaka dolaze analizom književnih distopija Aldousa Huxleya, Georgea Orwella, Yevgenyja Zamyatina i tako dalje te analizom filmske distopije Stanleyja Kubricka *Paklena naranča* (*A Clockwork Orange* 1971) i tako dalje. Također i John Erickson u svome kratkom eseju *The Ghost in the Machine* (1993) analizira distopiju u filmskom i književnom djelu, odnosno uspoređuje filmsku distopiju Terryja Gilliana *Brazil* (1985) s književnom distopijom Georgea Orwella *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* (1949). No, zato autorica Regine Mihail Friedman posvećuje se isključivo filmskoj distopiji u radu *Capitals of Sorrow: From Metropolis to Brazil* (1993). Sve spomenute studije, iako su se tek posredno bavile distopijom u filmu, ipak su uspjele ponuditi određene teorijske postavke distopije u filmu koje su otvorile put mnogim drugim. Dakako, možda tek zbir svih navedenih i navedenih (napisanih i nenapisanih) eseja i studija bi uspio do kraja upotpuniti teorijske postavke distopije u filmu.

Situacija koja je zadesila distopijski film u akademskim krugovima, odnosno nepostojanje sveobuhvatne znanstvene studije o distopijskom filmu, rezultirala je njezinoj podređenoj ulozi i marginalizaciji i to uglavnom u studijama koje se bave tehnološkim razvojem i znanstvenom fantastikom. No postojanje spomenutih eseja⁸ koji, iako nisu u potpunosti obradili temu distopije u filmu, itekako utječu na promjenu te nezavidne situacije. Naime, upravo su ti eseji inaugurirali pristupe i načine analize distopijskih filmova koje će se uostalom i primijeniti u ovome radu.

⁸ Također, kako bi se još dublje prostudirala tema distopije u filmskim i književnim djelima, tu je zanimljivi esej Andrewa Milnera, *Utopia and Science Fiction in Raymond Williams* (2003), koji nudi pregled analize djela znanstvene fantastike, a time i distopije kao njezina (pod)žanra, u radovima kulturalnog teoretičara Raymonda Williama kroz različita vremenska razdoblja.

2.2. *Distopijska društva: Totalitarna društva ili društva zabrane/kontrole*

U ovome djelu rada analizirat će se neke od najvažnijih karakteristika totalitarističkih društva identificirane analizom distopijskog filma. Takva društva su, osim u društvenim teorijama i filmskoj umjetnosti, naša realnost. Uostalom da ona ne postoje u našem suvremenom svijetu zasigurno ne bi bila predmet rasprave društvenih teoretičara, a jednako tako ni motiv raznih umjetničkih grana. No, prije nego što se analiziraju karakteristike totalitarnih društva, pokušat će se prikazati što to ona uopće jesu referirajući se na različite društvene teorije.

Distopijska društva karakterizira totalitarizam i represija, dakle ona jesu totalitaristička društva. „Političko – društveno – gospodarski totalitarni sustavi označuju se takvima zbog društvene organizacije koja se temelji na nužnoj ideologiji države, na centralizaciji svih procesa odlučivanja i na utapanju građanskog društva unutar birokratskog aparata“ (Jelenić, 1995: 15). Naime, Josip Jelenić u studiji *Totalitarizam: političko, sociološko i gospodarsko očitovanje* (1995) smatra da je totalitarizam oblik vladavine u kojoj je vlast koncentrirana isključivo oko određene partije i/ili vođe. Upravo takve postavke određuju naraciju filma *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* redatelja Michaela Radforda. Naime, tamo je vlast koncentrirana oko režima *Velikog Brata* i njegove jednostranačke i apsolutne vlasti - *Partije*. Zanimljivo je da se film Michaela Radforda jednako kao i Jelenićeva studija o totalitarnim društvima baziraju na ideologijama fašizma i komunizma. Jedina razlika jest u tome što Jelenić tu činjenicu u svojoj studiji vrlo jasno naglašava, dok se u filmu *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* nigdje direktno ne spominje veza između totalitarne politike *Velikog Brata* i fašizma/komunizma, no određene sekvence filma, kostimografija i scenografija aludiraju upravo na te radikalne ideologije 20. stoljeća (nije li upravo u tome smisao i čar umjetnosti; da suptilno ukazuje na određenu problematiku i time je kritizira). Fašistička i komunistička totalitarna ideologija obilježile su čitavo prošlo stoljeće i prouzročile smrt velikog broja ljudi te mnoge devastacije u gospodarskom, političkom, ekonomskom i društvenom smislu. Naime, fašizam se temelji na totalitarnoj nacionalnoj državi koja ujedno kontrolira sve sfere društvenog života (Atanacković, Bešlin, 2012). Sama srž fašizma je autoritarni nacionalizam, a jednako važni elementi su i antisemitizam, antidemokracija, mitski iracionalizam, militantni antikomunizam i rasizam, koji zagovara postojanje superiorne rase i inferiorne koja bi joj bila potčinjena, iz čega proizlazi diskriminacija i nejednakost (ibid.).

Iako totalitarno društvo predstavljeno u *Tisuću devetsto osamdeset i četvrtoj* nedvojbeno aludira upravo na totalitarne ideologije komunizma i fašizma (postojanje jednog i apsolutnog vođe – *Veliki Brat*; jednostranačko društvo – *Partija*; manipulacija poviješću – povijesni revizionizam; „veliki“ govori⁹) ono ne mora nužno biti toliko opresivno da bi poprimilo karakter totalitarnog sistema. Danas postoji jedan malo drugačiji, suptilniji, no jednako poguban i opasan oblik totalitarizma. Gilles Deleuze u svome eseju *Postskriptum uz društva kontrole* objavljenom u časopisu *L' Autre journal* 1990. godine govori o društvima kontrole koja su također jedan oblik totalitarnih društva karakterističnih za suvremeni svijet. Konkretnije, autor opisuje društvo nadzora znamenitog francuskog filozofa Michela Foucaulta. Foucault je disciplinarna društva ili društva kazne, kako ih on sam naziva, locirao u 18. i 19. stoljeću, no ona su svoj vrhunac dosegla upravo u 20. stoljeću. Deleuze kaže da takva društva „iniciraju organiziranje golemih ograđenih prostora“ u kojima pojedinac konstantno „prelazi iz jednog zatvorenog okoliša u drugi“, dok svaki od tih okoliša posjeduje svoje vlastite zakone (1990: 1). Institucije poput bolnica, zatvora, škola, tvornica i obitelji smatraju se najboljim primjerima tih ograđenih okoliša. Svaka od tih institucija propisuje određene norme ponašanja što znači da ona time ograničava i onemogućava naše slobodno djelovanje da se razvije u potpunosti. Također u slučaju kršenja propisanih normi određenih institucija, one si uzimaju za pravo sankcionirati i kažnjavati isto. Na taj način postajemo uvučeni u, često dehumanizirajući i poguban po čovjeka, birokratski aparat. I veliki ljudski propust je upravo u nemogućnosti prepoznavanja jednog ovakvog sustava kao totalitarnog. No, Deleuze u spomenutoj studiji ide korak naprijed i objašnjava da promjenom vremena dolazi i do transformacije društva što svakako ne sluti na dobro. Naime, disciplinarna društva zahvatila je kriza „u korist novih snaga koje su se postepeno uspostavljale...“ što je kao konačan ishod imalo uspostavu društva kontrole nauštrb nekadašnjih disciplinarnih društva. „Danas se nalazimo u sveopćoj krizi s obzirom na sve ograđene okoliše – zatvor, bolnicu, tvornicu, školu, obitelj...Ovlaštena administrativna tijela ne prestaju najavljivati navodno neophodne reforme: reformu škola, reformu proizvodnje, bolnica, oružanih snaga, zatvora“ (1990: 1). Iako bi cilj reforme trebao biti poboljšanje određenih uvjeta i zamjena lošijeg za bolje, uglavnom to nije slučaj. S obzirom da reforme provodi država to zaista ne iznenađuje. Naime, državne institucije zadužene za provedbu reformi nemaju mogućnost u potpunosti sagledati nedostatke zakona stoga što one nikada nisu direktno zahvaćene tim zakonima, već je to „običan“ čovjek (na primjer zakoni u institucijama poput zatvora ili bolnice nikada neće

⁹ Uvodna scena filma prikazuje politički govor koji podsjeća na govore nacističkog vođe Adolfa Hitlera ili, pak, komunističkog Josifa Staljina

toliko pogubno utjecati na liječnika ili zatvorskog čuvara, no zato će njima direktno biti „pogođeni“ pacijenti ili zatvorenici). Jedan ovakav, „reformistički“, scenarij je jasno vidljiv u totalitarnom društvu *Velikog Brata* opisanom u filmu *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta*. Tamo dolazi do „reforme“ jezika u korist jačanja apsolutne vlasti *Velikog Brata* i *Partije*. Ta „reforma“ se provodi putem konstantnog smanjivanja broja riječi u rječnicima kako bi se otklonila svaka mogućnost kritičkog razmišljanja i izražavanja određenih „nepodobnih“ ideja među stanovnicima *Oceanije*. Dakako, sve u svrhu što veće političke kontrole *Velikog Brata* i njegove *Partije*. Slične postavke, prikazane kroz zabranu čitanja knjiga, moguće je uočiti i u filmu redatelja Francoisa Truffauta *Fahrenheit 451*. Dakle, kao što i sam Deleuze zaključuje, zaista „nema potrebe propitivati koji je režim nepopustljiviji, teži i nesnošljiviji“ (ibid.: 1). Štoviše, društva kazne kao i društva kontrole jednakom snagom utječu na ograničavanje ljudske slobode stoga bih se čak, u ovome kontekstu, usudila izbrisati njihove granice. Jedina razlika jest što se ta ograničenja slobode očituju na drugačiji način. No, kada govorimo o kontroli i ograničavanju slobode stvari nisu toliko jednostavne i isključive. Naime, važno je istaknuti i onu drugu stranu koja supostoji uz politiku kontrole. Dakle, kako je i sam autor u svojoj studiji naveo, unutar svakog od tih režima u društvima kazne i/ili kontrole postoje „oslobađajuće i porobljavajuće sile koje se međusobno sukobljavaju“ (ibid.: 1). Navodi primjer funkcioniranja zatvorenog okoliša – bolnice - u krizi, koja istovremeno ima te oslobađajuće i porobljavajuće sile. Naime, svrha bolnice može u određenom trenutku izražavati novu slobodu (spašavanje života, liječenje i tako dalje), no jednako tako može aktivno sudjelovati u mehanizmima kontrole nalik onima u najstrožoj kaznionici (ibid.). Dakle, režimi kontrole istovremeno mogu biti donekle slobodni (ta sloboda nikada nije potpuna, ona je uvijek više ili manje ograničena) i ograničavajući, ovisno o njihovoj primjeni. No, kako bi se uopće i mogla uspostaviti takozvana sloboda potrebno je prvenstveno osvijestiti postojanje iste, odnosno uočiti propuste i „rupe“ u totalitarnim režimima i time ostvariti mjesto slobodnijem djelovanju. Prethodno opisane postavke uočljive su i u naraciji oba distopijska filma - *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* te *Fahrenheit 451*. Naime, nositelji radnje oba fiksijska djela zaposleni su u državnim institucijama režimske države. Ta činjenica im omogućava jasnije i brže uočavanje manjkavosti totalitarnog režima, te prvenstveno prepoznavanje i identificiranje samog tog sustava kao tlačiteljskog, što će neizbježno dovesti glavne likove u izravnu konfrontaciju sa sistemom i nagnati ih na hrabru borbu protiv istog. Tako u *Tisuću devetsto osamdeset i četvrtoj* glavni lik Winston Smith započinje pisanje dnevnika koje je zabranjeno, dok u *Fahrenheit 451* Guy Montag krši zabranu čitanja knjiga. No, ti pokušaji slobodnog djelovanja i kršenja propisanih normi

totalitarnih sistema rezultirati će njihovim kažnjavanjem. To znači da se nikada u potpunosti ne može razviti sloboda u tim sistemima, no ako umijemo možemo dostići dio slobode, ali pritom moramo biti spremni i na posljedice. Dakako, aktivno sudjelovanje Montaga i Smitha u funkcioniranju tijela javnih državnih uprava, odnosno rad u birokratskom sistemu, totalitarnog društva rezultira samom jačanju moći istog. Naime, Winston Smith i Guy Montag participiraju u samom sustavu države i time ga omogućavaju – dolazi do perpetuiranja moći totalitarnog režima.

Michael Hardt i Antonio Negri u njihovom zajedničkom radu *Imperij* (2003) također se referiraju na disciplinarna društva/društva kazne i društva nadzora/društva kontrole Michela Foucaulta kako bi objasnili suvremeno društvo. Oni, pak, današnju društvenu stvarnost nazivaju dobom *Imperija*. Dakle već sam naziv, prije nego što se i prostudira cijela ideja o njihovom *Imperiju*, aludira na određeno provođenje hegemonije. Autori za njega kažu da je „decentralizirani i deterritorijalizirajući aparat vladavine“ što znači da isključuje bilo kakvo teritorijalno uspostavljanje moći (ibid.: 9). Njihova teza o dobu *Imperija* išla je u korak sa suvremenim društvenim procesima i uzela u obzir proces globalizacije. Njihova studija uspjela je ponuditi ono što distopijski filmovi Radforda i Truffauta nisu – kritiku globalizacijskih procesa. Nadalje, Hardt i Negri navode da je *Imperij* zamijenio nekadašnji oblik društvene realnosti koja je bila oblikovana silama imperijalizma. Za razliku od *Imperija* čija vladavina nema granica, imperijalizam se temeljio isključivo na suverenosti određene nacionalne države (ibid.). Razlog nepostojanja kritike globalizacijskih procesa u distopijskom filmu *Tisuću devedeset i četvrtoj* nalazi se u činjenici da se opis totalitarnog režima *Velikog Brata* temelji na postavkama imperijalizma, koji naglašava suverenost nacionalne „superdržave“ *Oceanije*, više nego što se temelji na postavkama *Imperija*. Ono što povezuje koncept *Imperija* i totalitarnu „superdržavu“ *Oceaniju* jest činjenica da se uspostavljaju, shvaćaju i objašnjavaju jedino unutar pojma društva nadzora/kontrole. Dakle osim Deleuzea, Hardt i Negri također smatraju da se današnja stvarnost konstruira unutar konteksta kontrole. Ta kontrola u suvremenim društvima nadzora/kontrole, odnosno u dobu *Imperija*, jednako je opasna kao i u distopijskim društvima prikazanim u filmu. Njihova opasnost krije se u činjenici da mehanizmi kontrole prožimaju svaki dio čovjekova života, što fizičkog što psihičkog. Time su oni golim okom nevidljivi i teško uhvatljivi. Naime, Hardt i Negri u spomenutoj studiji objašnjavaju da je za disciplinarna društva karakteristično uspostavljanje moći kroz propisivanje određenih normi, običaja, navika i praksi. Njih vlast provodi putem različitih disciplinarnih ustanova poput zatvora, bolnica i škola, no u slučaju kršenja normi te ustanove imaju pravo i primijeniti kaznene mjere. Društvo nadzora, pak, obilježava kontrola

koja seže van granica samih društvenih institucija. U njima mehanizmi kontrole „postaju sve „demokratskiji“, sve imanentniji društvenom polju, raspodijeljeni kroz mozgove i tijela građana. Ponašanje društvene integracije i isključenja svojstvena vlasti tako se sve više pounutravaju unutar samih podanika“ (ibid.: 33). I upravo su to najpogubnije posljedice mehanizama kontrole u suvremenom svijetu.

Nakon izlaganja o totalitarnim društvima koje karakterizira postojanje visokog stupnja (što direktne što indirektne) kontrole, preostaje ukratko objasniti koji su to („izvanjski“) mehanizmi kontrole i kako se manifestiraju. Na predavanju o *Poretku diskursa* (2007) održanom 1970. godine na College de France, Michel Foucault je izložio dobro poznate procedure isključivanja u našem suvremenom svijetu. Najčešća procedura kontrole jest zabrana koja zabranjuje određeno ponašanje ili govor u određenom trenutku. Totalitarni režimi distopijskih filmova *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* te *Fahrenheit 451* temelje se na zabranama; u Truffautovom filmu najistaknutija je zabrana čitanja knjiga, dok se u Radfordovom filmu radnja uspostavlja na zabrani kritičkog promišljanja). Zatim tu su još podjela i odbacivanje kao jedan od mehanizama te podjela između istinitog i lažnog. Takve postavke također vidimo u distopijskim filmovima; totalitarni režimi točno određuju ono što se smije i što ne, odnosno ono što je istino i što je lažno. Istino je sve ono što je propisano i dozvoljeno od strane države, a lažno sve ono što ne ulazi u istinito. Također društvo se dijeli na stanovništvo koje bespogovorno prihvaća „istinito“ i one „nepodobne“ koji propituju istinitost te konstruiraju svoju „laž“. Dakako, sve nepodobne totalitarno društvo odbacuje i kažnjava. No, sve te procedure isključivanja i kontrole djeluju i nametnute su „izvana“ te mogu biti prepoznatljive samome subjektu stoga što on osjeti njihov utjecaj i zna kada je njime direktno pogođen. Dakle, takvi mehanizmi kontrole su manje opasni stoga što smo ih itekako svjesni. Dakako, ukoliko to želimo biti. „Totalitarizam se uspostavlja od dolje prema gore, a ne obratno. Vlast u totalitarnom sustavu dolazi odozdo, ako na vrhu postoji tiranija...“ (Claude Polin u Jelenić, 1995:32). Ukratko rečeno, mi sami omogućavamo funkcioniranje i postojanje određenog (totalitarnog) režima.

2.3. Karakteristike društva zabrane/kontrole

Cilj ovoga poglavlja jest ukratko iznijeti povijesni pregled koncepta ideologije i njezinih gradbenih elemenata – koncept moći, mita, povijesnog revizionizma i društvenih klasa. Ono što omogućava nesmetano funkcioniranje ideologije jest razvoj tehnologije stoga je potrebno ukratko iznijeti teorijski pregled i toga društvenog fenomena. Dakle, dio koji slijedi dat će pregled karakteristika totalitarnih društva identificiranih analizom distopijskog filma od kojih svakako najvažnije mjesto zauzima ideologija. Odnosno, slijedi prikaz određenih sredstava kontrole kojima se omogućava nesmetano funkcioniranje ideologije totalitarnih režima.

Karakteristike društva zabrane/kontrole jesu zapravo mehanizmi koji je omogućavaju. Svakako je najvažnije održavanje društvene ideologije kako bi nesmetano funkcionirala totalitarna politika određenog režima. To znači da se vrši konstantna kontrola stanovništva, direktna ili/i indirektna, koja omogućava ideologiju određenog režima. Dakle, ideologija totalitarnog, više ili manje opresivnog, režima nesmetano funkcionira pomoću uspostave različitih mitova i pisanjem „jedine i ispravne“ povijesti društva (služeći se povijesnim revizionizmom), zatim konstruiranjem (ideološki) podobnog jezika kojim se artikulira ista, te stvaranjem društvenih klasa. Sociolog Rade Kalanj u svome radu *Ideologija, utopija, moć* (2010) govori o najznačajnijim sastavnicama ideologije. Navodi da su ta tri stalna „ingredijenta“ - „postojan mit, skup filozofskih i povijesno promjenjivih učenja te povijesno određena usmjerenja na neke određene grupe“ – inherentna svakoj ideologiji (ibid.: 16). Mit je svakako jedan od najvažnijih odrednica ideologije, naime, ideologija se hrani njime. Ideologija i njezin iracionalan karakter vrlo često se „povezuje s mitom i mitološkim načinom mišljenja, tako da je neki povjesničari ideja nazivaju sekundarnom ideologijom“ (Đurić u: Kalanj, 2010: 17). Takve postavke, navedene od autora, zastupljene su u narativu distopijskog filma *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* redatelja Michael Radforda. Naime, država *Velikog Brata* izgrađena je na iracionalnom mitu jedne nacionalne države, služi se povijesnim revizionizmom kojim opravdava jasne podjele društva na elitu i „nepodobne“ sve u svrhu nesmetanog funkcioniranja ideologije totalitarne države. Metodološko sredstvo svake od tih triju gradbenih elemenata ideologije jest nametanje „istine“ „i zato njihov diskurs uvijek ima borbeni...karakter“ (Đurić u: Kalanj, 2010: 16). Također značenje pojma ideologija nije moguće objasniti bez koncepta moći. Pojam ideologije zapravo počiva na određenim „idejama koje su svojstvene čovjeku kao individualnom i društvenom biću“, no te ideje

dobivaju fiktivnu ili/i stvarnu moć jedino u „ideološkom ruhu“. Ukratko, „ideje su potencijalna, a ideologije aktualizirana ili prema aktualizaciji usmjerena moć“ (Kalanj, 2010:15). Shodno tome ideologija se može shvatiti kao „istina“ koja je zadobila izobličen karakter posredstvom moći. „A budući da je moć ili slika moći jedini svrhoviti modus njezina postojanja, ona je neka vrsta permanentnog „rada“ ma izobličavanju istine ideja“ (ibid.: 15). Moć, odnosno politička moć, koja nužno supostoji uz ideologiju, „involvirava vladavinu ljudima i ta je ideološko-politička moć često prisiljena poticati racionalne i emocionalne reakcije kod potčinjenih i potaknuti ih da direktno ili indirektno slijede upute vladalaca. Ne uspije li to, vladalac mora primijeniti silu, a u krajnjem slučaju i likvidirati potčinjene“ (Neumann u: Kalanj, 2010: 16,17). Dakako, važnu ulogu u kontroli stanovništva te „zaštiti“ postojeće ideologije zauzima i razvoj tehnologije. Iako se ne može smatrati gradbenim elementom koncepta ideologije, u sredstva kontrole, shodno tome i sam karakter totalitarnih društva, njezin razvoj zauzima ključnu ulogu. Dakle, ono što tehnologija omogućava jest neposredno očuvanje nesmetanog funkcioniranja određene društvene ideologije kažnjavanjem, manipulacijom i nadzorom. Njezina primjena najčešće se koristila u svrhu kažnjavanja stanovništva koji su bili „neposlušni“ čije primjere, osim u naraciji filma *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* (Winston prolazi strašnu torturu nakon što postane proglašen *misaonim kriminalcem*), pronalazimo tijekom čitave ljudske povijesti. Još u srednjem vijeku razvoj tehnologije u svrhu kažnjavanja očitovao se u, za današnje pojmove primitivnim, spravama za mučenje. Danas one poprimaju sofisticiraniji i suptilniji oblik kontrole u vidu obaveznog posjedovanja različitih osobnih isprava kojima se prati svako djelovanje subjekta, unošenja različitih intimnih i osobnih podataka u sustav (pomoću računala), zatim nadzora pomoću postavljanja kamera u javne prostore i tako dalje. U bliskoj budućnosti vjerojatno nas očekuje i čipiranje, čiji je trend započeo već s kućnim ljubimcima.

2.3.1. Ideologija društva: povijesni pregled

Ovaj dio rada ukratko će iznijeti povijesni pregled značenja pojma ideologije, čije su početke obilježile teorije Karla Marxa i Louisa Althussera. Također će prikazati razloge i načine transformacije značenja pojma koje su posljedica društvenih procesa i u tu svrhu ponuditi „suvremenije“ teorije poput one Michale Foucaulta i Slavoj Žižeka.

Vrlo česta i uvriježena promišljanja o konceptu ideologije vide je na jednostavan „materijalistički“ način, no ovo poglavlje prikazat će kako se s odmakom vremena i društvenim mijenama transformiralo samo shvaćanje koncepta ideologije koji postaje vrlo zamršen, neuhvatljiv pojam, odnosno u pojam ideologije može ući gotovo svaki segment društva i svakodnevnog života. Takve „jednostavnije“ ideje uglavnom se baziraju na konceptu ideologije vladajuće klase, koju uspostavlja jedan vođa, a ulazi u sve segmente društva te se najviše odražava u svakodnevnom životu „običnog“ građanina totalitarističke tvorevine. U društvenoj teoriji to su uglavnom totalitarne ideologije poput fašizma, nacizma i komunizma. „Ideologija se ovdje pojavljuje u svom izvornom značenju, ono što ona uistinu i jest: logika ideja, skup političkog učenja kojemu svi moraju pristupiti“ (Jelenić, 1995: 17). Sociolog Rade Kalanj u svome radu *Ideologija, utopija, moć* (2010) proširuje područje koje obuhvaća sam koncept ideologije te je definira kao „skup uvjerenja, ideja i projekcija preko kojih uže ili šire društvene grupe, socijalni, politički i kulturni pokreti izražavaju svoj društveni interes i teže uspostavi svoje hegemonije ili poboljšanje vlastitog položaja“ (ibid.: 13). Prethodno navedene postavke možemo prepoznati i u naraciji oba distopijska filma. U filmu *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* redatelja Michael Radforda ideologija *Velikog Brata* naziva se *Ingsoc*, dok se *Partijom* naziva njegova stranka koja provodi tu ideologiju. *Veliki Brat* zajedno sa svojom *Partijom* uspostavlja svoju volju nad većinom, putem ideologije, u svim segmentima društvenog života i svakodnevnice stanovnika *Oceanije*. U Truffautovom filmu *Fahrenheit 451* ulogu provođenje volje preuzimaju vatrogasne jedinice, dok njihov načelnik predstavlja najveći autoritet distopijskog društva.

Mnogi autori vide manjkavost u prethodno iznesenom shvaćanju koncepta ideologije te radije taj pojam percipiraju kao modernistički ostatak koji je potrebno razotkriti kako bi se uvidjele fikcije koje služe uspostavi društvene stvarnosti i poretka (Freedon, 2006). No, i sam Klalanj je na tragu takvoga zaključka. Naime, za njega tema o konceptu ideologije ne govori „samo o političkim ideologijama, kao dominantnom području ideološkog diskursa, nego i o književnim, modnim...rodnim, identitetskim...univerzalističkim itd. ideologijama (ibid.: 14).

Štoviše epoha *postmoderne*, kojoj prema mnogim teoretičarima pripada i naš suvremeni svijet, donosi novi vid ideologije u obliku različitih kulturalnih formi poput filmske umjetnosti, književnosti, no i svakodnevnog govora (Freedon, 2006). Dakle ideologija se ne iščitava isključivo kroz, na primjer, ekonomske odnose u društvu (Marx), već svaki dio ljudskog djelovanja i društvene stvarnosti ulazi u koncept ideologije. Uostalom upravo je analiza distopijskog filma, kao primjer jedne umjetničko-kulturalne forme, pokušaj identificiranja i razotkrivanja ideologije suvremenog svijeta koja je poprimila novi oblik (prihvatimo li ideju da smo zakoračili u epohu *postmoderne*).

Prvi puta pojam ideologije upotrijebio je Destutt de Tracy u *Elementima ideologije* (1801) „u značenju racionalnog znanstvenog istraživanja izvora ideja, da bi se u tim izvorima razlučilo znanje od predrasuda“ (Biti, 2000: 198). U svome opsežnom djelu *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* (2000) književni teoretičar Vladimir Biti smatra da je tumačenje značenja pojma ideologije koje dolazi iz rada velikog ekonomista i sociologa Karla Marxa jedno od najutjecajnijih za društvenu teoriju. Takav zaključak Biti zasigurno iznosi stoga što su se, unatoč kasnijem uviđaju o manjkavosti Marxove ideje, mnogi drugi koncepti o ideologiji razvili upravo referirajući se na Marxovu teoriju (na primjer John Storey u svome radu, inače veoma bitnom za kulturalne studije i popularnu kulturu, *Cultural Theory and Popular Culture* (2001) svoje viđenje koncepta ideologije razvija upravo referirajući se na Marxa i Louisa Althussera, no to čini i Slavoj Žižek u zborniku *Mapping Ideology* (1994)). Uostalom uviđanje tih teorijskih „pogrešaka“ omogućilo je stvaranje nove, kompleksnije i šire slike o konceptu ideologije koje su primjerenije suvremenom svijetu. Te „greške“ se uglavnom odnose na Marxov materijalni i ekonomski determinizam. Marx ideju o ideologiji iznosi u svome djelu *Njemačka ideologija* (1845) i tu pojam poprima značenje „manipulativnog sklopa vrijednosti, predodžbi i uvjerenja koji ljudima zastire pogled za stvarnost kakva jest“. U slučaju da se ta manipulacija svjesno provodi „iskrivljenje se stvarnosti tumači kao da je u službi vladajuće društvene sile“. No, ako se „smatra da je nesvjesna, deformacija je shvaćena kao rezultat (neizbježne) lažne svijesti društvenih jedinki“ (Biti, 2000: 198). Marx, dakle, vidi ideologiju kao „sustav simboličkih predodžaba koje odražavaju povijesno-dominantnu situaciju neke posebne klase“ (Kalanj, 2010: 14). Marxova upotreba koncepta ideologije uglavnom ide u dva smjera, te, u užem smislu, označava ideje koje se direktno vezuju uz opravdanje i održavanje klasnog poretka (Howkes, 1996). U tome kontekstu pojam ideologije poprima negativno značenje; ideologija je ovdje lažna i izobličena svijest. Ta izobličenosť je, dakako, klasno uvjetovana te, shodno tome, koncept ideologije

izranja iz klasnih interesa koji uvjetuju načine na koje pripadnici klase sami sebe spoznaju. No, ta ideologija koja označava specifičnu, vrlo negativnu, strukturu svijesti klasnog društva može nestati jedino u komunističkom, odnosno besklasnom društvu. Također Marx smješta pojam ideologije i u širi kontekst te tako shvaćena označava kulturu, odnosno čitavo područje ljudske duhovne djelatnosti što obuhvaća područje umjetnosti, filozofije, znanosti, religije i tako dalje (Howkes, 1996). Naglašavanje materijalnog karaktera koncepta ideologije vidljivo je i u radu Louisa Althussera. Althusser ideologiju vidi „kao sustav predodžbi, sastavljen od ideja, pojmova, mitova i slika, u kojemu ljudi žive svoje imaginarne odnose prema stvarnim uvjetima postojanja“ (Biti, 2000: 198). *Ideološki državni aparati* poput škola, obitelji, crkve, medija te političkih stranaka pomažu da se taj sustav održava. Ta sredstva „prizivaju subjekte u položaje nužne za reprodukciju ideologijskog sustava“ (ibid.: 198). No, danas, u modernome svijetu, *ideološki aparati* nisu samo aparati države, već i „aparati medijsko-informatičkog kapitala i njegovih korporacija“ (Kalanj, 2010: 36). Althusser je razvio novu teoriju ideologije koja „nije puka igra ideja o svijetu već nekom namjerom usmjereno predočavanje svijeta ideja kao društvenog proizvoda. Ideologija je...imaginarni odnos pojedinca prema njihovim stvarnim uvjetima egzistencije“ (ibid.: 33). Dakle, pojam ideologije, koji je nužno imaginarno izobličen, za Althussera predstavlja imaginarne odnose individue prema odnosima proizvodnje, a ne zbiljske i postojeće odnose proizvodnje te je duboko nesvjesna. S obzirom da jednako kao i Marx, Althusser izričito inzistira na materijalnosti ideologije, (što znači da je ona društvena i materijalna) ona je za njega tvorbena, odnosno „konsupstancijalno“ svojstvo svakoga društva. Shodno tome, „nikada nije bilo niti će biti društva bez ideologije“ (ibid.: 34). Za Althussera, „ideje se posredstvom ideologije društveno materijaliziraju, napuštaju mirnu metafizičku onostranost carstva ideja i ulaze u područje prakse u kojemu im nisu zadane nikakve apriorne metafizičke granice“ (ibid.: 35).

No tijekom povijesti, koncept ideologije prateći društvene procese i teorijske trendove mijenja svoj dotadašnji karakter te postaje i vrijednosno neutralan. To znači da se koncept ideologije počinje shvaćati „kao normativni sustav koji upravlja društvenim i političkim stavovima grupe, društvene klase ili društva u cjelini“ te „kao sustav kulture“, ideju koju zagovara Geertz (Biti, 2000: 198). Interpretativni antropolog Cleford Geertz u poglavlju knjige *Tumačenje kultura I* (1998) naslovljenom *Ideologija kao kulturni sistem* koncept

ideologije vidi kao sastavni dio kulture/društva. Ideologije je zapravo „sistem simbola¹⁰“ stoga antropolog tom pojmu pristupa kao „semiotičkom¹¹ problemu“. „Ideologije postaju presudne kao izvori socijalnopolitičkih značenja i stavova kada i najopštije i najpraktičnije, „pragmatične“ orijentacije jednoga društva postanu nedovoljne za pružanje odgovarajuće slike političkog procesa“ (ibid.: 302). To znači da je ona jedna vrsta odgovora na napetost, no i na onu kulturnu, a ne samo socijalnu i/ili psihološku, smatra Geertz. Također smatra da je gubitak orijentacije ono što pobuđuje ideološko djelovanje na najposredniji način, zbog nepostojanja iskoristljivih modela kojima bi se mogao shvatiti svijet građanskih prava i odgovornosti u kojima se nalazi. Postojanje velikoga broja socijalno – psiholoških napetosti te „odsustvo kulturnih sredstava pomoću kojih bi ta napetost dobila smisao, pri čemu jedno pogoršava drugo, to je ono što postavlja pozornicu za pojavu sistematskih (političkih, moralističkih ili ekonomskih) ideologija“ (ibid.: 303).

Vrijednosno neutralan karakter ideologije naznačio je i početak pregleda „suvremenijih“ društvenih teorija koje su donijele promjenu u promišljanju i poimanju samoga koncepta ideologije. Dakako vremenski odmak, utjecaj različitih društvenih procesa i okolnosti imale su ključnu ulogu u tome. Zanimljivo je da oba redatelja, Radford i Truffaut, za potrebe razvoja radnje svojih distopijskih filmova koriste postavke „starijih“ ideja o konceptu ideologije (Marx, Jelenić), dok su „suvremenije“ ideje otvorile upravo tu mogućnost analize distopijskog filma kao umjetničke forme kako bi se otkrili suvremeni ideološki trendovi.

John Schwarzmantel u svome opsežnom djelu *Doba ideologije: političke ideologije od Američke revolucije do postmodernih vremena* (2005) koristi koncept ideologije kako bi objasnio opće stavove o načinu funkcioniranja i organizacije društva. Smatra da pojam ideologije u sebi sadrži tri elementa. Ta tri elementa uključuju kritiku trenutne društvene situacije, zatim idealnu viziju onog što bi trebalo biti „dobro“ društvo te sredstva djelovanja kojima bi se postiglo bolje društvo. Ono što i sam naslov djela sugerira, autor prikazuje povijest i društvene okolnosti koje su uzrokovale nastanak ideologija u modernom društvu. Raspravu započinje razdobljem moderne¹² koju ujedno naziva i *dobom ideologije*. Društvene okolnosti koje su uvjetovale nastanak doba kojeg Schwarzmantel naziva *modernom* uglavnom

¹⁰ Autor pojam simbol koristi široko „u smislu bilo kog fizičkog, socijalnog ili kulturnog čina ili objekta koji služi kao prenosilac pojma“ (Geertz, 1998: 286)

¹¹ Semiotika je u logici i lingvistici opća teorija znakova koja „se bavi svime što spada u komunikaciju, jezikom, pokretima, načinom odijevanja, mitovima i ritualima, pravilima različitih igara, poezijom i umjetnošću. Ljudi komuniciraju znakovima, ne samo riječima, a znakove kojima se komunicira možemo naći svuda. Zato je semiotika tako široka znanost“ (Eco u: Klaić, 1978: 1210).

¹² Moderna je uslijedila dva stoljeća nakon Američke revolucije (1776. godine), dakle autor razdoblje moderne povijesno smješta krajem 18. stoljeća (Schwarzmantel, 2005).

su posljedica industrijske revolucije. Dolazi do sve veće primjene znanosti te ekspanzije u proizvodnim procesima, dok se općeprihvaćena društvena ideja temelji na moći razuma. Autor u navedenoj studiji navodi da su dominantne ideologije toga razdoblja uglavnom tematizirale pojam klase, nacije i industrije, što je svakako prepoznatljivo u radovima Marxa i Althussera. Nakon razdoblja *moderne*, Schwarzmantel analizira koncept ideologije u vremenu koje je uslijedilo, a radi se o razdoblju *postmodernizma*. U ovome razdoblju dolazi do drastičnog zaokreta spram odnosa prema ideologiji i „velikim pričama“. Naime, za razdoblje *postmodernizma* je karakteristična kritika ideologije i velikih ideja za koje se smatra da nisu spodobne priznati pluralizam, različitost i postojanje višestrukih identiteta. Dakle, ideologija u *postmodernizmu* djeluje opresivno i sputavajuće stoga Schwarzmantel izričito negira i odbacuje ideologiju *moderne*. Autor zaključuje svoju raspravu o konceptu ideologije promišljanjem o budućnosti iste. On smatra da ideologija ima i dalje vrlo bitnu funkciju u suvremenoj politici, emancipaciji i napretku te je prijeko potrebna za razvoj demokratskog društva. Ukratko rečeno, Schwarzmantel smatra da za koncept ideologije postoji sigurna budućnost u suvremenom društvu. Donekle slična promišljanja o konceptu ideologije iznio je i Michael Freeden u zborniku *Političke ideologije: novi prikaz* (2006). Naime, Freeden tvrdi da su ideologije energičan i vitalan mehanizam kojim se oblikuje politika i grupni identiteti. Također smatra da se pogrešno zaključilo da je u razdoblju *postmoderne* došao kraj „velikim pričama“. Razlog olako prihvaćene ideje o „kraju ideologije“¹³ nalazi se u nemogućnosti struke da prepozna određene fenomene kao ideološke. Freeden objašnjava da smo, umjesto kraja doba ideologije, doživjeli rađanje i uspon novih ideologije (poput ideologije zelenih). Istovremeno „stare“ ideologije bile su u konstantnom procesu transformacije. Uostalom, vjerujem, da je upravo transformacija „starih“ ideologija utjecala na stvaranje „novih“ nakon čega se više nije dalo izbjeći njihovo supostojanje u suvremenom svijetu. Autor u spomenutoj studiji navodi da je *postmodernizam* mnogim autorima omogućio uvid u fragmentiranu i neuhvatljivu prirodu političkih ideologija, dok osporeni koncepti iste imaju mogućnost konstantne promjene oblika. Svakako, treba naglasiti da Freeden, kao i Schwarzmantel, smatra da svijet bez političkih ideologija nije moguć usprkos teoretskim okvirima koje nudi *postmodernizam*. Dakle ideologija društva ne nastaje iz jednog izvora; nju ne uspostavlja

¹³ Također i sociolog Kalanj u svojoj studiji objašnjava ideju o kraju ideologije u suvremenom svijetu. Naime, mnogi smatraju suvremenu epohu odriješenu bilo kakve ideologije, ili, kako se često govori ušli smo „u postideološko razdoblje ili u poredak diskursa u kojemu ideologija nema drugo do rezidualno značenje pa je stoga i odnos prema njoj izgubio realni i djelatni smisao“ (2010: 22). No, takav stav o konceptu ideologije koji u suvremenom svijetu vidi njezin kraj postojanja zapravo je konstrukcija „nove“ ideologije o ideologiji. „I kraj ideologije, koji je izveden iz ideoloških razočaranja i jedva dočekane pobjede znanstvene racionalnosti, preobličuje se u ideologiju koja, kao i svaka druga ideologija, ima svoju realno-pragmatičnu svrhu“ (ibid.: 22).

jedan društveni autoritet poput vođe, niti je rezultat isključivo jednog od mnogih društvenih odnosa (poput ekonomskih odnosa u društvu).

Iako se Foucault u svome radu *Arheologija znanja* (1969) tek marginalno bavi ideologijom, može se iščitati da za njega ideologija spada u područje znanja te da se „kao vrsta znanja razlikuje od znanosti“ (Kalanj: 41). No, ona je „ipak toliko diskurzivna da može ovladati znanstvenim diskursom“ (ibid.: 41). Važno je spomenuti da zapravo koncept ideologije za Foucaulta je teško upotrebljiv. Navodi tri razloga takvog promišljanja. Naime, on smatra da je „ideologija uvijek u virtualnoj suprotnosti s nečim što bi bila istina“, zatim problematizira njezino nužno oslanjanje „na nešto kao što je subjekt“, te je „ona u podređenom položaju obzirom na nešto što mora funkcionirati u odnosu na nju kao struktura ili ekonomska, materijalna itd. determinanta“ (Foucault, 1994: 150). Foucault umjesto ideologije radije koristi koncept diskursa (Howkes, 1996). U svojoj studiji *Ideology* (1996) David Howkes objašnjava da Foucault odbija priznati postojanje bilo koje idealne sfere, a pojam ideologije shvaćena kao lažna svijest u suštini se izjednačava s idealnom sferom. Pojmovi poput „istine“, „lažno“ ili „svijest“ ne predstavljaju nikakvu vrijednost za francuskog teoretičara stoga ih on odbacuje. Shodno tome on odbacuje i ideologiju koja je usko vezana uz iste. Stoga, Foucault radije nudi koncept diskursa koji uspijeva nadići Marxov polaritet između materijalnog i idealnog. Štoviše, diskurs se uspijeva održati između tih dviju binarnih opozicija (Howkes, 1996). Foucaultov koncept diskursa mogao bi se shvatiti kao organizirana tijela znanja (koja ujedno i organiziraju) koja putem određenih pravila upravljaju određenim praksama što obuhvaća načine razmišljanja i djelovanje pojedinca (Storey, 2001). John Storey u svojoj studiji *Cultural Theory and Popular Culture* (2001) definira diskurse kao prakse koje sustavno formiraju objekt o kojemu govore. Objašnjava da oni funkcioniraju na tri načina; oni omogućavaju, ograničavaju i konstituiraju. Dakle, pojam diskursa je za Foucaulta jedan širok i sveobuhvatni sustav koji obuhvaća vrijednosti, norme, pravila ponašanja, jezik, stavove i uvjerenja. Tako na primjer diskurs o ludilu ili seksualnosti obuhvaća stavove društva o ludilu ili seksualnosti (što je normalno, a što nije), načine ponašanje (dozvoljeno ponašanje i nedozvoljeno koje se sankcionira), zatim jezik koji govori o ludilu ili seksualnosti (termini, što se smije izgovoriti, a što ne i tako dalje). Nadalje, Foucaultova studija o diskursima uključuje i pojam *figure autora*. Moglo bi se reći da je za francuskog teoretičara uloga *figure autora* u izvoru i značenju određenog diskursa jednaka Jelenićevoj ulozi jednog i apsolutnog vođe totalitarnog sistema koji uspostavlja određenu ideologiju te totalitarne vlasti. Naime, Foucault u djelu *Znanje i moć* (1994) iznosi misao da autor ne može biti shvaćen kao govorna figura koja je napisala ili izgovorila određeni tekst, već je autor pojedinac koji je zapravo

žarište koherentnosti određenog diskursa te jedinstvo i izvor značenja diskursa. Iako Foucault odbacuje koncept ideologije, donekle se mogu poistovjetiti funkcije njegovih društva diskursa (moderna društva) s funkcijama društva ideologije; njihova zadaća jest održavanje i proizvodnja diskursa/ideologije. Naime, Foucault smatra da funkcija društva diskursa, odnosno modernog društva, jest proizvodnja i održavanje istoga, no njihov optičaj zadržava se u strogo ograničenom prostoru. Jednako tako o diskursima radije govori i lingvist Teun Adrianus van Dijk. U svome radu *Ideologija: multidisciplinarn pristup* (2006) definira ideologiju kao prošireni društveni doživljaj/predodžba čija je funkcija konkretna i društvena. Autor se bazira na ulogu diskursa u reprodukcijским procesima ideologije, no to za njega ne podrazumijeva da proučavanje koncepta ideologije treba nužno svesti na analizu diskursa. Za njega diskurs zauzima važnu ulogu u reprodukciji ideologije, on sam po sebi nije jedini, nužan ni dovoljan segment izražavanja iste. Ključna funkcija izražavanja nalazi se u njihovim društvenim posljedicama.

Priznati slovenski filozof Slavoj Žižek smatra da je već naša stvarnost ideološki strukturirana (Howkes, 1996). Referirajući se na teorije psihoanalize Sigmunda Freuda i Jacquesa Lacana definira ideologiju kao konstitutivni element same stvarnosti koja postoji zbog postajanja ideoloških struktura. U predgovoru zbornika *Mapping Ideology* (1994) Žižek objašnjava da se ideologija može shvatiti na tri načina: *po sebi, za sebe, za sebe po sebi*. Ideologija *po sebi* može se shvatiti kao doktrina; sistem ideja, vjerovanja i koncepata. Svrha joj je uvjeriti nas u svoju istinitost koja je „u službi“ određene interesne skupine. Ovdje se pojam značenja ideologije vezuje uz Marxovo shvaćanje iste. Odmak od ideologije *po sebi* prema onoj *za sebe* čini proces izvanjskog, eksternalizacije i drugosti. Drugu definiciju ideologije Žižek dovodi u vezu s Althusserovim promišljanjem ideologije. Naime, Žižek se u ovoj definiciji referira na *ideološke aparate države* u kojima i pomoću kojih ideologija egzistira u ideološkim praksama, ritualima i institucijama. Sljedeća, treća po redu, je ideologija *za sebe po sebi* što bi značilo da se eksternalizacija reflektira po sebi. Ova vrst ideologije ima mogućnost da spontano raste. Žižek na primjeru *fetišizma robe*¹⁴ objašnjava ovaj koncept ideologije. Naime, *fetišizam robe* koji nije nametnut odozgo izrasta spontano iz sveukupnosti razmjene. Žižekova, ukratko prikazana, studija o pojmu ideologije potvrđuje

¹⁴ Fetišizam robe jest pojam koji je uveo Marx u svom najvažnijem djelu *Kapital* (prvi dio) (Howkes, 1996). U kapitalizmu čovjek s vremenom počinje se odvajati od robe (kao materijalnog proizvoda) koju je proizveo što dovodi do toga da joj započinje davati posebnu vrijednost. Iz toga razloga Marx čini razliku između razmjenske vrijednosti i uporabne vrijednosti. Razmjenska vrijednost je ona vrijednost koju određena roba ima na tržištu, dok uporabna predstavlja procjenu koristi robe za određenog pojedinca. Dakle, fetišizam robe bi bio proces u kojem akteri kapitalističkog društva pridaju tržištu i robi neovisno objektivno poslovanje (Howkes, 1996).

činjenicu da u znanstvenim krugovima Althusserov i Marxov pristup konceptu ideologije veoma je popularna i nezaobilazna teorijska baza na kojoj autori nadograđuju vlastite ideje. Zapravo Žižek je svojim trima definicijama dao svojevrsni povijesni pregled razvoja koncepta ideologije. Također autor u spomenutoj studiji otvara pitanje o mogućnosti kritike u konceptu ideologije. U svome prepoznatljivom stilu odgovara da sam pojam ideologije istovremeno implicira i kritiku. S obzirom da je ideologija sustav ideja koje služe asimetričnoj distribuciji moći u društvu, Žižek smatra da je metoda kritike, zapravo, ideja o moći. Kritiku pronalazi u *simptomalnom čitanju*¹⁵. To znači uvidjeti stvari koje se prešućuju, preskaču ili nose u sebi grešku.

Ideologijom obojeni društveni mehanizmi (kao na primjer institucije) prodiru u sva područja ljudskoga života, čak i ona najintimnija. Čovjek tako uhvaćen u mrežu ideologije, nesvjesno, konstantno reaktivira i proizvodi istu. Mehanizmi ideologije imaju moć da zahvate, po potrebi se transformiraju i/ili maskiraju, te kao takvi usmjeravaju cjelokupni ljudski život. Dakle, čovjek s vremenom postane uvučen u proizvodnju same ideologije i omogućuje njezino postojanje. Upravo je jedna ovakva ideja okosnica svih radova Michaela Foucaulta. Naime, pojedinac smatra da je znanje koje posjeduje urođeno i prirodno, a ne društveno konstruirano. Ono što individua nije svjesna jest da je to znanje zapravo nametnuto, pod konstantnom kontrolom te se modelira prema određenim interesima. Izlaganje o konceptu ideologije i njezinoj društveno-povijesnoj ulozi svakako bi trebalo zaključiti sljedećom misli koja je, nažalost, teško ostvariva. Štoviše, vjerojatno nije niti moguća. No, „sva važna područja društvenog djelovanja: ekonomiju, pravnu i etičku doktrinu, kulturno stvaralaštvo, čak i političku utakmicu za vlast i moć“ trebalo bi osloboditi od ideologije (Kalanj, 2010: 21).

a) Moć i stvaranje ideologije/znanja

U ovome dijelu rada nužno je teorijski prikazati koncept moći stoga što je on jedan od ključnih gradbenih elemenata koncepta ideologije te, shodno tome, i analizirati čvrste spona između moći i proizvodnje znanja i/ili ideologije suvremenog društva. Teorijsku analizu

¹⁵ Althusser čitajući Marxov *Kapital* poučio je određenom načinu pristupa tekstu koje naziva *simptomalnim čitanjem* (Howkes, 1996). To znači da se pri analizi određenih praksi mora pristupiti unutar šireg društvenog i političkog konteksta, odnosno sve prakse se moraju iščitavati prema širom političkom i društvenom obličju kako bi se istražilo ono što se prešućuje ili izbjegava, a što istovremeno konstruira samu ideologiju koja ih prožima (Howkes, 1996).

neraskidive veze između moći i stvaranja ideologije/znanja ponajbolje je u svojim radovima ponudio francuski teoretičar Michael Foucault, stoga će njegove studije biti referenta točka ovoga dijela rada.

Koncept moći za Foucaulta je sveprisutan koncept koji povezuje i prožima sve elemente društvenih institucija i tijela, no jednako tako to je koncept koji istovremeno i nadilazi državne institucije. „Moć je posvudašnja¹⁶, što znači da nema osobnosti koje su oblikovane nezavisno od njezinih učinaka“ (Kalanj, 2010: 38). Dakle, moć je glavni sastojak svih ljudskih interakcija koji nosi i kreativnu snagu u sebi dok istovremeno „neki njezini učinci dolaze do izražaja u osobnostima aktera koji je moraju trpjeti, provoditi ili obnašati, aktera kao subjekta koji su joj podređeni. Ono što time želi reći jest da, osim prisile, provođenje moći pretpostavlja i „određeni stupanj slobode na strani subjekta“ (Kalanj, 2010: 38). „Moć i sloboda nisu razdvojene nego oprečne ali nužno povezane strukturalne komponente društva“ (ibid.: 39). Jednako kao što noć ne može bez dana tako niti dan ne može bez noći. Odnosno u totalitarnim društvima gdje postoji i minimalni stupanj prisile, mora postojati i mogućnost opora stoga što jedan pojam nužno priziva postojanje drugoga. U totalitarnom svijetu opisanom u distopijskim filmovima *Fahrenheit 451* i *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* prikazan je visoki stupanj kontrole stanovništva, no isti ne onemogućuje glavne likove da se odupru totalitarnim silama (u ovome kontekstu manje je važan negativan ishod takvoga poduhvata). Štoviše da oni ne pružaju otpor, totalitarni sistem ne bi niti imao toliko visok stupanj kontrole, niti razloga za nadzor i uporabu sile. U tome slučaju bilo bi moguće i bezvlašće. Dakle, za Foucaulta moć nije nužno negativan koncept, ona svakako može biti i produktivna (Storey, 2001). Francuski teoretičar se protivi shvaćanju koncepta moći kao pravno-diskurzivne moći, odnosno one koja je nestvaralačka, represivna te se isključivo izražava kroz zakone putem raznih zabrana (Foucault, 1994). U oba distopijska filma upravo ta represivna moć totalitarnog režima izražena kroz zabrane navodi glavne

¹⁶ Foucault (1994) uvodi koncept *mikrofizike moći* što označava sveprisutnost moći; ona zahvaća sve razine, štoviše, ona zahvaća i intimnu razinu individue. Koncept *mikrofizike moći* najbolje je objašnjen na primjeru ljudske seksualnosti. Naime, ljudska seksualnost je vrlo osobno i intimno pitanje te je u domeni privatnoga. To navodi na pomisao da je seksualnost isključena iz diskursa moći, odnosno da uvijek ostaje izvan dosega moći i kontrole. No uvođenjem ideje o *mikrofizici moći*, Foucault razbija mit o moći kao izvanjskom, institucionalnom i nametnutom konceptu te inaugurira teoriju da djelovanje moći započinje već „odozdo“, na intimnoj razini. Naime, moć se ne posjeduje već se provodi i to tako što se istina na široj razini zatire dok se na osobnoj razini potiče. Svakoj individui trebala bi se usaditi potreba za izražavanjem istine, one istine o njemu samome. „Ne radi se o tome da se istina oslobodi svakog sistema moći – bila bi to himera, pošto je istina sama po sebi moć – nego da se moć istine odvoji od oblika hegemonije (socijalnih, ekonomskih, kulturnih) unutar kojih za sada funkcionira“ (Foucault, 1994: 162).

likove na produktivno i kreativno djelovanje, odnosno otpor; Montag krši zabranu čitanjem knjiga, dok Winston to čini pisanjem dnevnika.

Foucaultov koncept moći, koji je prethodno ukratko analiziran, zapravo proizlazi „iz propitivanja međudnosa znanja i moći“ (Kalanj, 2010: 292). Naime, moć je neodvojiva od stvaranja znanja. „Svaka točka vršenja i provođenja moći u modernom društvu istodobno je i mjesto znanja (o životu, ludilu, seksualnosti...)“ (ibid.: 295). Dakle, francuski teoretičar se u svojim radovima zanima za odnose znanja i moći te kako ti odnosi funkcioniraju u različitim diskursima (Storey, 2001). Znanje pak, toliko vezano uz koncept moći, je „skup elemenata koji su na pravilan način oblikovani nekom diskurzivnom praksom“ (Foucault u Kalanj, 2010: 40). Funkcija diskursa nalazi se u proizvodnji znanja, a posjedovanje određenog znanje znači i posjedovanje društvene moći. Dakle, u diskursnoj formaciji znanje i moć podrazumijevaju jedno druge, te takoreći postaju jedno (Storey, 2010). Naime, značenje i reprezentacija se uvijek odvija u diskursima koji definiraju ono što je dopušteno ili, pak, nije i upravo je to mjesto gdje moć proizvodi znanje. Dominantna društvena znanja proizvedena su od onih koji posjeduju moć da stvaraju određene „režime istine“ koji, pak, oblikuju naše djelovanje i funkcioniranje u svijetu uopće (Storey, 2001). Upravo takve postavke vidljive su u naraciji oba distopijska filma, gdje totalitarni režimi posjeduju moć da stvaraju dominantnu društvenu ideologiju/znanje kojom oblikuju psihički i fizički svijet stanovništva.

Istina „nije izvan moći, niti bez moći...ona je stvorena zahvaljujući mnogostrukim prisilama. I sadrži obvezatne efekte moći. Svako društvo ima svoj režim istine, svoju „opću politiku“ istine: tj. tipove diskursa koje prihvaća i čini da funkcioniraju kao istiniti; mehanizme i instance koji omogućuju da se razlikuju istiniti ili pogrešni izričaji, način na koji se sankcioniraju jedni i drugi; tehnike i postupke koji se koriste da se dođe do istine; status onih koji su zaduženi za to da naznače ono što funkcionira kao istinito“ (Foucault, 1994: 160).

b) Mit

Totalitarna ideologija omogućuje se i hrani mitovima (Jelenić, 1995). Dakako mitove kontrolira i uspostavlja, te provodi putem rituala (zastave, himne), vladajuća intelektualna i politička manjina, odnosno oni koji kontroliraju govor javnih komunikacija imaju i kontrolu nad mitovima određene zajednice/nacije (Mišetić, 2004). U naraciji distopijskog filma *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta*, država *Velikoga Brata* izgrađena je na mitu *Oceanije* kao

svjetske „supersile“ i „superdržave“, te na mitovima nacionalizma i mržnje prema najvećem (fiktivnom) „državnom neprijatelju“ Emmanuela Goldsteinu (iako on to uopće nije). George Schopflin u poglavlju *The Functions of myth and a Taxonomy of Myths*, koje se nalazi u djelu *Myths and Nationhood* (1997), objašnjava da koncept mita označava jedan od načina na koji određena zajednica/nacija određuje sustave vrijednosti i moralnosti te temelje svoga postojanja. Dakle, mit je sustav vjerovanja koji određena nacija/zajednica ima o sebi te u kojem je važnost usmjerena na sam sadržaj mita, dok njegova preciznost i točnost ostaje zanemariva. Schopflin nadalje navodi da mit omogućuje stvaranje odnosa poštovanja između različitih zajednica te da se putem njega utvrđuju granice. No primjeri iz svakodnevnog života kao i spomenutog distopijskog filma nam, nažalost, pokazuju da odnosi prema drugim zajednicama/nacijama često se ne baziraju na poštovanju, već štoviše na mržnji. Naime, u Redfordovom filmu „sije“ se mržnja prema suparničkim državama *Euraziji* i *Istaziji*. Ono što se svakako može potvrditi primjerima, iz fikcije distopijskog filma tako i iz društvene stvarnosti suvremenog svijeta, jest činjenica da se putem mita utvrđuju granice određene zajednice/nacije. No, autor ipak naglašava da mit u određenim okolnostima, konkretnije u etnički podijeljenim zajednicama, povećava i potiče njihove razlike i razdvajanje.

Mitološka, odnosno ideološka, značenja prisutna su i u čovjekovoj svakodnevnicu. Iako ona nisu možda toliko jasno uočljiva kao u političkom kontekstu, odnosno u konstruiranju i legitimaciji određenih (više ili manje) totalitarnih država, zasigurno su jednako djelotvorna i razorna. Teorijske analize semiotičara Rolanda Barthesa identificirale su mit i mitsko promišljanje u svakodnevnom životu ljudi. Naime, za Barthesa sve ima potencijal postati mitom. Zapravo, „mitski iskaz je poruka“ koja se može „sastojati od pisama ili predodžaba: od pisanog diskursa“, no i filma, reklame, fotografije i tako dalje, odnosno „svega što može poslužiti kao podloga mitskom iskazu“ (Barthes, 2009: 144). Dakle, u područje mita ulazi i ono što možda ne možemo uvijek percipirati kao mitološko (odnosno ideološko) poput fotografija i reklame. Takve postavke, postojanja mita u svakodnevnom životu, uočavamo u narativu oba distopijska filma na primjeru funkcioniranja televizije. U filmu redatelja Francoisa Truffauta *Fahrenheit 451* glavni lik Montag postaje „državni neprijatelj broj jedan“ nakon što krši zabranu čitanja knjiga. Montagov spektakularni pokušaj bijega i uhićenja gleda cijela država u izravnom televizijskom prijenosu. Dakako, vlasti manipuliraju „izravnim“ prijenosom na televiziji te lažiraju Montagovo uspješno uhićenje koje se zapravo nikada nije dogodilo. U državi *Velikog Brata* manipuliraju, pak, dokazima o velikom ekonomskom rastu i blagostanju *Oceanije* prikazujući na televizijskim ekranima – *telekranima* – preuveličane brojke koje bi trebale dokazati ekonomski rast i sve bolji standard

stanovnika, dok je istina sasvim suprotna. Ti primjeri (pokušaja) vizualne manipulacije totalitarne države koja putem televizije ulazi u domove i svakodnevnicu ljudi zapravo su svojevrsni mitovi iste. No, svaki pojedinac nužno ne mora dekodirati mit na isti način. Tako za glavnog lika *Tisuću devetsto osamdeset i četvrte*, Winstona, mitovi koji se prikazuju na *telekranima* nemaju jednako značenje kao i za ostale stanovnike *Oceanije*. Naime, slika i pismo uključuju „mnogo načina čitanja“ te „svaka građa mita, neovisno o tome je li reprezentacijska ili grafička, pretpostavlja označiteljsku svijest“ (Barthes, 2009). Mogućnost dekodiranja mita ovisi o ukupnosti socijalnog znanja čitatelja, odnosno o kulturalnom repertoaru (Storey, 2001). Dakle, moglo bi se reći da mogućnost dekodiranja mita ovisi o onome što se naziva *kulturni kapital*. *Kulturni kapital* podrazumijeva određene formalne kvalifikacije koje osoba posjeduje, a označavaju znanja, različita kulturna dobra koja se stječu kao posljedica kulturalnih strategija vlastite obitelji i tako dalje (Šalaj, 2007).

c) Jezik ideologije/ideologija jezika

Sve započinje jezikom koji je temelj naše kulture i društva, a time i ideologije. Prihvatimo li općeprihvaćenu i raširenu definiciju ideologije kao skupa ideja, uvjerenja i praksi shvatiti ćemo važnost jezika u njezinu konstruiranju, a jednako tako i u praktičnoj realizaciji ideologije. Dakle, jezik ima značajnu ulogu u oblikovanju, izražavanju i uspostavi ideologije. Antropolog Geertz u *Tumačenju kultura I* (1998) smatra da je veliki nedostatak sociološkoga razmatranja ideologije nepostojanje lingvistike, odnosno teorije koja će se baviti figurativnim jezikom te pokušati shvatiti način funkcioniranja analogije, metafore, hiperbole i ironije. Važnost proučavanja metafore proizlazi iz činjenice da je pronalazimo u svakodnevnom životu; našem jeziku, mišljenju i djelovanju, a naš konceptualni sistem kojim razmišljamo i djelujemo po prirodi je metaforički (Lakoff, Johnson, 2003). Dakle, cjelokupna naša društvena stvarnost metaforički je konstruirana. Političke metafore, pak, za razliku od lingvističkih i literarnih, „su rezultat svjesne i svrsishodne izmjene smisla jednoga pojma, izmjene koju čini sam autor...s ciljem da se političkom metaforom trajno, ali prikriveno djeluje“ (Toševa-Karpowicz, 2007: 142). Također kod političke metafore izmjena smisla ne događa se odjednom. Ona „je rezultat jedne složene elaboracije...koja se temelji na zajedničkom viđenju onoga što se pretvara u metaforu“ (ibid.: 142). (Politički) koncept metafore karakterizira, kao prvo, slojevitost značenja „pri čemu nesaglasnost smisla na jednom nivou proizvodi priliv značenja na drugom“ te, kao drugo, pogrešnost (Geertz, 1998:

290). Ta pogrešnost, smatra Geertz, iskazuje se u činjenici da ona za jednu stvar tvrdi da je druga i svoju uspješnost mjeri upravo u toj pogrešnosti. S obzirom da metafora nudi slojevitost značenja, dekodiranje iste ovisit će o našem dosadašnjem životnom iskustvu i kulturi u kojoj živimo, odnosno ovisit će o našem kulturalnom repertoaru ili *kulturalnom kapitalu*. Naime, različite osobe će određeno metaforičko značenje shvatiti na različiti način, stoga i postoji dvojba oko „pravog“ ili „istinitog“ značenja. No, ovdje je zaista pogrešno raspravljati o „istinitosti“ značenja, već je potrebno naglasiti naše različite konceptualne sisteme koje smo stekli tijekom dosadašnjeg životnog iskustva. George Lakoff u svojoj studiji *The Political Mind: A Cognitive Scientist's Guide to Your Brain and Its Politics* (2008/09) tumači da metafora koju ćemo prihvatiti kao „istinitu“ i „pravu“, ili, bolje rečeno, u kojoj ćemo se pronaći, prvenstveno mora dati smisao našem životu. Također ovdje je vrlo važno naglasiti da značenje metafore u konačnici nije bitno zato što će ono uvijek varirati ovisno o onome tko ga i u kojem povijesnom razdoblju „konzumira“. To bi značilo da govornik ili slušatelj značenju mogu pripisati različiti smisao u različitim kontekstima koji će također ovisiti o različitosti sudionika koji ga tumače.

No, s druge strane jezik može imati i značajnu ulogu u propitivanju i „rušenju“ same ideologije stoga je česta praksa (više ili manje) totalitarnih društva kontrola i uspostava određenog (ideološki podobnog) jezika. Totalitarni režimi nastoje kontrolirati i zaustaviti, nerijetko uporabom sile, svaku moguću naznaka kritičke misli stoga što ona dovodi u pitanje postojanje same ideologije vladajućih. Dakako, dozvoljavanje postojanja kritičke misli zasigurno bi rezultiralo potpunim kolapsom (totalitarnog) sistema i nestankom dotadašnjeg (totalitarnog) društva. Dakle, s obzirom da se kritička misao omogućuje i artikulira jezikom, vladajućim elitama prioritet jest kontrola jezika koja se vrši provođenjem i uspostavom „službenog jezika“ ili jezika vladajuće manjine. Na taj način jezik postaje *jezikom ideologije*, dok *ideologija jezika* to postaje upotrebom različitih jezičnih figura poput (političkih) metafora i mitova (u službi vladajuće ideologije). Upravo je takve postavke moguće identificirati kroz naraciju distopijskih filmova redatelja Michaela Radforda i Francoisa Truffauta. Naime, u filmu *Fahrenheit 451* izričito je zabranjeno čitanje knjiga stoga što one potiču na razvoj (kritičke) misli te izazivaju emocije, a realizacija takvih radnji dovela bi u pitanje stabilnost društva i neometano funkcioniranje (totalitarnog) sistema. Također i film *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* prikazuje društvo u kojem je jezik u službi ideologije totalitarne države. S obzirom da su misli, ideje i (kritičko) promišljanje povezani s jezikom, upravo je jezik prostor koji zahvaća, prožima i kroz koji djeluje ideologija. Stoga vladajuća elita države, *Partija*, na čelu s *Velikim Bratom* konstruira „službeni jezik“ – *novogovor* – koji

se sastoji od smanjenog broja riječi. Odstranjivanje određenog broja riječi iz pisma, govora i službene uporabe bilo je nužno stoga što upravo te (nepodobne) riječi označavaju određene misli i ideje čija artikulacija dovodi do možebitne akcije pojedinaca koji time postaju izravna prijetnja totalitarnom sistemu.

d) Povijesni revizionizam

Ideološka kontrola nad povijesnim procesima određenog društva omogućuje kontrolu sadašnjosti te usmjerava budućnost (Jelenić, 1995). Dakle, (totalitarna) ideologija si uzima za pravo poznavanje tajni čitavog povijesnog procesa; od zamagljene sadašnjosti kojoj su prethodile tajne prošlosti pa sve do neizvjesne budućnosti (Kalanj, 2010). Glavni lik filma *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta*, Winston Smith, zadužen je za *povijesni revizionizam*, odnosno njegov zadatak u *Ministarstvu istine* jest ispravljanje i iskrivljenje povijesti i povijesnih podataka te manipulacija fotografijama u svrhu nesmetanog funkcioniranja totalitarnog režima *Velikog Brata*. „U slučaju istorijskog revizionizma na delu je ne samo prevrednovanje tj. novo ili modifikovano tumačenje prošlosti, već neposredna prerada (falsifikovanje, izostavljanje, izvrtnje, itd.) istorijskih činjenica i izvođenje odgovarajućih objašnjenja koja imaju krajnje utilitarnu vrednost u određenom kontekstu“ (Bešlin, Atanacković, 2012: 13). Dakle, *povijesni revizionizam* prezentira „političku utilitarizaciju istorijskog bavljenja prošlošću“ te kao dio šireg pojma kulture sjećanja odražava političku kulturu određenog društva te ocrtava njegove dominantne političke vrijednosti (ibid.: 13). *Povijesni revizionizam*, nažalost, nije samo primjer iz filmskih, fiksijskih, scenarija već je sastavni dio društvene stvarnosti koji itekako utječe na svakodnevni život individue. Vrlo je očigledno da je *povijesni revizionizam* sveprisutan na regionalnoj, nacionalnoj, ali i lokalnoj razini. Primjere pronalazimo kako u politici povijesne nauke socijalističke Jugoslavije, tako i u politici nauke kasnije, odnosno Hrvatske, ali i ostalim zemljama bivše države (Srbiji, Makedoniji...) (Bešlin, Atanacković, 2012). Važno je spomenuti da najteže posljedice *povijesnog revizionizma* osjeća upravo povijesna nauka „urušavanjem vlastitih temelja i kritičko-heurističkih profesionalnih metoda“ (ibid.: 14).

I upravo je *povijesni revizionizam* dokaz važnosti povijesti kao znanstvene discipline i društvene teorije. No, jednako tako i ideološki mehanizmi prepoznali su važnost povijesti koja u takvome, ideološkom, okolišu postaje samo jedan od gradbenih elemenata iste (što vidimo u slučaju *povijesnog revizionizma*). Povjesničar Ivo Goldstein u svojem radu *Upotreba povijesti*

(1993) progovara o upotrebi povijesti u političke, odnosno ideološke, svrhe na europskom tlu; kako na prostorima nekadašnje Jugoslavije tako i izvan njezinih granica. Autor navodi da trend upotrebe povijesti, kao znanstvene discipline, u ideološke svrhe datira još od vremena stvaranja modernih nacionalnih država i nacija. Naime, na veličanju svoje slavne i velike prošlosti izgrađeni su svi nacionalni identiteti europskih država. Goldstein objašnjava da je jedan takav trend svoj vrhunac doživio uspostavom totalitarnih režima 20. stoljeća, odnosno u fašističkoj Italiji i nacističkoj Njemačkoj, koje su osim korekcije povijesti također monopolizirale pravo na interpretaciju iste.

No, ono čemu svakako trebamo težiti jesu istraživanja i interpretacije različitih povijesnih procesa lišena svake ideologije. Dakle, moramo osvijestiti činjenicu da pri istraživanju povijesnih događaja ne postoji konačna istina (Bešlin, Atanacković, 2012). Jednako tako ne postoje niti nepromjenjivi, čvrsti, jednom i zauvijek dani iskazi i interpretacije stoga je nužno konstantno preispitivanje saznanja o povijesnim događajima (ibid.).

e) Stratifikacije, hijerarhizacija i podijeljenost društva na klase

U ovome dijelu rada, pregledom različitih društvenih teorija, analizirat će se veoma važan koncept za funkcioniranje ideologije vladajuće klase totalitarnog sistema koji se naziva *društvenom stratifikacijom*. Naime, neometano funkcioniranje (manje ili više totalitarne) ideologije moguće je jedino u strogo podijeljenom društvu. Uostalom upravo je ideologija (totalitarnog sistema) ta koja „propisuje“ razlike među skupinama unutar društva i dijeli ih u određene društvene klase.

Društvena stratifikacija označava hijerarhiju između socijalnih skupina određenog društva, odnosno to je specifičan oblik nejednakosti u društvu koji uključuje postojanje vidljivih društvenih skupina koje se rangiraju ne temelju bogatstva i/ili prestiža (Haralambos, Holborn, 2002). Pripadnici iste društvene skupine dijele sličan životni stil, interese i zajednički identitet, dok ih istovremeno upravo to i razlikuje od drugih društvenih skupina unutar istoga društva (ibid.). Društvo *Velikog Brata* prikazano u distopiji Michaela Radforda karakterizira zatvoreni sustav društvene stratifikacije, odnosno društvo je izuzetno hijerarhizirano i podijeljeno na tri klase u kojima ne postoji mogućnost društvene mobilnosti i prelaska iz jedne klase u drugu. Dakle, postoje otvoreni i zatvoreni sustavi stratifikacije od kojih prvi podrazumijevaju visoki stupanj društvene mobilnosti, dok potonji podrazumijevaju

malu mogućnost za istu (Haralambos, Holborn, 2002). Društvena mobilnost označava mogućnost prelaska iz jedne društvene skupine u drugu (ibid.).

Hijerarhizirano društvo prikazano u filmu Michaela Radforda *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* u najvećem djelu temelji se na postavkama marksističke perspektive o *društvenoj stratifikaciji*. Ta perspektiva vidi *društvenu stratifikaciju* kao strukturu koja razdvaja društvo u kojem jedna društvena skupina eksploatira drugu, odnosno te hijerarhizirane društvene skupine podijeljene su u klase; vladajuću i drugu, njoj podčinjenu (Haralambos, Holborn, 2002). U spomenutom distopijskom filmu prikazano je društvo podijeljeno na tri klase, u kojemu najviša klasa, odnosno elita *Oceanije – Partija* – eksploatira preostale dvije, nižu i najnižu klasu. U enciklopedijskoj studiji *Sociologija: teme i perspektive* (2002) dvojica sociologa Michael Haralambos i Martin Holborn navode da marksistička perspektiva objašnjava razloge postojanja *društvene stratifikacije* s obzirom na odnos društvenih skupina prema sredstvima za proizvodnju, odnosno moć vladajuće klase proizlazi iz njezina vlasništva i kontrole nad sredstvima za proizvodnju. Dakle, u Marxovoj ideji društvenih struktura ključno mjesto zauzimaju pojmovi klase i klasne borbe (Kuvačić, 2004). Autori u navedenoj studiji objašnjavaju da se klasna borba odvija između proletarijata ili radničke klase (čiji članovi nemaju pristup sredstvima za proizvodnju stoga su prisiljeni prodavati svoj rad buržoaziji) i buržoazije ili elite (čiji članovi imaju vlasništvo i pristup sredstvima za proizvodnju te kojima radnička klasa prodaje svoj rad). Također navode da Marx u svome radu spominje i najniži sloj, takozvane potklase ili kako ih naziva lumpenproletarijat, koji opisuje kao društveni ološ koji ne može tvoriti klasu. Upravo takve postavke uočavamo i u naraciji Radfordove distopije. Naime, društvo *Velikog Brata* sastavljeno je od uže i šire *P(p)artije* te *prolova* (skraćenica od riječi proletarijat) koji se smatraju životinjama. Preslikamo li marksističku teoriju o društvenim klasama na društvenu strukturu *Oceanije*, buržoazija postaje (užom) *Partijom*, proletarijat *širom partijom*, dok lumpenproletarijat je istoznačan *prolovima*.

2.3.2. Razvoj tehnologije

Filmska djela redatelja Michaela Radforda i Francoisa Truffauta jasno upućuju na kritiku tehnologije i tehnološkog razvoja stoga što je ona u službi očuvanja postojeće totalitarne ideologije. Naime, njome se služe vladajuće elite u svrhu što bolje kontrole i kažnjavanja (neposlušnog) stanovništva. U *Tisuću devetsto osamdeset i četvrtoj* televizijski ekrani nadziru stanovništvo, dok u *Fahrenheit 451* televizija, koja uglavnom emitira telenovele, jest dominantan i jedini odobren medij od strane (totalitarnog) sustava. Dominantne ideologije prodiru u sve pore društva pa tako nije izuzet ni tehnološki razvoj, no tehnologija sama po sebi ne može biti jedini i autonoman čimbenik u sustavnom provođenju ideologije. Mnoga velika djela, kako društvene teorije tako i umjetnosti (što vidimo na primjeru distopijskih filmova koji prikazuju izrazitu količinu fobije spram tehnologije), prepuni su tehnološki determiniranih stavova kojima prevladava negativan stav spram tehnologije. No svakako se potrebno ostaviti takve ideje kako bi se što uspješnije analizirale određene društvene pojave, stoga je potrebno zauzeti neutralniji stav.

Tehnodeterminizam je način tumačenja odnosa između tehnologije i društva prema kojemu su znanost i tehnologija autonomni i jedini čimbenici promjene u društvu, bile one negativne ili pozitivne (Peović Vuković, 2012). Dakle, postoje dva najčešća stava o autonomnosti tehnologije i medija u društvu – tehnofobija i tehnofilija. Prvi stav, o „instrumentaliziranom čovjeku“, vidi čovjeka kao žrtvu tehnološke manipulacije i njezina napretka. Drugi stav, za razliku od prvog pesimističkog, obilježen je optimističkom vizijom „opće povezanosti i participacije“ (ibid.: 10). Ovo poglavlje više će se posvetiti analizi prvog stava stoga što je jedino on identificiran u distopijskim filmskim djelima *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* i *Fahrenheit 451*. No, također ponudit će se i kratka analiza neutralnijeg stava, stoga što je upravo to pozicija koju treba zauzeti pri kritici tehnološkog razvoja. Katarina Peović Vuković u svome radu *Mediji i kultura: Ideologija medija nakon decentralizacije* (2012) objašnjava razloge spomenute problematike. Dakle, iznesena je činjenica o toliko čestoj i raširenoj, vjerojatno ponekad i nesvjesnoj, upotrebi tehnološkog determinizma pri analizi društvenih pojava i/ili stvaranju različitih umjetničkih formi, što filmskih što književnih¹⁷. Autorica objašnjava da se kritika razvoja tehnologije temelji na veoma dugoj tradiciji „kritike masmedija kao alata instrumentalizacije čovjeka. Era radio-

¹⁷ Naime, oba filmska djela, redatelja Michael Radforda i Francois Truffauta, zapravo su ekranizacija istoimenih književnih djela

televizijskog odašiljanja povezuje se sa slikom pasivnih konzumenata, nevinih žrtava hegemonije masmedija“ (ibid.: 11). Primjer jedne takve, tehnološki determinirane, ideje kritike masmedija svakako je obilježila radove njemačkih teoretičara društva okupljenih u Frankfurtskoj školi¹⁸. Ideja utemeljitelja *kritičke teorije*¹⁹ Theodor Adorna i Max Horkheimera bazira se na kritici *kulturne industrije*. Taj termin autori su skovali kako bi označili sve proizvode masovne kulture (radio, televizija, jazz glazba...) koje karakterizira izričita predvidljivost i homogenost (Storey, 2001). U svome zajedničkom radu *Dijalektika prosvjetiteljstva* (1989) Adorno i Horkheimer objašnjavaju da u današnjem svijetu kultura svemu nameće sličnost, što znači da je identična čitava masovna kultura no ta je identičnost tek površno prikrivena. Dakle, tehnike *kulturne industrije* jesu serijska proizvodnja i standardizacije kulture, zaključuju autori. Sudjelovanje velikog dijela, odnosno većine populacije u konzumiranju proizvoda *kulturne industrije* zahtjeva reprodukciju istih. Adorno i Horkheimer smatraju da konzumenti imaju pristup samo onoj kategoriji proizvoda koji je namijenjen njihovoj grupi. Dakako, pripadnost određenoj grupi određuje se visinom primanja, a ta hijerarhija serijske kvalitete rezultira sve većem kvantificiranjem. No, ti mehaničko diferencirani proizvodi u konačnici se prikazuju jednakima. Autori smatraju da se na nezasitnu uniformnost međusobno prisiljavaju svi tehnički mediji koje onemogućuju misaonu aktivnost potrošača. Televizija i film nisu više dio umjetnosti, već se deklariraju kao industrija koja će uspostaviti ideologiju šunda te postaviti kao apsolut koncept imitacije. Adorno i Horkheimer smatraju da prelazak kulture u robnu sferu, odnosno sferu potrošnje, je rezultat pojave *kulturne industrije* čiji proizvodi postaju lako dostupni svima na tržištu i ne pružaju mogućnost otpora konzumenta. Dakle, skupina autora proizašla iz Frankfurtske škole smatra da *kulturna industrija* održava društveni autoritet tako što je većinska populacija, odnosno masa, uhvaćena u krug manipulacije koji rezultira održavanjem postojećeg sustava i jačanjem njegove moći (Storey, 2001). Ovakve postavke vidljive su u Truffautovoj distopiji *Fahrenheit 451* u kojem se smisao svakodnevnice svodi na gledanje televizije koja zapravo služi totalitarnom sistemu da stvori poslušne građane. Proizvodi masovne kulture, za predstavnike Frankfurtske škole, pomažu u održavanju postojećeg kapitalističkog sistema (Storey, 2001). Naime, Adorno i Horkheimer objašnjavaju da slobodno vrijeme i rad u kapitalističkom

¹⁸ Frankfurtskom školom naziva se skupina njemačkih intelektualaca proizašla s Instituta za društvena istraživanja utemeljenom 1923. godine na Sveučilištu u Frankfurtu (Storey, 2001). Dolaskom Adolf Hitlera na vlast skupina seli u SAD na Sveučilište Columbia, a 1949. godine vraćaju se natrag u Njemačku. Najznačajniji predstavnici Frankfurtske škole su Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Erich Fromm i mnogi drugi (Storey, 2001).

¹⁹ *Kritičkom teorijom* se naziva njihov pristup u kojemu pri analizi društvenih pojava kombiniraju psihoanalitičke i marksističke koncepte (Storey, 2001).

sistemu stvaraju neraskidivu vezu, a zadaća *kulturne industrije* jest da organizira slobodno vrijeme radnika jednako kao što tvornica organizira njihovo radno vrijeme. Na taj način zatvara se krug u kojemu konzumiranje proizvoda masovne kulture vodi ka radu, dok rad uzrokuje potrošnju proizvoda *kulturne industrije*. Dakle, radnici se nakon radnog vremena opuštaju uz jazz glazbu što im omogućava da sutra ponovno mogu otići na posao odmoredni i pripremljeni za novi radni dan. To ih onemogućava da promijene svoj podređeni društveni položaj i uzrokuje održavanje te perpetuiranje moći sustava i ideologije dominantne skupine. Industrija masovne kulture istovremeno je i industrija zabave koja omogućava bijeg iz svakodnevnice, no njezini proizvodi su zapravo instrument obmanjivanja sreće (Adorno, Horkheimer, 1989). Teorije proizašle iz Frankfurtske škole, iako su nedvojbeno obilježile društvenu teoriju, izričito su tehnološki determinirane i pesimistične što treba imati na umu pri čitanju iste.

Još jedan predstavnik Frankfurtske škole Herbert Marcuse promišlja o razvoju tehnologije i znanosti u studiji *Tehnika i znanost kao ideologija* (1986). Za njega su moderna znanost i tehnologija ideologije čije spoznaje mogu služiti određenim interesima. Takve postavke vidimo u oba distopijska filma gdje tehnologija služi totalitarnim interesima (nadzor, kažnjavanje, stvaranje poslušnih građana) vladajuće elite. Autor smatra da tehnologija i znanost preuzimaju prvenstvo proizvodne snage u društvu te, shodno tome, tehnološki napredak uspio je zamijeniti radnu snagu i postati neovisnim izvorom stvaranja viška vrijednosti. Nadalje, Habermas objašnjava da je ideologija dobila novi oblik u kojem je usmjeren tehnološki napredak postao osnovom legitimacije čak i u moralno-praktičnim pitanjima. No ipak tehnologiji priznaje blaži učinak, za razliku od prethodno iznesene teorije, stoga što ona nema snagu stvoriti privid zadovoljstva i sreće. Ovdje vidimo mali odmak od tehnološko determiniranih, tehnofobnih, ideja.

Izlaganje o kritici tehnološkog razvoja zaključit ćemo stavom kojeg je potrebno zauzeti. Odnosno zaključit ćemo idejom koja vidi tehnologiju kao neutralno mjesto koje samo po sebi nije niti dobro niti loše, već zavisi o tome na koji će se način upotrijebiti. Jedan takav pristup, antropološki, osim (djelomično) Habermasa ima i Raymond Williams, a izrazio ga je u eseju *The Technology and the Society* (1975). U suvremenom svijetu prevladava mišljenje da su razvoj tehnologije, a time i pojava televizije, uzrokovale velike promjene u društvu. No, Williams kaže da takvo viđenje razvoja tehnologije može onemogućiti uvid u specifična značenja stoga se autor zalaže za analizu konteksta određenih efekata i uzoraka te upravo tu formulu koristi kada promišlja o televiziji kao dio kulturalne tehnologije. Naime, centar njegova zanimanja jest kulturalna analiza povijesnog razvoja televizije te analiza društvenih

uzoraka razvoja tehnologije. Williams zaključuje da je razvoj tehnologije društvena posljedica, a ne uzrok, odnosno razvoj i pojava određenih tehnologija je samo odgovor na društvene potrebe.

2.4. Analiza filma: Totalitaristička društva u distopijskom filmu

2.4.1. Tisuću devetsto osamdeset i četvrta

U filmu redatelja Michaela Radforda se opisuje totalitarističko društvo Londona 1984. godine koji je dio svjetske države *Oceanije* u kojoj vlastodršci na čelu s *Velikim Bratom*, pomoću razvijene tehnologije, psihološki i fizički kontroliraju ljude. Režim *Velikog Brata* u *Oceaniji* naziva se *Ingsoc*²⁰ što je ujedno i naziv stranke – *Partije* – koja je na vlasti. Jednako kao i u filmu *Fahrenheit 451*, osim kritike ideološke kontrole društva, očita je kritika razvoja tehnologije. Osjeća se strah i negativan stav prema modernoj tehnologiji, odnosno vidljiva je doza tehnodeterminizam.

Film *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* započinje riječima koje objašnjavaju da onaj tko ima moć kontrolirati prošlost, kontrolira i budućnost te onaj tko kontrolira sadašnjost kontrolira i prošlost. Glavi lik Radfordovog filma je Winston, „sitni“ službenih, birokrat koji radi u *Ministarstvu istine*. To ministarstvo je zaduženo za ispravljanje povijesti i povijesnih dokumenata koji nisu u skladu s ideologijom *Partije*, odnosno zaduženo je za povijesni revizionizam i manipuliranje povijesnim podacima u svrhu režima *Velikog Brata*. No, važno je naglasiti da je za revizionizam odgovorno i prešućivanje²¹ da se ono dešava, pogotovo od strane ljudi koji ga provode. Tu se prvenstveno misli na „sitne“ službenike poput Winstona koji bespogovorno provode zakone određenih totalitarnih režima.

²⁰Ingsoc je kratica za engleski socijalizam (<http://hr.wikipedia.org/wiki/Ingsoc>)

²¹Danas već naširoko poznati citat iz *Tisuću devetsto osamdeset i četvrte* kaže „rat je mir, ropstvo je sloboda, a ignoriranje (prešućivanje) je snaga

Uvodna scena filma prikazuje građane *Oceanije* koji u kinu na velikom platnu gledaju klasičan primjer propagandnog²² filma vladajuće partije. Evidentna je manipulacija stanovništva puštanjem različitih video spotova kao što se i u *Fahrenheit 451* manipulira stanovništvo prikazujući lažirani snimak Montagovog uhićenja.

U *Oceaniji*, *Partija* vrši kontrolu i nad seksualnošću građana, stoga su se oni dužni zavjetovati na celibat. Jedino ljubav i lojalnost prema *Velikom Bratu* mogu postojati, a nikako prema obitelji ili parteru/supružniku. Danas kontrolu seksualnosti, odnosno određivanje što je normalno a što ne, uspostavljaju društvene institucije poput braka ili religije čime se postiže stabilnost u društvu. Foucault se također u svojim radovima bavio analizom kontrole seksualnosti kroz povijest. To nimalo ne iznenađuje s obzirom da se kontrola seksualnosti zapravo bazira na konceptu moći. U *Povijesti seksualnosti 1* (2013) objašnjava da je povijest seksualnosti zapravo povijest rastuće represije. Početkom 17. stoljeća ljudska seksualnost je još donekle bila slobodna, no dolaskom 19. stoljeća počinje zadobivati represivne obrise. Naime, autor u spomenutoj studiji naglašava da se u viktorijansko doba izražavanje seksualnosti jedino je moguće unutar zadanih pravila koje definiraju institucije poput braka, čiji je cilj reprodukcija. No, uspostavom kapitalističkog sistema promijenio se način i svrha represije što znači da se seksualnost započinje miješati s ekonomijom. Foucault objašnjava da je došlo do međuodnosa zbog potrebe da se o seksualnosti govori što iskorištavaju psihijatri kako bi primili naknadu za tu situaciju. Na taj se način razvija diskurs o seksu koji je usredotočen na prokazivanje jedine i prave istine o seksu te na promjenu ekonomije seksa (ibid.). Funkcionalistička društvena teorija smatra da su „odnosi između članova društva organizirani pomoću nekih pravila. Vrijednosti daju opće naputke za ponašanje, a specifičnije upute se prevode pomoću uloga i normi. Struktura društva se može shvatiti kao ukupan zbroj normativnog ponašanja; ukupan zbroj društvenih odnosa kojima upravljaju norme“ (Haralambos, Holborn, 2002: 9). Funkcionalistima institucije poput obitelji i religije te političkih stranaka pridonose socijalizaciji novih članova društva te doprinose održavanju društva budući da red i stabilnost ovise o naučenim zajedničkim vrijednostima i normama.

Protagonistu filma *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* zbog kršenja zabrana uhićuje *Misaona policija* čime postaje *misaoni kriminalac*. Naime, samo disciplinirani mozak može vidjeti realnost, odnosno prihvatiti *Velikog Brata* kao vrhovnog vođu kojeg treba voljeti i pokorno slušati. Nedisциплиnirani mozak *misaonog kriminalca* pati od iluzija i halucinacija. *Partija* prije nego što uništi (ubije) heretika, učini ga svojim. Pomoću razvijene tehnologije i

²²Izgleda poput *Trijumfa volje* (1935), nacističkog propagandnog filma, redateljice Leni Riefenstahl

psihologije učini im mozak savršenim za njihovo totalitarističko društvo. Moć *Partije* se iskazuje i postiže patnjom *misaonih kriminalaca*, odnosno nepodobnih. Moć znači slomiti čovjeka, psihički i fizički, onemogućiti njegovo nezavisno mišljenje koje nije u skladu s vladajućom ideologijom te ga ponovno uspostaviti oblikujući ga po želji *Partije*. *Misaone kriminalce* članovi *Partije* izbrišu iz povijesti tako da za njima ne ostane niti jedan trag, niti jedna živuća memorija u umovima drugih ljudi. Na taj način se izbriše i svako njegovo postojanje i sjećanje na njega. Sjećanje može poslužiti kao „svojevrсна simbolička moć“ bila ona individualna ili kolektivna/nacionalna/društvena te utječe na uspostavu, izgradnju i legitimaciju određene politike (Pavlaković, 2009). Povijesno pamćenje se oblikuje, osim putem primarnog iskustva te povijesne nauke, i pomoću kulture sjećanja. „U središtu javnih kultura sećanja jesu slike prošlosti saobražene složenosti društva i vrednostima vladajućih grupa...Javna kultura sećanja, oblikovana u skladu sa vladajućom ideologijom može, kombinovati više perspektiva: ličnu, tradicionalnu, službenu“ (Kuljić, 2012: 63).

2.4.2. *Fahrenheit 451*

U Truffautovom filmu prikazano je jedno totalitarističko (distopijsko) društvo u kojem je strogo zabranjeno posjedovanje i čitanje knjiga što se kontrolira konstantnim racijama, dijeljenjem informacija sugrađana o kršenju zabrana, odnosno „cinkanje“ sugrađana te, naposljetku, paljenjem knjiga kako bi bile jednom zauvijek uništene. Za to su zadužene vatrogasne jedinice koji imaju najveći autoritet i kontrolu u tom, distopijskom, društvu. Vatrogasaca se ljudi boje, kao i njihove uniforme koje podsjećaju na fašističke (kompletno su crne), dok je njihov prepoznatljiv miris parfema benzin. Spaljivanje knjiga²³ (koje su istovjetne čestim aktivnostima nacističke Njemačke, no u filmu *Fahrenheit 451* spaljena je i Hitlerova knjiga) organizira se javno, na ulicama grada, no jednako tako i u kućama stoga su one i izgrađene da budu otporne na vatru. Naziv filma, *Fahrenheit 451*, upravo je visina temperature na kojoj počinju gorjeti stranice knjiga. Jedan od tih vatrogasaca je glavni lik filma Guy Montag kojeg čeka unapređenje u službi. Jedina preokupacije supruge glavnog lika, Linde, je konstantno gledanje televizije i hipnotičko „zurenje“ u ekran. Ona se ne razlikuje od ostatka društva u kojem su televizija i njezin beskoristan program (po cijele dane

²³Horvat objašnjava da paljenje knjiga je „neka vrsta gubitka svijeta“, odnosno želi se izbrisati dio dotadašnjeg svijeta (2008: 80)

gledaju se telenovele) „must have“, stoga ne čudi njezino oduševljenje Montagovim unapređenjem što će im omogućiti da kupe još jedan, veći, ekran (jer kupovina ekrana je jednaka proširenju obitelji). No, upravo je televizija ono što služi državi za indoktrinaciju stanovništva čineći ih asocijalnim i poslušnim te što omogućuje održavanje sustava i stabilnosti, dok se paljenjem i zabranom čitanja knjiga osiguravaju od drugačijeg, kritičkog i individualnog, odnosno nepodobnog razmišljanja. Zanimljivo je da u društvu zabrana prikazanom u filmu *Fahrenheit 451* upravo čitanje knjiga smatraju asocijalnim ponašanjem (što zapravo uzrokuje gledanje televizije), ono zbog čega će postati nesretni, uznemireni jer njezini sadržaji nisu stvarni. Kritika masovnih medija, televizije, popularne kulture odnosno *kulturne industrije* dobro je poznata u teorijskim krugovima. U Truffautovom filmu²⁴ veliki ekrani televizije dominiraju unutrašnjim prostorom koji su istovjetni današnjim plazmama i LCD ekranima, dok izvana na svakom krovu kuće dominiraju antene²⁵. Glumce u sapunicama prikazane na velikim televizijskim ekranima nazivaju rođacima i obitelji. Jednako tako i u društvu prikazanom u *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* svi su braća, a najveći autoritet – tiranin – jest *Veliki Brat*. Horvat smatra da to „iznova opisuje stanje svojstveno ljudima koji gube dodir s realnošću i poistovjećuju se s imaginarnim likovima što postaju vredniji i stvarniji od vlastite obitelji“ (2008: 83). Naime, u društvu zabrane neodgovorno je imati djecu, a biti roditeljem je nešto što je nezamislivo Lindi.

Glavni lik, vatrogasac, odluči prekršiti zabranu i započne čitati knjigu²⁶. Riječ je o Dickensovom djelu David Copperfield iz kojeg je odabran citat koji Montag čita (vidljivo je da mu čitanje ide vrlo teško) naglas: „Hoću li biti junak svog života ili će netko drugi uzeti to mjesto“. To je vrlo značajan citat stoga što nagovještava preokret u radnji filma i početak kršenja zabrane čitanja knjiga glavnog lika. Također izgovara još jedan važan citat „...rođen sam kako mi je rečeno i kako vjerujem...“ koji sugerira njegovu dotadašnju nekritičnu poslušnost sistemu, jer mu je tako rečeno. Lindu Montagovo kršenje zabrane prestravljuje, dok njemu knjige postaju nova obitelj. On postaje svjestan činjenice da iza svake napisane knjige stoji čovjek. Smatra da su njegovi sugrađani postali zombiji, otuđili se jedni od drugih,

²⁴Truffaut je dizajnom interijera „savršeno prikazao Bradburyjev svijet: sve je nekako sivo, boja koja dominira je crvena (kao simbol vatrogasaca)...“ (Horvat, 2008: 80). Žarko crvena boja dominira u svakoj sceni koja je povezana s paljenjem knjiga, intervencijom vatrogasaca i vatrogascima uopće, stoga ona nije samo njihov simbol već i simbol paljenja knjiga, vatre, no i kršenja zabrane. U sceni koja prikazuje Montagovo skrovište za knjige dominira crvena boja. Također u školi dominira crvena boja stoga što je ona jedna od državnih institucija zaduženih za provođenje ideologije

²⁵Oni koji ih ne posjeduju odmah postaju sumnjičavi. Jedna od rijetkih kuća koja nije otporna na požar i ne posjeduje antenu je Clarissina, žena koja čita knjige i u koju se Montag zaljubljuje. Također sve kuće nalikuju jedna drugoj i izgledaju kao prototip današnje američke suburbije.

²⁶Zanimljiva je činjenica da od onog trenutka kada započinje njegovo kršenje zabrane čitanjem knjige, on se više ne može popeti šipkom kako bi došao na gornji kat u vatrogasnoj postaji, stoga je prisiljen koristiti stepenice

a supružnici se više ne poznaju. „Vi ne živite, već ubijate vrijeme“, kaže Montag. Zapovjednik vatrogasaca smatra da romani govore o ljudima koji nisu nikada postojali, a čitanje istih čini ljude nesretnima²⁷ jer požele živjeti drugačije, na način koji ne mogu. Čitanje knjiga potiče ljude na razmišljanje i izaziva osjećaje (suze, povrjeđuje ljude), ono što društvo zabrane u filmu ne poznaje više. Ono što čitanje knjiga izaziva u ovome društvu, u *Oceaniji* to čine riječi stoga režim *Velikog Brata* konstantno smanjuje broj (nepodobnih) riječi. Zapovjednik vatrogasaca nastavlja svoju prodiku o knjigama te govori da je od romana jedino gora filozofija. Svi ti mislioci (filozofi) zapravo govore da su samo i jedino oni i njihovo razmišljanje u pravo (iako isto to rade i vatrogasci izvršavajući propisane norme totalitarno uređenog društva), dok su svi ostali idioti. Također ljudi koji čitaju filozofiju misle da su bolji od ostalih, odnosno onaj tko pročita Aristotelovu knjigu misli da je bolje od onoga tko nije, a to se ne smije dopustiti jer svi moraju biti jednaki. Jedini način da čovjek bude sretan je da se onemogućiti bilo kakva individualnost i zato sve knjige moraju biti spaljene. Jednaki način društvenog uređenja pronalazimo i u filmu *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta* što sugerira i sam naziv režima, ujedno i političke stranka, koja vlada *Oceanijom - Ingsoc* – koji označava engleski socijalizam. Tako nestašica britvica u Londonu podsjeća na događaje u socijalizmu kada ljudi nisu imali pristup određenim namirnicama. Dakle, među stanovnicima *Oceanije* trebao bi vladati kolektivitet i jednakost, no realnost je sasvim drugačija. To društvo je itekako hijerarhizirano, odnosno postoje čvrste podjele na staleže. Postoje tri staleža: uža partija, šira partija i zadnji su *prolovi*, odnosno proletarijat čiji članovi se smatraju životinjama. Dakako, samo prvi stalež, odnosno uža partija uživa neke pogodnosti poput ispijanja alkohola, pristupa različitim „pravim“ a ne zamjenskim namirnicama. Naime, *Partija* jede pravi šećer, dok ostali staleži su osuđeni na konzumaciju saharina. Život određenog staleža sudbinski je određen poput sustava kasta. Odnos među staležima u *Oceaniji* je nejednak i eksploatirajući. Preslikamo li marksističku teoriju na situaciju u filmu buržoazija je *Partija*, proletarijat je šira partija, a lumpenproletarijat je proletarijat u filmu (čije članove smatraju životinjama). Dakle, u oba filma „znanje je moguće jedino odozgo – jedino Država zna što je dobro za pojedinca“ (Horvat, 2008: 82). U *Tisuću devetsto osamdeset i četvrtoj* jedino *Veliki Brat* zna što je dobro za svaku individuu, dok u *Fahrenheitu451* knjige su „nužno zlo, prijetnja za opstanak društva, mogućnost da će pojedinac misliti svojom glavom. Onaj tko odstupa od „normalnih“ pojedinaca koji ne čitaju knjige...je nužno Neprijatelj“ (Horvat, 2008: 82). Montagovu ljubav prema čitanju knjiga prekida supruga Linda. Naime,

²⁷Zapovjednik vatrogasaca za primjer također uzima knjigu o raku pluća koju je nužno spaliti stoga što bi se pušači uspaničili, au društvu zabrane nužno je održati mir.

ispred vatrogasne postaje nalazi se sandučić (information box) koji služi da se u njega ubace imena građana za koje njihovi sugrađani sumnjaju da čitaju i posjeduju knjige. Linda više ne može podnijeti Montagovo čitanje knjiga stoga jednog dana odlazi do vatrogasne postaje i ubacuje listić s imenom svoga supruga u „sandučić za denuncijaciju nepodobnih građana... To je najbolji primjer kako funkcionira istinski totalitarističko društvo: kako bi opstalo, potrebno je svakodnevno žrtvovanje bližnjih koji se ne ravnaju prema pravilima Države“ (Horvat, 2008: 82). Montag planira uništiti sistem društva zabrane tako što će podmetnuti svakome vatrogascu knjige koje je uspio uzeti prilikom racija te sakriti u vlastitom domu. Na taj način će sistem urušiti sam sebe, smatra Montag.

U Truffautovom filmu nudi se i alternativa društvu zabrane koja se nalazi na rubovima grada, u šumi. Clarisse Montagu to mjesto opisuje kao mjesto sna, utopije i izlaza u kojem žive *Ljudi – knjige*. To su ljudi koji su uspjeli pobjeći od uhićenja, žive u malim grupama i zakon distopijske države im ne može ništa. Nazivaju se *Ljudi – knjige* jer svatko od njih nauči na pamet djela klasične književnosti i na taj način sami postaju knjige. *Ljudi - knjige* nose u sebi ono najvrednije, što će omogućiti da se ljudsko znanje prenosi dalje. Oni će jednoga dana omogućiti da se knjige ponovno tiskaju tako što će ih recitirati. No, i oni spaljuju knjige koje ostaju zapamćene jedino u njihovim glavama. *Ljudi - knjige* također ostavljaju dojam hipnotiziranih ljudi. Hodaju po šumi sami, gore-dolje, i mrmljaju u svoju bradu recitirajući naučene knjige što također rezultira asocijalnim ponašanjem. Izgledaju poput shizofreničara u psihijatrijskoj bolnici. Očito niti jedan ekstrem nije dobar. „Čak ni kraj... u filmu nije nimalo utopijski...“ „...pojedinač...nije nužno manje asocijalan od Montagove žene i drugih zombija koji svakodnevno provode vrijeme pred televizorom. Baš poput njih, oni su otuđeni pojedinci, doduše s „višim ciljem“ (njihovo je otuđenje žrtva za buduće generacije)“ (Horvat, 2008: 83).

3. Zaključak

Analiza distopijskih filmova *Fahrenheit 451* i *Tisuću devetsto osamdeset i četvrta*, pregledom različitih društvenih teorija, uspjela je kritički prikazati suvremeni svijet. Naime, analizom naracije oba distopijska filma uspjeli su se identificirati određeni društveni fenomeni koji u sebi sadrže elemente totalitarizma i distopije. Dakle, ovim radom se razotkrila i pokazala društvena stvarnost konstruirana na hegemoniji, (više ili manje) totalitarnim politikama te nejednakim odnosima moći.

Iako danas više ne postoje u izvornome obliku (totalitarne) ideologije poput fašizma i/ili nacizma (dakako, „mikro“ fašizam/nacizam je itekako prisutan) naš suvremeni svijet itekako prožimaju različiti oblici, više ili manje, totalitarnog društva. Nažalost, svijet u kojemu živimo još uvijek je dio epohe „izma“ (nacizma, fašizma, komunizam) koji se naziva kapitalizmom. Opasnost novoga totalitarizma leži u prividu njegove neograničene slobode izbora i odlučivanja (Jelenić, 1995). I upravo kritika kapitalističkog sistema je ono što su oba distopijska filma, iz nekoga razloga, zaboravili ponuditi. Čak i Jelenić koji se u svojoj studiji referira na komunizam i fašizam kada govori o totalitarnim društvima, nije zaboravio istaknuti i prisutnost totalitarizma u demokratskim društvima koji ovoga puta dolazi u novome ruhu diktata kapitala. Ponudio je neke od političkih i društvenih pojava u suvremenom, „demokratskom“, svijetu koje upozoravaju na mogućnost pretjeranog konzumerizma, odnosno mogućnost novog totalitarizma. Te pojave uglavnom se baziraju na sveprisutnom fenomenu komodifikacije. Komodifikacijom se naziva društveni fenomen u kojem sve može postati potencijalna roba na tržištu (Čolić, 2008). Ono za što se nekoć mislilo da ne može postati dio potrošačke kulture, danas podliježe tržišnim komodifikacijama (ibid.). Također, Hardt i Negri smatraju da je stvaranje novog *Imperija* karakteristično za doba kapitalizma. Deleuze je isto na tome tragu kada govori o društvima kontrole. Foucault također ističe ideju da tržište postaje mjesto formuliranja znanja (Krivak, 2008). Foucault smatra da ljudsko biće i njegov cjelokupan život postaju središtem novih ekonomskih strategija u suvremenom, kapitalističkom, društvu (Kalanj, 2010).

Nikako se ne smije zaboraviti, pri kritiziranju društvenog sistema, da društvo i ovakav svijet zapravo je proizvod nas samih, odnosno trenutno stanje društva rezultat je ljudskog djelovanja. To je stalan, konzistentan, prošli i trenutni proces. S obzirom da je trenutni društveni sistem rezultat djelovanja i pojedinca i kolektiviteta, veoma je važno da svatko

prihvati djelić odgovornosti za trenutno stanje u društvu, gdje sasvim nebitna činjenica postaje smatramo li ga mi pozitivnim ili ne. Zaista zvuči nebulozno okriviti određeno društveno uređenje, a ne biti svjestan da ga upravo mi činimo takvim, te ga svjesno ili nesvjesno omogućavamo. Još jedino preostaje na nama, članovima ovoga društva odnosno potrošačima u kapitalističkom svijetu, da postanemo svjesni naše uloge u kreiranju sadašnjosti i preuzmemo odgovornost za nju. Važno je prestati okrivljavati druge, uglavnom sustav ili članove vladajuće manjine. Tek nakon toga nam se otvara mogućnost za promjenom.

Činjenice iznesene u ovome radu djeluju veoma pesimistično, stoga zaključak ima namjeru ponuditi moguće rješenje koje bi moglo umanjiti moć ideologije postojećeg (više ili manje) totalitarnog sistema, u najmanju ruku, ili po mogućnosti potpuno ga ukinuti. To rješenje svakako nije utopijsko, već realno. Vidjeti rješenje u utopiji značilo bi ponovno hvatanje ukoštac s osobnom i socijalnom destrukcijom. Analizom distopijskih filmova *Fahrenheit 451* i *Tisuću devedeset i četvrta* moguće je iščitati otpor totalitarnom sistemu u obliku kritičkog promišljanja. Naime, u oba filma vladajuće elite najviše se boje kritičkog promišljanja pojedinca te ga žele zaustaviti na svaki mogući način, nerijetko i silom. Engleska spisateljica Virginia Wolf odavno je izrekla da je upravo (kritičko) promišljanje njezina borba. Također je u *Vlastitoj sobi* (1929) napisala da (vlasti) mogu pokušati zatvoriti sve knjižnice ako žele, no ne postoje ta vrata, brave, niti lanci koji mogu zaustaviti njezino (kritičko) promišljanje i slobodu. Ti citati su krucijalni za razumijevanje kritičkog promišljanja stoga što objašnjavaju da ne postoji toliko moćna (totalitarna) sila koja može spriječiti postojanje kritičke misli i slobodnog djelovanja. Također navedeni citati objašnjavaju da ne postoji ništa snažnije od borbe i otpora koju može pružiti realizacije određene kritičke misli. Niti jedan nadzor, kontrola, zatvor ili upotreba sile ne može spriječiti protok ljudske misli, stoga i predstavlja najveću prijetnju (totalitarnom) režimu. Naime, potrebno je uvijek i svugdje dekonstruirati (Derrida, 1999), hvatati se za simptomatična mjesta te pokušati uvidjeti, u svijetu oko nas, prisutna i odsutna značenja, njegove nelogičnosti i proturječnosti.

Literatura:

- Adorno, Th., Horkheimer, M., 1989., *Dijalektika prosvjetiteljstva*. Sarajevo: Svjetlost
- Atanacković P., Bešlin, M., (ur.), 2012., *Antifašizam pred izazovima savremenosti*. Novi Sad: Alternativna kulturna organizacija - AKO
- Barthes, R., 2009., *Mitologije*. Zagreb: Naklada Pelago
- Biti, V., 2000., *Pojmovnik suvremena književne i kulturne teorije*. Zagreb MM: MATICA HRVATSKA
- Čolić, S., 2008., *Sociokulturni aspekti potrošnje, potrošačke kulture i društva*. Društvena istraživanja. Vol.17 No.6 (98)
- Deleuze, G., 1990., *Postskriptum uz društva kontrole*. L' Autre journal, No. 1 (svibanj 1990). Dostupno na: <http://urbanfestival.blok.hr/04/pdf/Gilles%20Deleuze%20-%20Postskriptum%20uz%20društva%20kontrole.pdf>. Datum zadnjeg pristupa: 06.05.2015.
- Derrida, J., 1999., *Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti*. Suvremene književne teorije, ur. M. Beker. Zagreb: Matica hrvatska
- Dunn, T. P., Erlich, R. D., 1981., *A Vision of Dystopia: Beehives and Mechanization*. Source: *The Journal of General Education*, Vol. 33, No. 1 (SPRING 1981), pp. 45-57. Published by: Penn State University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/27796838>
- Erickson, J., 1993., *The Ghost in the Machine: Gilliam's Postmodern Response in Brazil to the Orwellian Dystopia of Nineteen Eighty-Four*. Source: *Utopian Studies*, Vol. 4, No. 2 (1993), pp. 26-34. Published by: Penn State University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/20719957>
- Foucault, M., 2007., *Poredak diskursa*. Loznica: Karpos. Dostupno na: https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/fuko_poredak-diskursa.pdf. Datum zadnjeg pristupa: 06.05.2015.
- Foucault, M., 2013., *Povijest seksualnosti 1. Volja za znanjem*. Zagreb: Domino
- Foucault, M., 1994., *Znanje i moć*. Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Freedon, M. (ur.), 2006., *Političke ideologije: novi prikaz*. Zagreb: Algoritam
- Friedman, R. M., 1993., *Capitals of Sorrow: From Metropolis to Brazil*. Source: *Utopian Studies*, Vol. 4, No. 2 (1993), pp. 35-43. Published by: Penn State University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/20719958> .
- Geertz, C., 1998., *Tumačenje kultura 1*. Beograd:
- Goldstein, I., 1993., *Upotreba povijesti*, Zagreb: Erasmus
- Habermas, J., 1986., *Tehnika i znanost kao ideologija*. Zagreb: Školska knjiga

- Haralambos, M., Holborn, M., 2002., Sociologija. Teme i perspektive. Zagreb: GOLDEN MARKETING – TEHNIČKA KNJIGA
- Hardt, M., Negri, A., 2003., Imperij. Zagreb: Multimedijalni institut, Arkzin d.o.o.
- Hawkes, D., 1996., Ideology. London: Routledge, Taylor & Francis Group
- Horvat, S., 2008., Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma. Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Hosking, G., Schopflin, G., 1997., Myths and Nationhood. New York: Routledge
- Jelenić, J., 1996., Totalitarizam: političko, sociološko i gospodarsko očitovanje. Izvor: Totalitarizam i njegovo očitovanje. Obnovljeni život (51) 1/2 (1996) str. 15-34
- Klaić, B., 1978., Rječnik stranih riječi. Tuđice i posuđenice. Zagreb: Nakladni zavod MH
- Krivak, M., 2008., Michel Foucault: Rođenje biopolitike. Filozofska istraživanja. Vol. 28 No.2
- Kuljić, T., 2012., Anti-antifašizam. u: Atanacković P., Bešlin, M., (ur.), Antifašizam pred izazovima savremenosti. Novi Sad: Alternativna kulturna organizacija - AKO
- Kuvačić, I., 2004., Uvod u sociologiju. Zagreb: Golden marketing
- Lakoff, G., 2008, 2009. The Political Mind: A Cognitive Scientist's Guide to Your Brain and Its Politics. PENGUIN BOOKS
- Lakoff, G., Johnson, M., 2003. Metaphores we live by. London: The university of Chicago Press
- Milner, A., 2003., Utopia and Science Fiction in Raymond Williams. Science Fiction Studies, Vol. 30, No. 2, Social Science Fiction (Jul., 2003), pp. 199-216. Published by: SF-TH Inc. URL: <http://www.jstor.org/stable/4241169>
- Mišetić A., 2004., Gradski rituali: retradicionalizacija društvenog života u hrvatskim gradovima nakon 1990. Zagreb: HRVATSKA SVEUČILIŠNA NAKLADA
- Pavlaković, V., 2009., Komemorativna kultura Bleiburga, 1990-2009. u: Kultura sjećanja (2009). Zagreb: Disput
- Peović Vuković, K., 2012., Mediji i kultura: Ideologija medija nakon decentralizacije. Zagreb. Naklada Jesenski i Turk
- Ruppert, P., 1996., Tracing Utopia: Film, Spectatorship and Desire. Source: Utopian Studies, Vol. 7, No. 2 (1996), pp. 139-152. Published by: Penn State University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/20719514>
- Storey, J., 2001., Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction. Harlow: Pearson Education Limited.

Schwarzmantel, J., 2005., Doba ideologije: političke ideologije od Američke revolucije do postmodernih vremena. Zagreb: AGM d.o.o. za izdavaštvo i usluge

Šalaj, B., 2007., Socijalni kapital. Zagreb: Fakultet političkih znanosti

Toševa – Karpowicz LJ., 2007. D' Annunzio u Rijeci: mitovi, politika i uloga masonerije. Izdavački centar Rijeka: Biblioteka Dokumenti

Van Dijk, T., 2006., Ideologija: Multidisciplinarnan pristup. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga

Williams, R., 1975., The Technology and the Society u: Television. Technology and cultural form. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press

Žižek, S. (ur.), 1994., Mapping Ideology. London: Verso Books. Dostupno na: https://analepsis.files.wordpress.com/2011/08/415_mapping-ideology-slavoj-zizek.pdf.

Datum zadnjeg pristupa: 06.05.2015.

Žižek, S., 2008., Pervertitov vodič kroz film. Zagreb: Biblioteka Tvrđa

Popis izvora:

Anon., n.d., Antonim. Dostupno na: <http://hr.wikipedia.org/wiki/Antonim>. Datum zadnjeg pristupa: 06.05.2015. Wikipedija: slobodna enciklopedija.

Anon., n.d., Bertolt Brecht. Dostupno na: http://hr.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht. Datum zadnjeg pristupa: 06.05.2015. Wikipedija: slobodna enciklopedija.

Anon., n.d., 10. Veljače. Dostupno na: http://knjiznica-vz.hr/index.php?option=com_content&task=view&id=319. Datum zadnjeg pristupa: 06.05.2015. Gradska knjižnica i čitaonica Metel Ožegović, Varaždin.

Anon., n.d., Budućnost je ovdje : Svijet distopijskog filma. Dostupno na: <http://www.mvinfo.hr/knjiga/5095/buducnost-je-ovdje-svijet-distopijskog-filma>. Datum zadnjeg pristupa: 06.05.2015. Info portal: Moderna vremena

Anon., n.d., Distopija. Dostupno na: <http://hr.wikipedia.org/wiki/Distopija>. Datum zadnjeg pristupa: 06.05.2015. Wikipedija: slobodna enciklopedija.

Anon., n.d., Dystopia. Dostupno na: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dystopia>. Datum zadnjeg pristupa: 06.05.2015. Wikipedia: The Free Encyclopedia

Anon., n.d., Ingsoc. Dostupno na: <http://hr.wikipedia.org/wiki/Ingsoc>. Datum zadnjeg pristupa: 06.05.2015. Wikipedia: The Free Encyclopedia

Bilješke s predavanja. Kolegij: Rodni i spolni identiteti. Doc. dr. sc. B. Kašić. Ak. god.: 2010./11.

Wolf, V., 1929., Vlastita soba.

Filmovi:

Radford, M., 1984., Tisuću devetsto osamdeset i četvrta

Truffaut, F., 1966., Fahrenheit 451