

Distopijski svijest u romanima 1984 Georgea Orwella i Sluškinjina priča Margaret Atwood

Filipović, Lucija

Undergraduate thesis / Završni rad

2017

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:503627>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-04**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Lucija Filipović

**Distopijski svijet u romanima *1984* Georgea Orwella i
Sluškinjina priča Margaret Atwood**

ZAVRŠNI RAD

Rijeka, 2017.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

LUCIJA FILIPOVIĆ
Matični broj: 0009063635

**Distopijski svijet u romanima *1984* Georgea Orwella i
Sluškinjina priča Margaret Atwood**

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: dr. sc. Dejan Đurić

Sadržaj:

1. Uvod	1
2. Distopija.....	2
2.1. Distopijska fikcija	2
2.2. Distopija kao žanr	3
2.2.1. Distopija i jezik.....	5
2.2.2 Porijeklo distopije	7
2.3. Distopija u književnosti.....	8
2.4. Distopijski film	10
3. Usporedba romana 1984. i Sluškinjina priča	12
3.1. Hijerarhija država	12
3.2. Likovi.....	18
3.3. Tema ljubavi i braka	21
3.4. Pokreti otpora	24
3.5. Novogovor	26
3.6. Simbolika boja	28
3.7. Jezik i stil	28
4. Skrivene poruke i utjecaj medija	30
5. Zaključak.....	32
Sažetak.....	33
Literatura	34
Internetski izvori.....	35

1. Uvod

Glavna tema ovog rada pojam je distopije i distopijskog žanra u književnosti. Važno je krenuti od samog pojma, od kud on potječe i kako se taj pojam uklopio u okvire književnosti, ali i drugih grana umjetnosti. Distopijski roman već je godinama aktualan među autorima (posebno u razdoblju postmodernizma), kao na primjer Jules Verne, Jevegenij Zamjatin, Aldous Huxley, George Orwell, Margaret Atwood te Suzanne Collins. Svaki od navedenih autora stvorio je vlastiti svijet u kojem se pojedinac bori protiv vlasti, ali i protiv mase koja je izabrala naizgled najlakši put, a to je podređenje i slijepo praćenje "gospodara". Za glavni dio rada bit će važno spomenuti i te autore kako bi uvod u razvoj romana i njegove osnovne karakteristike bile jasnije. Distopijom kao pojmom bave se i mnogi teoretičari: Sargent, Coetzee, Butler, Hilegas i dr., objašnjavajući početke i poveznice tog pojma s ranijim temama u književnosti. Zanimljiv je odnos distopije i jezika, na što se osvrće R. Božić u svojoj analizi distopijskog romana kroz sociolingvistiku, kao i distopije i medija koji imaju snažan utjecaj na današnje društvo, a o čemu pišu R. Martinović u knjizi *Subliminalne poruke* (2014).

Razrada teme bazira se na usporedbi dvaju romana tog žanra, *1984*. Georgea Orwella i *Sluškinjine priče* Margaret Atwood. Uspoređivani će biti elementi tih romana poput uređenja društva, opisa likova, jezika i stila. Iako se radi o dvije potpuno različite vlasti, političkoj i vjerskoj, koje postavljaju različita pravila, romani se mogu povezati upravo pojedincima, odnosno protagonistima koji teže za vraćanjem vlastitog života s jedne strane i pronalaskom novog u nekoj boljoj budućnosti. Kada govorimo o budućnosti, važno je spomenuti i odnos suprotnih vremena u tim romanima, kako likovi doživljavaju svoju prošlost i budućnost, ali i kako trenutno stanje u tim državama može utjecati na budućnost. Na samom kraju rada bit će spomenuti utjecaji medija na društvo i poruke koje oni šalju.

2. Distopija

Kako bi definirali distopiju, najprije je potrebno spomenuti utopiju koju Srećko Horvat definira kao idealno mjesto koje ne postoji. Za razliku od utopije, navodi Horvat, distopiju ne možemo doživljavati kao mjesto koje ne postoji. Ona umjesto idealnog društva portretira totalitarističko društvo te već postojeće mjesto. (Horvat, 2008: 11) Škapul pak za distopiju kaže da se može raditi o slici društva u kojem vladaju nehumani uvjeti života obilježeni državnim represijom te svakodnevno prisutnim ratnim stanjem, nasiljem, različitim bolestima i sveopćim nezadovoljstvom većine ljudi koja se u tom društvu nalazi. Škapul nastavlja tumačiti da svaki segment svakodnevnog života, u takvom je slučaju pod strogom kontrolom što je vidljivo u čestim restrikcijama, društvenim stratifikacijama i represivnim režimima. Totalitarne distopije veoma su česte, prisutne su i u drugim oblicima vlastima koje su skrivene pod krinkom utopije. Autor zaključuje da se termin distopija u većini slučajeva odnosi na fiktionalna društva smještena u blisku budućnost, makar se uvijek bavi aktualnim društvom i vremenom. (Škapul 2013) Ona prikazuje suvremene problemi koji zapravo u bližoj budućnosti dobivaju na intenzitetu.

Pogled na distopijsko društvo je subjektivan te tako i definicija varira od autora do autora. Distopiju najpreciznije definira Lyman Tower, koji kaže da je to:

"Nepostojeće društvo opisano u detalje i obično smješteno u vrijeme i mjesto za koje je autor pretpostavio kako će ga suvremeni čitatelj smatrati znatno gorim od društva u kojem sam živi." (Tower Sargent, 1994: 9)

2.1. Distopijska fikcija

Kada se u definiranju distopije govori u nepostojećem, misli se na nešto što se nije dogodilo, ali se može dogoditi u budućnosti. Kroz povijest su postojala

razna društva iz noćnih mora (nacistička Njemačka, Staljinov Sovjetski Savez). Danas je bitno da fikcija ostane na papiru te da se distopijska društva opisana u spomenutim djelima ponovno ne pretvore u stvarnost.

Da bi se nešto smatralo distopijom, mora prikazivati društvo, a ne zajednicu. U distopijskoj fikciji radnja je većinom smještena u izolirani grad te je svaku manju zajednicu teško smatrati distopijom. Primjer distopije daje nam i Coetzee. Mannheim tumači da on umjesto izvlačenja pozitivnih osobina i njihova uzdizanja na razinu utopijske slike svijeta sažima negativne odlike kulture u distopijsku projekciju stvarnosti. Za njega otok označava prostornu izoliranost i nepovezanost s ostatkom svijeta – biti na otoku znači biti svjestan njegovih granica, nepostojanja blizine drugih entiteta i usamljenosti. (Mannheim, 2007: 43)

Djelo da bi bilo distopijsko mora imati dovoljno distopijskih elemenata. Nije nužno da se radnja odvija na mjestu koje se smatra distopijom, već da se vjerodostojno opiše situacija. Primjer je za to film *Avatar* (2009.) koji prikazuje stanje na Zemlji 2148. godine, ali se radnja odvija na planeti Pandora gdje se odvija sukob ljudi s autohtonim stanovništvom.

S jedne strane distopijsko djelo kritizira društvo govoreći o tome kako će izgledati budućnost, a s druge strane, kritikom želi osvijestiti publiku i navesti je na razmišljanje o tome što smatra problematičnim.

2.2. Distopija kao žanr

Radi se o relativno novom i neistraženom žanru, ali ne u smislu da su se njegovi predstavnici tek nedavno pojavili, već nisu svrstani pod zajednički nazivnik. Roman *The Begum's Fortune*, Julesa Verna iz 1879. smatra se prvim distopijskim djelom, a najpoznatiji su takvi romani: *Mi* (1921.) Jevegenija Zamjatina, *Vrli novi svijet* (1931.) Aldousa Huxleya, *1984* (1949.) Georgea Orwella, *Fahrenheit 451* (1953.) Raya Bradburya, *Sluškinjina priča* (1985.)

Margaret Atwood i trilogija *Igre gladi* (2008.-2010.) Suzanne Collins. Škapul navodi kako je za rađanje distopijskog žanra najzaslužnija publika koja je imala dovoljnu sposobnost i znanje prepoznati zajedničke karakteristike distopijskih djela budući da su ona u početku inspiraciju tražila u istim izvorima te su kasnije i sama postala uzor za stvaranje novih distopija. (Škapul, 2013)

Škapul navodi da je u početku distopijska fikcija bila samo podžanr znanstvene fantastike s kojom je i danas povezana. Znanstvena fantastika bitna je u takvim djelima jer zbog svoje orijentiranosti prema tehnološkom napretku omogućuje razvitak alternativnih svjetova koji su zapravo temelj za razvitak distopije. Škapul ipak ističe da zbog sve većeg broja djela s distopijskom tematikom i uspješnosti takvih djela, ona više nije podžanr već ide uz bok sa znanstvenom fantastikom te im je zajednički nadžanr spekulativna fikcija. To je žanr koji nagađa o svjetovima koji se po komponentama razlikuju od stvarnoga svijeta i objedinjuje više različitih žanrova. Naime, nisu sva distopijska djela povezana sa znanstvenom fantastikom i velikim otkrića, već neka opisuju društva u alternativnom vremenskom tijeku, a kao primjer Škapul navodi *Fatherland* (1992.) Roberta Harrisa koji opisuje kako bi izgledalo da je nacistička Njemačka izašla kao pobjednik iz Drugog svjetskog rata. Taj roman je nastao kao upozorenje današnjem društvu koje bi moglo doživjeti regres u takvo nekadašnje stanje. (Škapul, 2013)

Osim distopija povezanih sa znanstvenom fantastikom kao podžanrom spekulativne fikcije, postoje, navodi Škapul, i horor distopije: *Izbavitelj* (1976.); one sa superjunacima: *The Watchman* (1992.) te apokaliptičke distopije: *Djeca čovječanstva* (2006.) (Škapul, 2013)

Vidljivo je da distopijska fikcija kao žanr nema jasno označene granice te se ne zna gdje jedan žanr završava a drugi počinje:

Granice utopije i distopije kao žanra nisu stroge nego propusne; ove forme apsorbiraju karakteristike drugih žanrova, poput komedije i tragedije. Distopija

je kao žanr idealno mjesto za generičke mješavine. Konzervativne forme se transformiraju stapanjem s distopijom. To je spoj koji prisiljava na preispitivanje pa tradicionalno konzervativne forme mogu postupno mijenjati distopijski žanr čiji pesimizam iz rezigniranog postaje militantan. (Donawerth 2003: 29)

2.2.1. Distopija i jezik

Dugo se smatralo da je distopija jedan od mlađih žanrova, ali je prihvaćena činjenica da je taj žanr puno stariji. Kao što i utopija seže dublje u prošlost od Moreove *Utopije* te se začeci vide čak i u *Bibliji*, tako se i elementi distopijskog žanra mogu pronaći već i u priči o Sodomi i Gomori. Božić navodi kako je spomenuti žanr procvat doživio u dvadesetom stoljeću te mu je popularnost jednaka i u ovom. Većina tekstova koji se uopće bave tim žanrom usmjerena je uglavnom na one književno-znanstvene analize koje se bave filozofskim, socijalnim ili političkim aspektima pojedinog djela, dok se književna metoda zanemaruje – kao da se na taj način potvrđuje teza da se ta djela s gledišta njihove umjetničke vrijednosti drugorazredna. (Božić, 2013: 7) Kao što je u radu već spomenuto, distopijska se fikcija često smatra podskupom drugog žanra, odnosno znanstvene fantastike, što je istina, ali neka djela odskaču od toga. Naime, kao i u svakom žanru, postoje djela koja su samo iskorištavanje teme, ali postoje u vrhunska djela koja su umjetnički detaljno obrađena te ih se tako može i analizirati. Rafaela Božić u svojoj je knjizi *Distopija i jezik* (2013.) detaljno prikazala uporabu jezika kao izražajnog sredstva u već spomenutoj vrsti romana. Ona navodi kako većina autora koja i piše o jeziku u distopijama, govori samo o statusu i ulozi jezika u društvima koja distopijski tekstovi opisuju te dodaje kako postoji razlika između „vanjske i unutarnje“ uporabe jezika (unutarnja je način na koji se jezik koristi u sižeju, a vanjska kako pisak koristi jezik stilski) gdje ova druga zapravo uopće nije dotaknuta u dosadašnjim raspravama o žanru. (Božić, 2013: 8)

Većina autora koja analizira distopijska djela, analizira ona na engleskom jeziku, koja su naime stilski siromašnija od onih s drugih govornih područja. Ruska su distopijska djela, kako navodi Božić, kao umjetnički tekstovi mnogo razrađenija, posebno ona Evgenija Zamjatina i Andreja Platonova te takvu tradiciju nastavljaju i suvremene distopije Tatjane Tolstoj i Vladimira Sorokina, kod kojih je nemoguće analizirati tekst i zanemariti umjetnost jezika. (Božić, 2013: 109)

Božić također navodi kako je povezanost jezika i društva refleksija razmišljanja o povezanosti jezika i mišljenja. O tome se mnogo pisalo, ali se nikad do kraja nije odgovorilo na to pitanje. Kada govorimo o kontroli jezika ne govorimo samo o kontroli informacija, ali kada govorimo o kontroli informacija govorimo prvenstveno o kontroli jezika od strane vlasti čija je uloga kontrola percepcije stvarnosti. (Božić 2013: 10) Božić raspravlja da većina autora smatra kako svi jezici distopija pripadaju Whorf-Sapirovoj hipotezi koja govori da jezik snažno utječe na shvaćanje realnosti. Iako je nemoguće potpuno manipulirati stvarnosti putem jezika, vidljivo je iz prošlosti da su mnoge vlasti to pokušale u većoj ili manjoj mjeri. Tako Walter E. Meyers tvrdi da je moguće romane klasificirati prema stavu prema jeziku kao utopije ili distopije i to na jednostavan način – ako društvo putem jezika nastoji kontrolirati misao, roman je distopijski. Drugi autori ne slažu se s tim, jer tvrde da postoje distopijski romani u kojima jezik kontrolira neka autoritativna snaga, što je vidljivo u romanu *Paklena naranča*. (Božić, 2013: 63) Eddie Marcus tvrdi da je u distopijskim romanima jezik snažan medij kontrole, ali da postoje neka ograničenja te da iako jezik manipulira stvarnošću, on njome ne vlada. (Marcus, 1999)

Božić pak navodi da romani Andreja Platonova sadrže birokratske fraze koje on koristi da bi čitatelja naveo na razmišljanje o pojavama u životu koje su naizgled usputne, a zapravo su ključne za život. On svojim fantastičnim govorom i jezikom potiče čovjeka na razmišljanje u životu, smrti, vremenu, duhovom

razvitku, a bez da spomene neku od navedenih riječi (npr. „sredstva za svoje postojanje“). (Božić, 2013: 33)

Većina literature o jeziku u distopijama, navodi Božić, koncentrira se na tri glavne teme: kontrola države nad jezikom, kontrola države nad poviješću i kontrola države nad knjigom. (Božić, 2013: 52)

Božić se dotiče i imenovanja likova te navodi kako je to vrlo složeno pitanje na što su već upozorili mnogi suvremeni teoretičari književnosti. Moguće je da imenovanje samo nosi denotativno značenje, odnosno da nije motivirano vanjskim ili unutarnjim obilježjima likova. (Božić, 2013: 53)

Božić smatra kako je uloga jezika u karakterizaciji likova izuzetno bitna, ali je o samoj karakterizaciji likova u distopijskim romanima jako malo pisano čime se dovodi u pitanje da li većina autora smatra da likovi u takvim romanima nisu toliko bitni te da psihološki nisu do kraja obrađeni, već su samo nositelji političke ili filozofske funkcije u romanu. Suprotno tome, navodi Božić, karakterizacija je u takvim romanima veoma bitna, ali nakon realizma, ona se mijenja. Autori naime, indirektno prikazuju lik tako da čitatelj samo mora otkriti kakav se lik nalazi pred njim, bez da mu autor to sam objašnjava. I „jezik o liku,, i „jezik lika“ ravnopravno sudjeluju u karakterizaciji lika i to koliko će pojedini lik biti „plošan“ ili „potpun“ ovisi o sposobnosti čitatelja da izgradi njegov karakter od materijala koji mu je pružio autor. (Božić 2013: 53)

2.2.2 Porijeklo distopije

Ferid Muhić u svom djelu *Filozofija ikonoklastike* (1989) spominje Marka Hillegasa i njegovu studiju *The Future as Nightmare* kao rijetko djelo koje sa dovoljno ozbiljnosti i profesionalnosti tretira probleme distopije te problem njezina porijekla i nastanka. M. Hillegas, naime, smatra da se nastanak suvremene distopije može uspješno protumačiti i shvatiti samo ako se neprekidno ima u vidu utjecaj spisateljske djelatnosti Herberta Georgea Wellsa.

Muhić također polazi od toga da je Wellsov roman *Vremeplov* inspirirao sva kasnija djela koja su primjenila sličnu ideju, ali treba imati u vidu da se ideja stroja koji omogućuje putovanje kroz vrijeme pojavljuje ranije u književnosti ili kod njegovih suvremenika poput Edwarda Bellamyja. Sudeći prema tome, moguće je da su pisci distopije i drugim putevima došli do ideje vremeplova, kao što je moguće da je samog Wellsa inspiriralo neko drugo djelo. (Muhić, 1989: 68) Unatoč tome, Muhić smatra kako je činjenica da je djelo *Vremeplov* imalo jasnog prethodnika, Edwarda Bellamyja, čiji je utjecaj na distopiju veoma jak. Njegovo djelo *Looking Backward* objavljeno je 1888. godine, sedam godina prije Wellsova *Vremeplova*. (Muhić, 1989: 68) Muhić time pokazuje kako je Hillegasova teorija da je Wells prvi autor koji uvodi pojam distopije u književnost pobijena. Hillegasovo opravdanje za tu tvrdnju bilo je ukazivanje na čisto književne, odnosno estetske kvalitete Wellsova stvaralaštva. Na temelju iznimne superiornosti Wellsove spisateljske vještine, Hillegas zaključuje da su sva distopijska djela manje ili više neuspjele imitacije Wellsova stvaralaštva. Za njega je neosporno da Wells prethodi distopiji, da je direktno inspirira, određuje i usmjerava, kako u vremenskom pogledu, tako i u tematskoj raznovrsnosti, ali čak i u realizaciji umjetničkih kvaliteta. (Muhić, 1989: 69) Osim *Vremeplova*, i Wellsovo drugo djelo *Otok doktora Moreaua* važno je za pojam distopije jer se u tom djelu prvi puta spominje ideal totalne manipulacije. (Muhić, 1989: 68) U tim djelima neosporni su motivi distopije, ali ne potvrđuju da su upravo oni potaknuli tu ideju, odnosno da su to prva djela koja su inspirirala buduće autore distopijskih romana.

2.3. Distopija u književnosti

The Sleeper Awakes djelo je već spomenutog autora H. G. Wellsa iz 1910. godine. Priča je to o Londonu u 22. stoljeću i čovjeku koji slučajno postaje vlasnik i vladar cijelog svijeta. Taj čovjek po imenu Graham 1897. godine uzima

lijek protiv nesanic i pada u komu. Budi se 2100. godine kada saznaje da je najbogatija osoba na svijetu. Teme uključuju socijalizam, napredak tehnologije i prikaz kako moćnici mogu manipulirati populacijom tlačenjem i osiromašivanjem, s jedne, i korištenjem tehnologije i prižanjem užitka s druge strane.¹

Evgenij Zamjatin piše roman *Mi* koji predstavlja distopiju te opisuje strah pred budućnošću i novim društvom. Glavni je junak također i pripovjedač imenom D-503 koji svoju priču iznosi u obliku dnevnika. Radnja je smještena u daleku budućnost, a u središtu interesa je Država. Sustav vlasti u toj državi sličan je onima u Orwellovu i romanu Margaret Atwood. Postoji određena hijerarhija društva, a pojedinci se motre tako što su sve zgrade od stakla kako bi ih vlasti neprestano mogle imati na oku. D-503 glavni je inženjer u izgradnji svemirskog broda nazvanog Integral za kojeg se očekuje da će uskoro poletjeti u svemir. U Državi se reguliraju svi ljudski odnosi, a D-503 pada u probleme kada se zaljubljuje u ženu koja održava tajne veze sa svijetom izvan Države. Zamjatinov roman, kao i pojedina djela istog žanra, izražava strah od modernog, znanstveno-tehnološkog društva. Spomenuti roman izvršio je utjecaj na Orwella i njegovo djelo 1984. u smislu zlouporabe znanosti za otupljivanje ljudskih osjećaja. (Beker, 1997: 241)

Radnja romana *Vrli novi svijet* događa se negdje u budućnosti te se opisuje londonsko rodilište i Centar za prilagođavanje gdje se masovno proizvode ljudi. Ta proizvodnja je potpuno mehanizirana i utemeljena na znanstvenim načelima. Ljudi se već pri rođenju smještaju u klase za koje su predviđeni, a svai individualizam je isključen. Bitno je da se u djelu provodi osnovno načelo Vrlog Novog Svijeta, a to su Zajedništvo, Identičnost i Stabilnost. Dvije krajnosti tog programa su intelektualci Alfa Plus i na drugom polu Epsilon Minus. *Vrli novi svijet* je tip romana poput *Mi* i *1984*. Također je izražen strah od budućnosti te se

¹ <https://americanliterature.com/author/hg-wells/book/the-sleeper-awakes/summary>

prikazuje svijet u kojem su tendencije modernog svijeta dovedene do ekstrema. (Beker, 1997: 256)

Roman *Fahrenheit 451* distopijsko je djelo američkog pisca Raya Bradburyja te je zapravo nastavak pripovjetke objavljene dvije godine ranije. Radnja je smještena u hipotetsku nedefiniranu budućnost u kojoj je čitanje knjiga strogo zabranjeno te je televizija jedini medij koji se smije koristiti za informiranje. Glavni lik, Guy Montag radi kao spaljivač knjiga u posebnoj postrojbi koja ima zadaću zapljene knjiga po kućama i javnog spaljivanja tih knjiga na lomačama. Dvije su teorije o značenju naslova romana: prva je da označava temperaturu na kojoj papir počinje goriti, a druga je da se broj „451“ nalazi na kacigi glavnog lika.²

Igre gladi prva je knjiga istoimene trilogije američke spisateljice Suzanne Collins. Radnja je smještena u državu Panem koja zauzima teritorij nekadašnje Sjeverne Amerike. Podjeljena je na dvanaest distrikata nad kojima vlast provodi Kapitol koji svake godine bira po jednog dječaka i jednu djevojčicu u dobi između dvanaest i osamnaest godina iz svakog distrikta te ih tjera da sudjeluju u Igrama gladi. Oni se tada bore do smrti te je samo jedan pobjednik koji nakon toga biva nagrađen lagodnim životom. Roman prikazuje borbu protiv siromaštva, borbu za samoodržavanje i vlastiti opstanak. U središtu radnje je lik mlade Katniss koja se dobrovoljno javlja za sudjelovanje u Igrama mladi nakon što njena mlađa sestra bude odabrana te se na kraju pobuni protiv samog Kapitola, vođena željom da se vrati svojoj obitelji te pomogne svim okruzima.³

2.4. Distopijski film

Film igra veliku ulogu jer on taj koji pridonosi novostima u ovome žanru. Iako je većina distopijskih filmova nastala prema knjizi, Škapul smatra se da su svi mediji jednako bitni te filmska industrija uvidjela da takva vrsta filmova ima ne

² <http://www.novilist.hr/Kultura/Knjizevnost/Smrt-knjige-Fahrenheit-451-postaje-stvarnost>

³ http://www.najboljeknjige.com/content/vijesti_opsirnije.aspx?NewsID=681

samo umjetnički utjecaj na društvo, već i ogromni tržišni potencijal. S obzirom na to da je takav distopijski roman bilo teško pretvoriti u film (poznato je od prije da film ne može prikazati sve što je u knjizi), ubrzo se usporedno sa takvom književnošću počeo razvijati distopijski film. Kao prvi takav film Škapul navodi *Metropolis* (1927.) koji je nastao prije najvećih distopijskih romana kao što su Orwellova *1984.* i Huxleyevod *Vrlog novog svijeta.* Osim što je taj film utjecao na nadolazeće distopijske filmove, pomogao je i stvaranju novog fmskog žanra, film noira. (Škapul 2013) Takvi žanrovi zapravo utječu kružno jedan na drugoga.

U vrijeme Drugog svjetskog rata nastaje zatišje kod distopijskih filmova koje traje dvadesetak godina, ali nakon toga zapravo nastaje mnogo više takvih filmova nego prije, upravo zbog tog događaja koji je potaknuo ljude da javno kritiziraju totalitarizam i Sovjetski Savez.

Distopijski filmovi najnovije generacije naime prestaju biti u doticaju sa znanstvenom fantastikom i tehnologijom te im primarni cilj više nije prebacivanje radnje u budućnost, već prikaz suvremenog društva kako bi ljude usmjerili na to što valja promijeniti. Jedan od takvih je i film *Klub boraca* iz 1999.

3. Usporedba romana 1984. i Sluškinjina priča

„U političko-filozofskom smislu *1984.* predstavlja potpuni slom liberalnih ideala kako ih je zamislio jedan od prvih filozofa liberalizma, Immanuel Kant. Njegova teorija države zasniva se na vjeri u život zajednice u okviru zakona, s ograničenjima koja su tek nužno potrebna da se ostvari miran život građana. Građanin treba biti slobodan u okviru zakonskog poretka koji jamči jednakost i osobnu slobodu. U biti se to temelji na Kantovu moralnom načelu da čovjek nikada ne smije postati sredstvom, nego mora biti cilj vladavine i osobnih odnosa.“ (Orwell 2008: 335) Kantova teorija države pobijena je i u jednom i u drugom romanu o kojima će biti riječi u nastavku. Niti u jednoj od dviju država liberalizam ne postoji kao opcija. Sve se svodi na kontrolu, upravljanje i demonstriranje moći u cilju stvaranja boljeg društva.

3.1. Hijerarhija država

U kontekstu dvaju distopijskih romana, *1984.* i *Sluškinjina priča*, Landripet raspravlja da prethodno navedenu teoriju države Immanuela Kanta možemo dovesti u pitanje. Ako je država zaista zajednica u okviru zakona s tek nužno potrebnim uređenjima tada se Gilead, država Margaret Atwood i Orwellova država Oceanija s pravom mogu okarakterizirati kao distopijske. Iako mnogi uspoređuju Orwellovo državno uređenje sa Staljinovim komunizmom, Ivan Landripet tvrdi kako Orwell svojom vizijom budućnosti nije želio ukazati samo na probleme totalitarnih režima, odnosno straha od širenja komunizma svijetom. (Landripet, 2004: 43)

U 1984. godini u svijetu više ne postoje male države, već su preostale samo tri velesile Oceanija, Eurazija i Orijentazija. Glavni grad Oceanije je London koji je ujedino i glavni grad Aeropiste Jedan, treće najnapučenije pokrajine Oceanije. Tri države su u konstantnom sukobu i nemoguće je razlučiti što je laž, a što istina. Sukob čini temelj Oceanije, a potiče ga propaganda svojim veličanjem

stavlja u položaj roba. U oba romana možemo iščitati, kako kaže Runcini, tipičnu tromost masa, bezvoljnost i bezlični karakter čovjeka iz naroda. (Runcini, 1980: 334)

Za razliku od Orwellove države kojom vlada nevidljivi pojedinac kojeg svi poštuju i svi mu iskazuju bezgraničnu ljubav, u romanu Margaret Atwood državom Gilead vlada hunta koja svoju vlast temelji na religijskom konzervativizmu. Kao posljedica stvaranja takve države navodi se pad nataliteta i cilj da se poveća broj novorođenčadi. Problem s padom nataliteta nastaje zbog politike liberalizma i prava žena da kontroliraju reprodukciju, ali i zbog slojeva populacije koji su sve više bili zahvaćeni sidom, zbog sve više patoloških trudnoća i spontanih pobačaja. Gilead je zemlja u kojoj vlada apsolutno kršćanstvo te nema mjesta za druge vjere ili rase. Židovi su bili protjerivani ili preobraćeni na kršćanstvo, crnci također nisu bili poželjni jer su kvarili sliku "savršenih" kršćana i cilj podizanja nataliteta (jer nije prihvatljivo miješanje različitih rasa). To je svijet u kojem ne postoji ništa osim Crkve, Boga i vlasti koja smatra da čine ispravno oduzimajući ženama pravo glasa, pravo izbora i pravo vlasništva na sve pa tako i na vlastito tijelo i um. Cijela država promijenjena je u trenutku kada je hunta preuzela vlast te je sve podređeno strogom kršćanskom nadzoru. Institucije i zgrade u zemlji koje su u prošlosti služile svjetovnom životu pretvorena su u mjesta prilagođena vjerskim obredima:

"Sjećam se zgrada unutar Zida; nekada smo ondje slobodno hodali, kad je ondje bilo sveučilište. I sada povremeno ulazimo unutra, na Ženska spašavanja. Većina je zgrada također od crvene opeke; neke imaju nadsvođene ulaze, nalik na romaničke, iz devetnaestog stoljeća. Više ne smijemo u zgrade; ali, tko bi i htio ući? Te zgrade pripadaju Očima." (Atwood, 1988: 185)

Drakulić se osvrće na opus Atwood te navodi kako se i u svojim prethodnim djelima, *The Edible Woman* (1969), *Surfacing* (1972), *Lady Oracle* (1976), *Life*

before Man (1979) i *Bodily Harm* (1982) bavila problemom politike, odnosno položajem žena u politici i društvu, točnije feminizmom. Glavna tema njenih romana potraga je za identitetom ili reinterpretacija vlastitog života. Radnja ovog romana smještena je u Americi upravo iz razloga što se tamo događalo najviše radikalnih društvenih promjena, posebice kada govorimo o liberalizmu. Drakulić navodi kako kritičari svrstavaju ovaj roman u znanstveno-fantastični žanr, ali se autorica s tim ne slaže objašnjavajući kako sve to o čemu ona piše u društvu već postoji – religijski utemeljeni režimi, SIDA, iznajmljivanje maternice te zabrana kontracepcije i pobačaja. Stvar je u tome što je ona samo povezala te, već postojeće probleme, s negativnim utopijama poput Orwellove *1984.* (Drakulić, 1988: 343-344) O *1984.* slično objašnjava Božić, da su elementi iz Orwellove distopije već prisutni u ljudskom društvu (permanentna militantnost, stalna ekonomska kriza, oštro rasloženo društvo, čistke, podjela svijeta u interesne sfere, denunciranje roditelja). (Božić, 2005: 388)

U Gileadu društvenu hijerarhiju čine muškarci koji se dijele na Zapovjednike, Oči, Anđele i Čuvare vjere. Zapovjednici su muškarci koji su u prošlom uređenju države također bili visokopozicionirani u društvu. Njihova funkcija u novom uređenju je zapravo samo reprodukcijaska, odnosno njihov zadatak je poboljšati rodnu sliku zemlje. Oči su muškarci koji održavaju red u državi, odnosno brinu o tome da članovi društva ne prekrše pravila i ne dozvoljavaju nezakonite radnje (iako iznimke postoje). Smatra se da su Oči ti koji su organizirali puč i doveli do toga da žene više ništa ne smiju posjedovati. Anđeli su vojnici koji se bore na fronti za slobodu države i oni su zapravo izvan granica zemlje, o njima društvo samo čuje u vijestima o ratu koji se neprestano vodi negdje izvan granica. Čuvari vjere muškarci su koji nadziru granice i odlučuju o tome tko će dobiti propusnicu. Podjela ženskog roda malo je složenija i ovisi o ženinoj sposobnosti rađanja. Podjeljene su na legalne i nelegalne. U grupu legalnih žena ubrajaju se Supruge, Kćeri, Sluškinje, Tetke, Marte i Ekonožene.

Nelegalne žene čine ne-žene i Jezabele. Supruge su žene Zapovjednika i uglavnom su neplodne. Zbog toga im vlast dodjeljuje Sluškinje koje se regrutiraju od žena koje su drugi put udate i onih koje su živjele u izvanbračnim zajednicama. O njima se brinu Tetke koje ih odgajaju u posebnim zavodima te su one njihove učiteljice i čuvarice. Zadatak Sluškinja je da rađaju i da se bezuvjetno pokoravaju vlasti, u protivnom bivaju kažnjene. Sluškinje za koje se utvrdi da su neplodne, postaju Marte. Marte su kućne pomoćnice i kuharice. Ne-žene su sterilne starice ili politički nepodobne koje rade na plantažama izvan države, te Jezabele koje pripadaju polulegalnom sloju, odnosno one se ne žele prilagoditi zakonima vlasti. One jedine nose odjeću koja pripada vremenu prije Gileada i ponašaju se u skladu s tim vremenom što vlast smatra neprihvatljivim.

Iz navedenih opisa dviju država vidljivo je kako u Orwellovom slučaju ništa zapravo nije ilegalno, ali svi ljudi znaju da bi u slučaju djelovanja izvan propisane rutine bili kažnjeni, dok kod Atwood postoje strogi zakoni koji lišavaju ljude svakog oblika slobode te su oni prisiljeni živjeti u skladu s istima. U Oceaniji glavna prijetnja bila je Misaona policija koja je kažnjavala ljude čak i zbog krivog pogleda po kojem su zaključili da je možda izdajnik vlasti. Posao im je bio olakšan telekranima koji su bili postavljeni u svakom domu i na svim javnim mjestima u državi i pratili su sve što se događalo. Kroz telekrane primale su se vijesti o ratu te su se prikazivale poruke Velikog Brata, ali i provodile Dvominutne mržnje. To je bila neka vrsta svakodnevnog obreda kojom su članovi Partije iskazivali svoju mržnju prema Goldsteinu, najvećem protivniku, ali nekadašnjem suradniku Velikog Brata, a izgledao je otprilike ovako:

"Mržnja nije trajala još ni trideset sekundi, a već su nesavladivi krikovi gnjeva stali provaljivati iz polovine ljudi u sobi. (...) U drugoj minuti Mržnja je porasla do mahnitosti. Ljudi su đipali gore-dolje na sjedištima i urlali na sav glas u silnom naporu da zagluše to blejanje koje dolazi s ekrana i koje ih izbezumljuje." (Orwell, 2008: 26)

Kod Atwood postoji slična scena u kojoj susrećemo pomahnitalu gomilu, ali ona se događa samo kada su u gradu ispred Zida izloženi prijestupnici, posebno muškarci. Još jedna zanimljiva scena dogodila se u odgojnom centru s jednom od Sluškinja, Janine:

"To Janine govori kako je doživjela redaljku sa četrnaest godina i imala pobačaj. Istu je priču ispričala prošli tjedan. (...) A čija je krivnja? pita Tetka Helena dižući debeli prst. *Njezina* krivnja, *njezina* krivnja, *njezina* krivnja, pjevamo unisono. *Tko* ih je zaveo? Tetka Helena blista jer je zadovoljna nama. *Ona. Ona. Ona.* Zašto je Bog dopustio da se dogodi nešto tako strašno? Da je *kazni*. Da je *kazni*. Da je *kazni*." (Atwood, 1988: 84)

Odgojni centri služili su za preodgoj žena koje su morale naučiti ponašati se u skladu sa zakonima i pravilima nove vlasti. Kao što se može iščitati iz ove situacije, tamo se vršilo ispiranje mozгова i navođenje žena da smatraju sebe odgovornima za sve loše što im se dogodilo u životu pa tako i za novonastalu situaciju jer su do tad bile previše slobodne. Ispiranje mozgov u Orwellovoj državi vršilo se nakon uhićenja. U zatvoru su se provodila nasilna preobraćenja, a mjesto najveće muke bila je soba 101 u kojoj su kažnjenici bivali suočeni sa svojim najvećim strahovima zbog kojih su mijenjali svoja stajališta i uvjerenja te izdavali sve koje su mogli ili trebali. Na kraju krajeva i u slučaju uspješnog i neuspješnog "liječenja" bilo je pitanje vremena kad će vlast optuženog ukloniti i izbrisati, kao da nikad nije postojao u državi. Najgora kazna u Gileadu također je bila smrt te vješanje i izlaganje na spomenutom Zidu, ali i deportiranje u Kolonije, mjesta izvan zemlje na kojoj su i muškarci i žene obavljali teške fizičke poslove, bili u doticaju s raznoraznim kemikalijama od kojih su umirali. Iz svega navedenog možemo zaključiti kako su obje države imale jasno određene zakone i ciljeve protiv kojih se baš nije moglo boriti, manje razlike su u tome što Orwell postavlja jednostavniju hijerarhiju na čijem vrhu se nalazi Veliki Brat kojeg svi poštuju i svi mu se dive, a Atwood stvara gotovo lančani

sustav koji se sastoji od manje ili više važnih karika u društvu. Njezin sustav točno je podjeljen na grupe koje su ovisne jedna o drugoj i koje dobro funkcioniraju jedino u slučaju potpunog pokoravanja strogoj kršćanskoj vlasti.

3.2. Likovi

U Orwellovom romanu pratimo glavnog lika Winstona Smitha. On radi kao namjesnik u Ministarstvu istine te mu je zadatak da članke iz starih brojeva dnevnika Times prepravljaju u skladu s tadašnjim političkim pogledom. Winston je tridesetdevetogodišnjak koji je živio u otrcanom i siromašnom stanu te svako jutro vježbao pred televizijskim ekranom preko kojeg su vlasti u svakom trenutku mogle promatrati što ljudi rade kad su kod kuće. Fredova, glavni lik *Sluškinjine priče* pripada redu sluškinji, spolno funkcionalnim ženama koje imaju ulogu roditi dijete obitelji kojoj su dodijeljene, kažnjene tom ulogom zbog toga što su bile u drugom braku. Ona je svoja razmišljanja i dojmove koji su opisani u romanu snimila na tridesetak magnetofonskih vrpca koje su pronađene u ruševinama grada Bangora na području bivše države Maine. Arheolozi su taj dokument identificirali kao autentičan usmeni dnevnik ženske osobe čije je ime ostalo nepoznato, a sudbina neizvjesna. Pretpostavlja se da je glavna junakinja rođena sedamdesetih godina te je živjela u vremenu prije i za vrijeme religijskog konzervativizma. Često se s nostalgijom prisjećala vremena prije stroge religijske vlasti kada je bila slobodna, radila, nosila odjeću koju je htjela te je imala pravo sudjelovati u javnom životu države. Pokušaj iznošenja aktualnih događaja prisutan je i u Orwellovom romanu gdje Winston Smith krši pravila Partije i kupuje bilježnicu i pero te počinje pisati dnevnik. Taj dnevnik pisao je u jednom kutu svoje sobe gdje je bio izvan vidokruga telekrana, ali u panici od mogućeg razotkrivanja i kazne. Stoga je dnevnik na nekim dijelovima bio pisan u brzini i automatski slijedio Winstonov tijek misli pa i nije bio toliko jasan i autentičan. Jednako tako ne može se u potpunosti vjerovati snimkama Fredove s obzirom na to da je ona svoju priču pripovijedala po noći u svojoj sobi, odnosno

u vrijeme i na mjestu koji su jedini značili privatnost za nju. Fredova i sama govori kako se nekih događaja ne može sa sigurnošću sjetiti te u nekim situacijama navodi više mogućih raspleta.

Winston Smith i sluškinja Fredova dva sustavom u potpunosti depersonalizirana lika. Orwellov izbor prezimena Smith kao najčešćeg i najuobičajnijeg prezimena u Engleskoj ili Fredova, naziv kojeg je sluškinja dobila po Zapovjedniku kod kojeg se nalazi, pokazuje kako u distopiji pojedinac zaista nije bitan, već je bitna njegova društvena funkcija, ali samo u kontekstu cijelog društva. Likovi kao što su Winston Smith i Fredova služe samo kao mediji putem kojih čitatelji saznaju kakvo je bilo uređenje distopijske države. Winstonovim opisom, odnosno pripovjedačevo iznošenje Winstonovog života možemo vidjeti da iako Winston pokušava biti pojedinac u jednoličnoj masi društva pokorenog vlasti, iz lika izvire strah i dvojbe može li i smije nešto napraviti, a da ne bude za to kažnjen. Na kraju se on zbog nemogućnosti prelaženja preko vlastitih strahova ipak miri s tim i otkriva da podržava vlast i njenog vođu. Fredova mogućnost za bilo kakvim izdvajanjem iz mase gubi već na početku oduzimanjem prava na vlastito ime. Ona je žena koja ne živi, već samo pripada i služi vlasti za određene potrebe.

Kroz oba romana vidimo borbu likova između prošlosti i sadašnjosti. R. Božić navodi kako se u *Sluškinjinoj priči*, kao i kod Orwella, pokušava manipulirati poviješću, ali se ne primjenjuje postupak ponovnog pisanja povijesti ili njezinog gubitka usijed nuklearne katastrofe nego njezinog zamagljenja. (Božić, 2013: 16) Razlika je ta što su sjećanja Fredove na prošlost jasnija od sjećanja Winstona. Jedan od razloga zbog čega je to tako su sustavi i njihova ograničenja. U Winstonovoj novoj državi prošlost ne postoji. Postoji samo vrijeme u kojem oni trenutno žive. Njihova prošlost se iz dana u dan mijenja, ovisno o tome s kojom državom je Oceanija u ratu:

"Oceanija je u ratu s Orijentazijom: to znači da je Oceanija oduvijek u ratu s Orijentazijom. Velika većina političke literature od posljednjih pet godina bit će sada potpuno zastarijela. Izvještaji i dokumenti svih vrsta, novine, knjige, pamfleti, filmovi, fonotrake, fotografije – sve se to mora munjevitom brzinom regulirati. Iako nije izdana nikakva direktiva, dobro se znalo da su šefovi Komesarijata nakanili da, u roku od tjedan dana, o ratu s Eurazijom ili savezu s Orijentazijom ne ostane nigdje ni spomena." (Orwell, 2008: 175)

Drugi mogući razlog je vremenski odmak od nastanka spomentih distopijskih država. Nastanak Oceanije seže vjerojatno daleko u prošlost, odnosno u djetinjstvo glavnog lika. Naime, njegova jedina sjećanja na razdoblje prije dolaska Partije na vlast su igra s majkom i sestrom, a nakon toga nestanak majke. S druge strane, sjećanja Fredove još uvijek su relativno svježija zbog toga što su konzervativci došli na vlast tek nekoliko godina prije nego što je ona ispričala svoju priču. Činjenica je stoga da su likovi imali različitu prilagodbu na novonastalu situaciju, Winston kao dijete nesvjesno događaja:

"(...) s naporom je nastojao vratiti se u mislima u nejasno razdoblje ranog djetinjstva. Bilo je to izvanredno teško. Sve prije kraja pedesetih godina gubilo se u magli. Kad nema neovisnih dokumenata na koje se možeš osloniti, čak i obrisi tvog vlastitog života gube oštrinu. Sjećaš se golemih događaja koji se po svoj prilici nisu ni dogodili, sjećaš se pojedinosti nekih događaja, a da nisi kadar oživjeti njihovu atmosferu, i postoje duga prazna razdoblja, u koja ne možeš sjestiti ama baš ništa." (Orwell, 2008; 37)

Također, i Fredova koja je već imala obitelj, posao i sređen život, a sve to preko noći joj je oduzeto te je dobila ulogu kojoj se morala pokoriti ako je htjela preživjeti i nadati se da će jednog dana ponovno sresti svog muža i dijete.

Još jedan način na koji je spomenutim likovima, ali i svim članovima društva oduzeta individualnost i sloboda je odjeća. Tako banalna stvar u ovim dvijema situacijama simbolizira upravo stapanje s masom te nemogućnost izražavanja

vlastite osobnosti. Fredova, kao što je već spomenuto, ima ulogu sluškinje i time joj pripada haljina crvene boje, dok se u Orwellovu romanu spominje kako članovi Partije moraju nositi plave kombinezone:

"Pitam se gdje ga je pronašao. Mislila sam da su sve takve odjevne predmete uništili. Sjećam se da sam to gledala na televiziji na insertima snimljenima u nizu gradova. U New Yorku su to zvali Manhattanskim čišćenjem. Na Times Squareu su gorjele lomače, oko njih su pjevale gomile, žene su zahvalno dizale ruke uvis kad bi opazile da ih kamere snimaju, kreposni mladići ukočena lica bacali su stvari u plamen, hrpe svile i najlona i imitacija krzna, svijetlozelene, crvene, ljubičaste; crni atlas, zlatni lame, svjetlucavo srebro; bikini-gaćice, prozirni grudnjaci s nadšivenim ružičastim satenskim srcima za pokrivanje bradavica." (Atwood, 1988: 255)

Doba liberalizma i različitosti u kojem je Fredova živjela u samo nekoliko dana zamjenila je stroga, jednolična država u kojoj se ljudi dijele samo po svojim natalnim funkcijama te se nastoji ne dovoditi tijelo u prvi plan kako bi se izbjegla bilo kakva žudnja i strast.

3.3. Tema ljubavi i braka

Za dvije države, Oceaniju i Gilead, ljubav je bila zabranjen pojam. U 1984. kada je riječ o odnosima između muškarca i žene druženje s prostitutkama bilo je zabranjeno, ali je čovjek to pravilo mogao ponekad prekršiti bez velikih posljedica: "Običan razvrat nije bio od velikog značenja, dokle god se odvijao potajno, nije bio užitak i dok je uključivao samo žene najniže i prezrene klase." (Orwell, 2008: 68). Cilj Partije bile su veze između muškraca i žene koje je bilo moguće kontrolirati te isključiti svaki užitak iz spolnog čina. Pravi neprijatelj bila je najviše erotika, ne toliko ljubav. Sve brakove odobravao je komitet, a nije dopuštao brake ukoliko je određeni par odavao uzajamnu fizičku privlačnost. Jedina funkcija braka koju su u Oceaniji priznavali bila je rađanje djece u službi Partije:

"Na spolni odnošaj se moralo gledati kao na pomalo neukusnu manju operaciju, nešto poput klistira. Ni to se nikad nije reklo jasno i glasno, već se neizravno utuđivalo u glavu svakom članu Partije od najranijeg djetinjstva. Postojale su čak i organizacije, kao što je Omladinski antispolni savez, koje su zastupale potpuni celibat za oba spola. Po njima, sva su se djeca imala začeti umjetnim osjemenjivanjem (...) i odgajati isključivo u javnim ustanovama." (Orwell, 2008: 69)

U Gileadu su smatrali da ljubav može jedino uzrokovati probleme i patnju i da je ona jedan od razloga za tako loše demografsko stanje jer su žene previše zaokupljene osjećajima prestale voditi brigu o svojoj osnovnoj funkciji, a to je reprodukcija. Stoga su i promijenili cijeli sustav zemlje te oduzeli ženama svaka prava te im dodijelili uloge u politici povećanja nataliteta. U oba slučaja vlasti su strogim kažnjavanjem pokušale osloboditi ljude od emocija kako bi njima bilo lakše manipulirati. Ljudi su u 1984. bili pod budnim okom Velikog Brata, okruženi telekranima zbog kojih i ako su htjeli osjećati i pokazati osjećaje nisu mogli:

"Više od ičeg drugog bojao se da će ona ako brzo ne dođe s njom u dodir naprosto promijeniti mišljenje. Ali fizičke teškoće u organiziranju sastanka bile su goleme. Bilo je to kao da u šahu hoćeš povući potez, a već si matiran. Kamo god se okreneš, nađeš se licem u lice s telekranom. Zapravo svi mogući načini komunikacije s njom pali su mu na pamet već u prvih pet minuta nakon što je pročitao cedulju; ali sada, kad je imao vremena razmisliti, prelazio ih je jednog po jednog, kao da polaže na stol kakav niz instrumenata." (Orwell, 2008: 116)

Iako Partija nije dopuštala rastavu braka, poticala ju je u slučaju kada u tim brakovima nije bilo djece. U Gileadu je vlast opet branila bilo kakav oblik ljubavi, a brak se prividno održavao jedino između zapovjednika i njihovih supruga. Između njih nije postojao nikakav kontakt jer su oni imali zadaću obavljati svoje dodjeljene funkcije. Funkcija supruge bila je da prihvati sluškinju

koja je za razliku od nje mogla rađati, a funkcija zapovjednika doslovno da oplodi sluškinju čime je dopriniosio povećanju nataliteta:

"Moja crvena suknja dignuta je do struka, ali ne i više. Ispod nje Zapovjednik jebe. Ono što jebe nalazi se u donjem dijelu tijela. Ne kažem da vodi ljubav, jer to i ne čini. Ne bi bilo točno reći ni da spolno opći, jer to podrazumijeva dvoje ljudi, a u ovome sudjeluje samo jedna osoba. Ni silovanje ne bi odgovaralo: ovdje se ne događa ništa na što nisam pristala. Nisam imala mnogo izbora, ali nekakav sam ipak imala, pa sam odabrala ovo. (...) Ono što se događa u ovoj sobi, ispod srebrnastog baldahina Serene Joy, nije uzbudljivo. To nema nikakve veze sa strašću, ljubavlju, romancom ili bilo kojim od tih pojmova koji su nas nekada gociali. Nema nikakve veze sa seksualnom željom, barem ne s mojom, a posve sigurno ne sa Sereninom. Uzbuđenje i orgazam ne smatraju se više potrebnima, već samo simptomom frivolnosti, poput jebozovnih podvezica ili umjetnih madeža: površne zabave za lakoumne. Zastarijele. Žene su, začudo, nekada trošile toliko vremena i energije čitajući o takvim stvarima, razmišljajući o njima, brinući zbog njih. One tako očito služe za rekreaciju. Ovo nije rekreacija pa ni za Zapovjednika. Ovo je ozbiljan posao. I Zapovjednik obavlja svoju dužnost." (Atwood, 1988: 107-108)

Navod upravo potvrđuje kako su ljudi lišeni bilo kakvih emocionalnih odnosa i kako postoje razlike između spolnih činova vođenih prije dolaska konzervativizma na vlast i nakon njega. Strast i ljubav kao emocije ne postoje, zapravo ne postoje u onom vanjskom svijetu, dok se u tajnom, privatnom svijetu Fredove počelo događati ono zabranjeno – počela je osjećati, ako ne ljubav, onda sigurno strast i tjelesnu privlačnost prema Nicku, Zapovjednikovom vozaču. Fredova je u Nicku vidjela tračak nade u spas iz svijeta u kojem nije željela živjeti i sputavati svoj duh. S njim je čak stupila u zabranjene odnose jer je i on poput nje bio nezadovoljan novonastalom situacijom i naglim prekidom svakodnevice na koju su navikli. Poveznica između dvaju romana je u tome što

su oba glavna lika napravila jedan od najvećih prekršaja, Winston taj što je imao vezu iz strasti s Julijom, kao i Fredova koja više nije mogla živjeti u svijetu u kojem je samo predmet, u kojem nema pravo na to da bude voljena i da osjeća. Giddens u djelu *Odbjegli svijet* (2005) o tradicionalnoj obitelji govori kao o ekonomskoj jedinici. Ranije u povijesti brak se nije ugovarao na temelju seksualne ljubavi niti se smatralo da se u njemu treba razviti takva vrsta ljubavi. Giddens dalje navodi kako je bitno svojstvo tradicionalne obitelji bila nejednakost muškaraca i žena. Žene su muškarcima bile zakonom propisana roba: "Dvostruki standard bio je izravno povezan s potrebom za osiguranjem nastavljanja loze i nasljedstva. Muškarci su se, kroz veći dio povijesti, naveliko, a često i vrlo javno koristili uslugama ljubavnica, kurtizana i prostitutki. Bogatiji su se upuštali u ljubavne avanture sa sluškinjama." (Giddens, 2005: 67) Iz sadržaja dvaju romana vidimo kako se, bez obzira na pomalo znanstveno-fantastični prikaz društva, povijest ponavlja. I dalje postoji nejednakost spolova i ističe se glavna funkcija žene kao majke i supruge koja uz sve to služi na dobrobit zajednice. Tijela u službi proizvodnje, navodi Ivana Brstilo, nazivaju se "radeća tijela". Tu spadaju i tijela žena koja se koriste kao spremnici fetusa, ali su ista dovoljno dobra da ispune svoju svrhu rađanja i opstanka ljudi. (Brstilo, 2009: 303)

3.4. Pokreti otpora

Iako naizgled savršeno uređene dvije države, i u Oceaniji i u Gileadu postojale su grupe pojedinaca koje nisu bile zadovoljne takvim sustavom, što se može utvrditi i iz priča glavnih likova koji su upravo bili takvi pojedinci. Oni stvaraju pokrete otpora pokušavajući se oduprijeti vlasti, odnosno pokušavajući izboriti vlastitu slobodu. Orwell svoj pokret otpora naziva Bratstvo, tajnu podzemnu organizaciju. Na čelu te organizacije čovjek je pod imenom Emmanuel Goldstein. On se kao i Veliki Brat ne pojavljuje izravno u romanu, već samo na propagandnim snimkama prikazivanim na telekranima. Goldstein je navodno i

autor knjige koja je potajno kružila po Oceaniji među članovima navodnog pokreta otpora. Bila je to knjiga bez naslova koju bi ljudi ako su je i spominjali, spominjali naprosto kao Knjigu. Goldstein je na početku bio jedan od osnivača partije koji se na kraju odmetnuo od Velikog Brata te pobjegao u suparničke države. Vlasti Oceanije smatraju kako su Goldstein i njegovo Bratstvo razlog svih nedaća, stoga je Goldstein svakog dana predmet rituala zvanog "dvije minute mržnje" kada građani pred telekranima iskazuju mržnju prema njemu, a ljubav prema Velikom Bratu:

"Trenutak zatim odvratan, škrgutav govor, kao da neki čudovišni stroj radi bez ulja, provalio je s velikog telekrana na zidu prostorije. Bila je to buka od koje su čovjeku bridjeli zubi i kostriješila se kosa na potiljku. Mržnja je počela. Kao obično, lice Emmanuela Goldsteina, Narodnog Neprijatelja, pojavilo se na ekranu. U publici su se tu i tamo začuli zvižduci. Žutokosa ženica zaskvičala je od straha pomiješanog s gnušenjem. (...) Samozadovoljno ovnujsko lice na ekranu i strahovita snaga eurazijskih četa iza njega, bilo je previše da bi se moglo izdržati; osim toga, već pogled, pa i sama pomisao na Goldsteina automatski su izazivali strah i bijes." (Orwell, 2008: 15-18)

Winston i Julija, kao protivnici Partije, željeli su pristupiti Bratstvu. Tako ih je sam O'Brien, koji se pretvarao da je dio te organizacije, nasamario i naveo da priznaju da se ne slažu s načelima Partije i da mrze Velikog Brata. To je bio trenutak koji ih je odveo u propast. Emmanuel Goldstein se u romanu ne pojavljuje kao lik, već samo na propagandnim snimkama na telekranima zbog toga se u pitanje dovodi istinitost cijele priče o pokretu otpora. Iako su se uhićenja, smaknuća i priznanja navodnih članova svakodnevno događala dokaza za postojanje nije bilo. Slično kao i kod Orwella i u *Sluškinjinoj priči* spominje se pokret otpora pod nazivom Mayday koji je navodno bio tajna organizacija pojedinaca koji su se protivili strogoj vjerskoj vlasti. Za razliku od Orwellova Bratstva koje je, iako upitnog postojanja, imalo svog navodnog začetnika i o

kojemu se otvoreno govorilo, Mayday je postojao kao neki apstraktni pojam. Fredova se uvijek potajno nadala i vjerovala kako će doći dan kada će je Mayday spasiti, ali nikad nije mogla sa sigurnošću potvrditi pripada li netko tom otporu ili ne s obzirom na to da tada nikom više nije mogla vjerovati. Za Mayday je saznala od jedne sluškinje s kojom je obavljala kupnju u gradu, Glenove. Isprva Fredova nije bila sigurna protivi li se Glenova vlasti ili je podržava ali kasnije joj se Glenova otvara i progovara o navodnoj grupi protivnika koja pokušava srušiti vlast i spasiti ih iz novonastale hijerarhije. Kasnije Fredova čak razmišlja o tome kako se tom pokretu pridružio i njezin muž Luke i pokušava se vratiti po nju. Na kraju se na neki način potvrđuje postojanje Maydaya u trenutku kada po Fredovu dolaze dvojica pripadnika Očiju, a Nick joj govori da ode s njima, na pitanje zašto? odgovara tom famoznom riječju Mayday te uz to naziva Fredovu njezinim pravim imenom iz čega se može naslutiti da odlazi u svoj stari svijet u kojem više neće biti vlasništvo, već persona s vlastitim imenom.

3.5. Novogovor

Novogovorom u Orwellovom romanu označava se službeni jezik Oceanije koji je osmišljen da udovolji ideološkim potrebama partije, odnosno engleskom socijalizmu koji je vladao zemljom. U vrijeme radnje romana novogovor se još nije upotrebljavao kao jedino i isključivo sredstvo ophođenja, već su njime bili pisani uvodnici u *Timesu*. Očekivalo se da će novogovor standardni književni engleski u potpunosti istisnuti i zamijeniti negdje oko 2050. Tada je već osvajao sve širi prostor i članovi partije nastojali su ga sve više i više rabiti u svakodnevnoj komunikaciji. Cilj Partije je da tim novogovorom osigura podesno sredstvo izražavanja za svjetonazor svojih gorljivih pristaša i onemogućiti sve druge načine mišljenja. Namjera je, kada se starogovor zaboravi, da heretička misao bude doslovno besmislena. Cilj novogovora bio je da smanji opseg mišljenja, a ne da ga proširi i to se postizalo neizravnim ograničavanjem izbora

riječi na minimum. Njegov uporabni riječnik bio je sastavljen tako da daje vrlo istančan izraz za značenje koje bi član Partije poželio pravilno izraziti, a isključivao je sva druga značenja i mogućnosti kojima bi se do tih značenja moglo doći. To se postizalo s jedne strane izmišljanjem drugih riječi, a s druge eliminacijom nepoželjnih riječi ili ogoljavanjem tih riječi od svih nepravilnih značenja. Iako se novogovor temelji na nekadašnjem engleskom jeziku, neke njegove rečenice bi i damašnjem govorniku bile jedva razumljive. Riječi su bile podijeljene u tri posebna razreda poznata pod nazivima rječnik A, rječnik B (također i „složenice“) i rječnik C. Rječnik A sastojao se od riječi koje su bile potrebne za svakodnevni život (stvari kao što su jelo, piće, rad, vrtlarjenje, kuhanje i sl.). bio je sastavljen od riječi koje već imamo, ali u usporedbi s današnjim engleskim njihov broj bio je veoma malen, a značenja su bila strože definirana, što znači da su riječi bile očišćene od svih dvosmislenosti. Rječnik A je bilo nemoguće upotrebljavati u književne svrhe ili za političke i filozofske rasprave. Bio je namijenjen samo tome da izražava samo jednostavne, svrhovite misli. Rječnik B sastojao se od riječi koje su bile namjerno stvorene za političke svrhe. Svrha im je bila da nametnu poželjni ideološki stav. Riječi rječnika B bile su isključivo složenice koje su se sastojale od dviju ili više riječi stopljenih u lako izgovorljiv oblik. Takve riječi nisu se tvorile po etimološkom pravilu, što znači da su mogle biti bilo koje vrste i složene bilo kojim redom, ako su prilikom toga bile lako izgovorljive. Neke riječi imale su jako istančana značenja u tolikom mjeri da su bile jedva razgovjetne onima koji nisu savladali jezik u cjelini. Rječnik C bio je dodatak koji je popunjavao ostale i sastoji se od znanstvenih i tehničkih naziva, a pažnja je bila posvećena tome da ih se strogo odredi i ogoli od nepoželjnih značenja. Taj dio novogovora najviše je služio znanstvenicima ili tehničarima koji su tamo nalazili stručne riječi za određenu profesiju. Specifično u gramatici novogovora je to što se svaka riječ mogla upotrijebiti kao imenica, glagol, pridjev ili prilog, ili da su se sve riječi mogle staviti u niječni oblik dodavanjem prefiksa – ne te pojačati prefiksom duplo,

odnosno dvoduplo za jače naglašavanje. Zbog svih navedenih značajki nogovora, teško ga je koristiti kod prevođenja i to ponajviše zbog gubljenja arhaičnih oblika kod prelaska riječi iz jedne vrste u drugu.

Kako je prethodno u tekstu spomenuto, novogovor je nastao s ciljem lakšeg upravljanja vlasti nad narodom. Jednako tako, u prilog državi išla je činjenica da je novogovor bio politička kreacija i kao takva nije bio poznat drugim zemljama.

3.6. Simbolika boja

Za razliku od Orwellova romana u kojemu bitan segment distopije tvori izmišljeni jezik partije, u *Sluškinjinoj priči* izražena je simbolika boja koja predstavlja različite slojeve društva i njihove funkcije. Gilead kao izrazito vjerski nastrojena totalitarna država svoje zakone temelji na Bibliji te se iz toga može povući simbolika boja u primjeru Supruga koje nose svjetloplave haljine kao poveznicu s Bogorodicom, odnosno s njezinim bezgrešnim začecem. Sluškinje su nosile crvene haljine što simbolizira plodnost i rađanje, ali s druge strane može simbolizirati i bludnost gledano iz položaja Supruga kojima Sluškinje na neki način oduzimaju muževe. Boja haljina Tetki bila je smeđa, a Marti zelena. Zelena boja uspoređuje se s nekadašnjim kirurškim kutama što bi moglo asocirati na bolest s obzirom da su Marte bile neplodne: "No, u njezinoj namrštenosti nema ničeg osobnog; negoduje zbog crvene haljine i ne slaže se s njezinom svrhom. Misli da bi je možda mogla zaraziti, bolešću ili zlom srećom." (Atwood, 1988: 16)

3.7. Jezik i stil

U Orwellovim distopijama, navodi Beker, vidljiv je minimalizam poetike, odnosno on se koncentrira na temu djela te mu umjetnički postupak nije toliko bitan. Time književnim teoretičarima stvara predrasude o nedostatku umjetničkog postupka u distopijama općenito. (Beker, 2008: 304) On naime

nastavlja tradiciju realizma u kojoj sveznajući pripovjedač izvještava čitatelja o licima i događajima. Realistički opis vidljiv je već na samom početku romana:

"Bio je vedar hladan dan u travnju i satovi su otkucavali trinaest. Winston Smith, brade utukane u njedra, da izbjegne neugodni vjetar, kliznuo je žurno kroz staklena vrata stanobloka Pobjeda, premda ne dovoljno brzo da spriječi ulazak vrtloga hrapave prašine zajedno s njim." (Orwell, 2008: 5)

Iako vrlo rijetko, u romanu se pojavljuje i postupak jezične igre i to u funkciji oslikavanja emocionalnog stanja lika. Najčešći je ipak postupak u kojem se jezik i stil koriste samo na leksičkoj razini, uglavnom dokumentaristički. Neki Orwellovi neologizmi održali su se sve do danas, ali u različitom kontekstu, što potvrđuje njihovu uspješnost (npr. Veliki Brat). (Beker, 2008: 305) Za razliku od Orwella koji je svoj roman napisao u trećem licu koristeći se realističkim opisima, *Sluškinjina priča* ispričana je u prvom licu s pozicije glavne junakinje Fredove. Roman je dugačak i radnja se odvija dosta sporo što doprinosi dojmu osobnog pripovijedanja o svakodnevnici. Atwood koristi spor ritam da bi stvorila neku vrstu kafkijanske atmosfere. Fredova opisuje bijedan život koji vodi kao da se radi o najnormalnijoj stvari, tonom osobe koja se pomirila sa životom. Takav užasavajući dojam postiže i *flashbackovima* iz prošlosti. Priču o životu kod Zapovjednika Fredova prekida povremenim *flashbackovima* kojima se prisjeća života prije Gileada.

Najvažnija razlika u dva spomenuta romana, osim stila koji je kod Orwella vidljivo jednostavniji i taj što priču u jednom romanu iznosi žena, dok se u drugom radnja odnosi na muškarca koji preživljava u totalitarnom sustavu države. Stoga se može napraviti i razlika na temelju spola, odnosno roda. Roman Margaret Atwood spominje se u kontekstu feminizma i feminističke postmoderne književnosti jer se tema odnosi na podčinjenost ženskog roda u distopijskom društvu.

4. Skrivene poruke i utjecaj medija

Mediji u kontekstu manipulacije imaju velik značaj. Oni su napravili temelje takozvanog 'psihološkog ratovanja' gdje uspješne manipulacije masa propagandom postaju sve važnija grana društvenog inženjeringa. U raznim studijama o pojmovima vezanim uz medije spominje se njihova važnost u oblikovanju određene vlasti i prenošenja ideoloških poruka iste. Podsvjesni perceptivni procesi imaju velik utjecaj na ljudsko, ne samo funkcioniranje, već i ponašanje. Iz povijesti je poznato da su tako mnoge ideologije propagandnim djelovanjem pridobivale mase i to na vrlo suptilan i podsvjestan način. Tu veliku ulogu imaju i simboli koji su, iako podređeni medijima, zapravo zaslužni za to da se poruke prenose društvu te da se ostvari cilj zadobivanja povjerenja. Sublininarno oglašavanje tehnika je kojom se potrošača bez njegova znanja izlaže slikama proizvoda i njihovim nazivima, te tako potrošač nesvjesno dolazi do ideje o kupnji proizvoda bez obzira na to je li mu on potreban ili nije. Danas je to u svijetu kapitalizma sveprisutno te su reklame i mediji najzaslužniji za stvaranje profita. (Martinović, 2014: 286-288)

U Orwellovom djelu može se vrlo lako primjetiti kako je vlast neprestanim objavljivanjem poruka na telekranima i isticanjem parola: RAT JE MIR, SLOBODA JE ROPSTVO, NEZNANJE JE MOĆ ili VELIKI BRAT TE MOTRI utjecala na to da društvo prihvati njezina načela i da se prilagodi njezinim nepisanim pravilima. Vrlo vjerojatno je bilo da će takvom politikom pridobiti veći dio mase koja je u toj mjeri naivna da će nakon neprestanog gledanja takvih poruka početi vjerovati u njih i povoditi se za njima. Nakon što uspije izmanipulirati masu, vlast tada ima neograničenu kontrolu i uživa povjerenje bez obzira na to imala ona pozitivne ili negativne odlike.

Parole u *1984.* toliko su utjecale na ljude da su oni postali bezlična masa koja bez pogovora prati Velikog Brata, izražava ljubav prema njemu i mrzi sve

njegove neprijatelje ne tražeći uopće razloge i ne pitajući se kako su se u toj situaciji našli. Kod Orwella reklame i utjecaj medija javljaju se u kontekstu sadašnjosti jer vlast nameće propagandne poruke, a kod Atwood reklame se javljaju u kontekstu prošlosti u sjećanju Fredove na život prije Gileada. Šećući gradom koji je opustošen i potpuno prilagođen vjerskoj vlasti, Fredova s vremena na vrijeme nailazi na komadiće starih novina ili reklama koje je vraćaju u vrijeme kada su žene bile ravnopravni članovi društva i kada su imale slobodu izbora. Razlika u dva djela je ta što Oceanija pretjerano koristi propagandu koja je prisutna doslovno u svakom djeliću države, dok u Gileadu vlada potpuna cenzura i pokušava se uništiti svaki nepotrebnii oblik medija i njihovih utjecaja.

5. Zaključak

Ovim radom definiran je pojam distopije i prikazan mogući utjecaj takvog oblika vladavine na čovječanstvo. Negativna vladavina je u vrijeme naglog razvoja tehnologije i društva postala aktualna upravo iz razloga što je dovela do stvaranja izrazito povodne mase koja nije razmišljala o posljedicama takvog ponašanja. Prevlast konzumerizma u drugoj polovici dvadesetog stoljeća stavlja medije u prvi plan i čini to da ljudi vjeruju u sve ono što vide i što im simboli istaknuti u reklamama prikazuju. Takav razvoj društva odrazio se i na pojedine grane umjetnosti, prvenstveno na spomenute, književnost i film. Na području književnosti nastaju djela koja prikazuju izrazito negativna društvena uređenja, a najčešće teme su odnos strogih totalitarnih vlasti prema njima podčinjenom društvu. Upravo te teme, kao što je gore navedeno, u svojim djelima iskoristili su autori od kojih je za pisanje ovog rada bilo uzeto njih dvoje, George Orwell i Margaret Atwood.

Kroz romane *1984.* i *Sluškinjina priča* prikazan je tipičan oblik distopijske vlasti kao i njezine ideje koje ona provodi na društvo. Svaka od tih dviju priča opisuje hijerarhiju distopijske države kao i pojedince koji joj se pokušavaju suprotstaviti. Očite su sličnosti, ali i razlike u romanima koji progovaraju o problemima odnosa prema sferama vremena, mjesta i društva u kojem se nalaze. Cilj oba romana je da osvijeste društvo o utjecaju vlasti kroz medije te o kontroli koju vlast time postiže. Iz svega navedenog proizlazi zaključak da sve većim razvojem tehnologije i medija dolazi do sve veće povodnosti mase i sve veće mogućnosti da politika vrši utjecaj na društvo i određuje granice koje ne bi trebale ni postojati.

Sažetak

The Dystopian World in 1984 by George Orwell and Handmaid's Tale by Margaret Atwood

Distopija postaje popularni žanr krajem 20. stoljeća te se njome izražava kritika kapitalističkog i konzumerističkog društva. Naizgled slobodno i liberalno društvo upada u krizu, a spomenuti žanr prikazuje njegovu problematiku. Cilj totalitarnih vlasti je dovesti u red državni sustav koji se po njihovom mišljenju raspao slobodom mišljenja, govora i izbora mase. U oba spomenuta djela postoje individue koje vođene razumom i vlastitom prošlošću dokazuju besmisao nametanja savršeno uređenih svjetova te pokazuju kako je ipak sloboda najvažnija za opstanak i razvoj društva.

Ključne riječi: distopija, utopija, znanstvena fantastika, kapitalizam, konzumerizam, liberalizam, ideologija, vlast, mediji, jezik

Literatura

1. Atwood, M. *Sluškinjina priča*, Zagreb: Globus, 1988.
2. Beker, M. *Od Odiseja do Uliksa*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.
3. Beker, M. Pogovor u Orwell, G. *1984.*, Zagreb: ALFA dd, 2008, 304-305
4. Božić, R. *Distopija i jezik*, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2013.
5. Drakulić, S. Pogovor u Atwood, M. *Sluškinjina priča*, Zagreb: Globus, 1988, 341-348
6. Giddens, A. *Odbjegli svijet*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2005.
7. Horvat, S. *Budućnost je ovdje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008.
8. Mannheim, K. *Ideologija i utopija*, Zagreb, 2007.
9. Martinović, R. *Subliminalne poruke*, Zagreb: TELEdisk, 2014.
10. Muhić, F. *Filozofija ikonoklastike*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1989.
11. Orwell, G. *1984.*, Zagreb: ALFA dd, 2008.
12. Runcini, R. *Iluzija i strah u građanskom svijetu*, Zagreb: Školska knjiga, 1980.
13. Brstilo, I. *Tijelo i tehnologija u postmodernoj perspektivi // Socijalna ekologija : časopis za ekološku misao i sociologijska istraživanja okoline*, Vol. 18, No. 3-4, 2009.
14. Miliša, Z., Nikolić, G. *Subliminalne poruke i tehnike u medijima // Nova prisutnost* 11 (2013) 2, 293-312.
15. Landripet, I. *ORWELLOVA 1984. Aktualnost distopijskog predloškai implikacije novootkrivenog "djela" // Diskrepancija: studentski časopis za društveno-humanističke teme*, 5 (2004) 9, 41-54.
16. Šejčić, R. *Aspekt vremena u romanima E. Zamjatina "Mi" i G. Orwella "1984" // Croatica et Slavica Iadertina*, Vol. 1, No. 1., 2005.

Internetski izvori

17. URL: <http://www.sezamweb.net/hr/diskriminacija/> (10.09.2016.)
18. Škapul, S. *Što je to distopijska fikcija?*, 2013
URL: <http://znanost.geek.hr/clanak/distopijska-fikcija/> (06.09.2016.)
19. Marcus, E. *Speaking the Ineffable: Language and dystopia*
URL: <http://www.gradnet.de/papers/pomo99.papers/Marcus99.htm>
(01.09.2017)
20. <https://americanliterature.com/author/hg-wells/book/the-sleeper-awakes/summary> (12.09.2017.)
21. <http://www.novelist.hr/Kultura/Knjizevnost/Smrt-knjige-Fahrenheit-451-postaje-stvarnost> (12.09.2017)
22. http://www.najboljeknjige.com/content/vijesti_opsirnije.aspx?NewsID=681 (13.09.2017)