

Media w światach dystopijnych.

Postaci i funkcje technologii medialnych w powieściach *R.U.R.*, *Nowy wspaniały świat* oraz *Rok 1984*

KRZYSZTOF GAJEWSKI*

Wstęp

„Dystopia” jest pojęciem paralelnym do konceptu utopii i oznaczać może wymagowany świat, jak również dzieło literackie lub filozoficzne, które ów projekt przedstawia¹. Badacze problematyki dokonują rozróżnienia między utopią a dystopią, zauważając, że pierwsza z nich przedstawia projekt idealnego systemu społeczno-politycznego – takiego, w którym czytelnik w mniemaniu autora pragnąłby żyć, do którego mógłby chcieć zbliżyć swą codzienną rzeczywistość. Według Roba McAleara w utopii zawiera się przede wszystkim moment nadziei na korzystne zmiany (MCALLEAR 2010: 25). Przeciwnie dzieje się w wypadku klasycznych dystopii: odwołują się one do strachu, kreśląc wizję świata przerażającego i to wizję, która grozi nam, czytelnikom, jeśli tylko nie dojdzie do konkretnych zmian w aktualnej rzeczywistości. W wykładni McAleara antyutopia również angażuje moment strachu, ale w przeciwnym celu, mianowicie ostrzegając przez możliwymi dotkliwymi skutkami zmian, a zatem odznaczając się konserwatyżmem

* Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk | kontakt: krzysztofgajewski@gmail.com

¹ W związku z tym niekiedy terminy te w pierwszym z wymienionych znaczeń pisze się wielką literą, w drugim zaś – małą (MCALLEAR 2010: 38).

(McALEAR 2010: 26). Antyutopia w tym ujęciu stanowi krytykę utopii, pozostając konserwatywna w tym sensie, że dowodzi, iż terażniejszość jest mniejszym złem (McALEAR 2010: 30). Relacja zatem między antyutopią a dystopią byłaby tu więc następująca: ta pierwsza miałaby charakter zachowawczy, druga zaś – nawoływałaby do zmian. Wszystkie przywołane tu modele świata mają zatem charakter perswazyjny i retoryczny, ponieważ ich celem jest skłonienie czytelnika do przyjęcia pewnej postawy i zaakceptowania przekonań przedstawionych przez autora w dziele literackim.

Klarownych tych rozróżnień, jakkolwiek bardzo pożytecznych, nie sposób do końca obronić. Problem w tym, że papierkiem lakmusowym pozwalającym odróżnić utopię od antyutopii czy dystopii miałyby być fenomen psychologiczny, jakim jest uczucie strachu lub nadziei, które konotuje tekst. Psychologizm tych definicji powoduje, że są one zrelatywizowane do światopoglądu odbiorcy i można sobie wyobrazić, że różnych czytelników wizje świata będą satysfakcjonować lub odstręczać w odmienny sposób. Najlepszym przykładem jest Platonskie *Państwo*, które, choć pisane najprawdopodobniej jako utopia, przez czytelników czasów nieodległych, jak na przykład Karla Raimunda Poppera, odczytywana jest antyutopijnie, jako obraz zgubnych skutków zaakceptowania, jak to określa Popper, „inżynierii społecznej” w charakterze narzędzia politycznego i społecznego działania. Może zdarzyć się tak, że granica między utopią a dystopią będzie subiektywna i różnie przez rozmaitych odbiorców interpretowana, podobnie jak dzieje się to z funkcjonowaniem w istniejących systemach politycznych i społecznych – trudno wskazać tu jednoznacznie ideał ustroju, do którego mogliby aspirować wszyscy.

Perspektywa badawcza przyjęta przez autora niniejszego rozdziału odwołuje się do teorii nowych mediów. Dziedzinę tę najkrócej można by określić jako refleksję nad semantyką środków przekazu. Chodzi tu więc o namysł nad tym, w jaki sposób media wpływają na komunikat przez nie transmitowany lub – pogłębiając tę tezę i podążając tropem wyznaczonym przez Marshalla McLuhana – jakim są one komunikatem, co przekazują, jaka wizja za nimi stoi, w jaki sposób zmieniają ludzkie postrzeganie rzeczywistości i myślenie o niej. Nie będą autora w tej optyce interesować techniczne aspekty medium czy ich społeczne i ekonomiczne reperkusje jako takie – lecz jedynie jego analiza z perspektywy sposobu wpływania na kształt generowanego przekazu. Krótkiego komentarza wymaga ów epitet „nowy”. Nie pełni on jedynie funkcji dekoracyjnej – owszem, akcent jest położony na badanie nowych mediów, a więc mediów w momencie ich wkraczania w życie społeczne, lecz nie należy go odbierać jako synonim nowoczesności rozumianej w sensie konkretnej historycznie chwili, czyli tego, co dzieje się tu i teraz czy też tuż zaraz.

Predykat nowości ma charakter względny: coś może być nowe tylko w odniesieniu do czegoś innego, czego za nowość już nie uznamy.

Choć zatem przedmiotem badania będą wybrane teksty literackie zawierające wizje światów dystopijnych, osiã zainteresowania pozostaną środki przekazu, opisane w rzeczonych utworach, wraz z funkcjami, które pełnią wewnątrz ich światów przedstawionych. Mogłoby bowiem się wydawać, że środki przekazu, o ile pełnią jakąkolwiek funkcję w fabułach dystopijnych, to waga ich dla interpretacji dzieła będzie niewielka jako tematu pobocznego w stosunku do etycznych, politycznych czy społecznych sensów zawartych w utworze.

Zamierzeniem autora rozdziału będzie dowiedzenie, że tak nie jest, a, mówiąc ściślej, że nie jest tak za wsze. Owszem, można w zbiorze powieści, które zalicza się do dystopijnych, wskazać takie, w których środki przekazu pełnią rolę nieznaczącą, choć, rzecz jasna, niemal zawsze w tej czy innej postaci (listu, książki lub po prostu mowy) stanowią element świata przedstawionego (tak jak niemal w każdej sytuacji życia codziennego stanowią aspekt rzeczywistości) oraz takie, w których ich dramaturgiczna rola urasta niemal do rangi autonomicznego bohatera, jak dzieje się w wypadku powieści George'a Orwella. Można zaryzykować roboczą hipotezę, iż nasycenie rzeczywistości mediami wzrasta wraz z upływem czasu historycznego, skoro w utworach starszych środki przekazu mają mniejsze znaczenie niż w dziełach pisanych w wieku XX, epoce nieznanego do tej pory rozkwitu medialnych technologii.

R. U. R. (1920)

Powieść Karela Čapka *R. U. R. Rossum's Universal Robots* została wydana w 1920 roku. Akcja utworu toczy się w nieokreślonej przyszłości na wyspie, gdzie zlokalizowane są fabryki produkujące androidy. Pomimo osiągnięcia niewyobraźalnego rozwoju technologicznego w zakresie produkcji owych „robotów”, jak określa je Čapek², w zakresie wykorzystywanych środków przekazu bohaterowie jawią się jako staroświeccy; używają bowiem tych samych technologii komunikacyjnych, co postaci z powieści realistycznych tamtego czasu. Posługują się mianowicie tradycyjną pocztą, telegrafem oraz telefonem – i jedynie ten ostatni mógł się podówczas kwalifikować jako nowe medium. Tak odbierał

² To właśnie w tym dramacie po raz pierwszy pojawia się słowo „robot”, które autor stosuje na nazwanie produkowanych na wyspie androidów.

go przynajmniej Marcel Proust w latach dwudziestych XX wieku, pisząc w *Poszukiwaniach straconego czasu* o „niewidzialnej obecności” (PROUST 1999: 847), jaką była dlań rozmowa telefoniczna.

U Čapka nie widać jeszcze tej pełnej przerażenia fascynacji środkami przekazu, która ujawni się w narracji Huxleya, a nade wszystko w *Roku 1984* Orwella. Linia montażowa zaprezentowana zostaje tu jako technologia definiująca (*sensu* Jay’a Davida Boltera) ową fantastyczną rzeczywistość. Efekt strachu, znamionujący dystopię, uzyskany zostaje w ten sposób, że technologia przemysłowa zderzona zostaje z ludzką biologią. Taśma montażowa służy tu bowiem do konstrukcji androidów poprzez łączenie sztucznie wyprodukowanych narządów ludzkich:

W każdej takiej mieszarce przygotowuje się jednorazowo materiał na tysiąc Robotów. Potem w osobnych kadziach wyrabia się wątroby, mózgi, i tak dalej, i tak dalej. [...] na specjalne wrzeczona nawija się całe kilometry jelit. Dalej mamy halę montażową, gdzie wszystko to łączymy w całość, no, wie pani, tak jak w fabryce samochodów (ČAPEK 1956: 25).

W czasach publikacji sztuki Čapka linia montażowa była technologiczną nowinką. Można zauważyć, że w sztuce filmowej temat ten artystycznie opracowany został dopiero w roku 1936, w *Dzisiejszych czasach* Charliego Chaplina. O nieoswojeniu z ideami Henry’ego Forda świadczyć może również fakt, iż autor uznał za stosowne szczegółowo i precyzyjnie wyjaśnić, na czym owa technologia polega:

Każdy robotnik wmontowuje tylko jedną część składową, powstający w ten sposób fabrykat automatycznie przesuwa się do stanowiska drugiego robotnika, potem do trzeciego, czwartego i tak bez końca (ČAPEK 1956: 25).

W opisie działania fabryki androidów dostrzec również można inny kulturowo-technologiczny trop, a mianowicie wrzeczono, stanowiące dla Jaya Davida Boltera jedną z metafor technologicznych definiujących myślenie w cywilizacji starożytnej Grecji (BOLTER 1990). To na podobieństwo wirującego wrzeczona Platon wyobrażał sobie obroty niebieskich sfer. Tutaj wrzeczono przywołane jest jako poręczna wizualizacja czegoś, co dziś można byłoby zapewne nazwać filmową szpulą.

Nowy wspaniały świat (1932)

Wzmiankowany w dramacie Čapka motyw linii montażowej zyskuje jeszcze większe znaczenie w wydanej w roku 1932 powieści Aldousa Huxleya, stanowiącej odpowiedź na utopię zaprezentowaną przez Herberta G. Wellsa w dziele *Ludzie jak bogowie* (ERZGRÄBER 1980: 134). W fikcyjnym świecie stworzonym przez Huxleya technologia wynaleziona przez Henry’ego Forda uzyskuje rangę religii państwowej. Modlitewne wykrzyknienia: „Och, Fordzie, Fordzie, Fordzie”, „Ford go prowadzi” usłyszeć można w codziennych rozmowach bohaterów. W tym wypadku linia montażowa zostaje zastosowana nie do produkcji androidów, lecz ludzi. Ektogeneza, technologia pozwalająca na rozwój zarodka poza organizmem, zastępuje tu bowiem tradycyjne ludzkie formy prokreacji (HUXLEY 2009: 50).

Huxley wprowadził w *Nowym wspaniałym świecie* szereg nowych mediów, nowych w silnym sensie tego słowa, a więc wynalezionych przez pisarza specjalnie na potrzeby fikcyjnego świata przedstawionego. Listę Huxleyowskich nowych mediów otwiera hipnopedia, czyli urządzenie umożliwiające naukę przez sen (HUXLEY 2009: 26). Dla mieszkańca Republiki Światowej stanowi ona podstawowe narzędzie edukacyjne, które wyparło naukę szkolną. Zakres nauczanych treści ogranicza się do „kształcenia moralnego” (HUXLEY 2009: 28), polegającego na wpojeniu zasad i wartości niezbędnych do wypełniania roli społecznej uwarunkowanej przez przynależność do jednej z czterech kast. Są to oznaczane kolejnymi literami alfabetu greckiego alfy, bety, gammy oraz delty, modyfikowane dodatkowo przy pomocy znaków plus oraz minus – w czym *notabene* nie trudno dopatrzeć się szkolnego systemu ocen, w anglosaskiej tradycji edukacyjnej składającego się z stopni A, B, C oraz D³.

Owo „kształcenie moralne” odbywa się w ośrodkach warunkowania, gdzie uczniowie przyswajają sobie materiał przez sen. Wykładane treści płyną do ich uszu za pośrednictwem słuchawek:

³ Intrygujące nawiązanie do owego kastowego systemu społecznego Republiki Światowej znaleźć można w strukturze organizacyjnej korporacji Google Inc. Jej pracownicy noszą plakietki (białe, czerwone, zielone, żółte) określające ich przynależność do odpowiedniej grupy, co łączy się z możliwością korzystania z oferowanych przez firmę udogodnień i przywilejów, takich jak darmowe posiłki, środki transportu czy wyjazdy integracyjne. Opowiada o tym dokument *Workers Leaving the Googleplex* zrealizowany przez Andrew Normana Wilsona (2011).

Dzieci alfy noszą odzież szarą. Pracują dużo ciężiej niż my, bo są tak strasznie, strasznie mądre. Naprawdę ogromnie się cieszę, że jestem beta, bo nie muszę tak ciężko pracować. A poza tym jesteśmy o wiele lepsze niż gammy i delty (HUXLEY 2009: 29).

Hipnopedia znakomicie ilustruje maksymę McLuhana, głoszącą, iż przekaznik jest przekazem (McLUHAN 2004: 37). Owo ograniczenie do przekazu treści o charakterze półinstynktownym, pozaracjonalnym, związanych ze sferą norm moralnych, a nie informacji z zakresu wiedzy naukowej, wynika ze specyfiki procesu dydaktycznego prowadzonego przy użyciu hipnopedii. Początkowo próbowano przy pomocy tej technologii przekazywać wiedzę faktograficzną, jednak uczniowie nie potrafili przywołać informacji inaczej niż poprzez mechaniczne powtórzenie. Huxley, sięgając w tym miejscu po refleksję psychologiczną, a także filozoficzną, sugerował, iż medium akustyczne, jakim są głośniki emitujące lekcję, nie sprzyja przekazywaniu informacji w postaci sądów logicznych, a więc wiedzy naukowej. Nadaje się w zamian doskonale do kształtowania określonych postaw, co potwierdzają badania psychologiczne i socjologiczne dotyczące odbioru radia, a ogólniej różnic w pojmowaniu dowolnego komunikatu w zależności od sposobu jego przekazu – wizualnego czy akustycznego (WOJCISZKE 2004: 234).

Lekcje hipnopedyczne zapisywane są na „papierowych rolkach” (HUXLEY 2009: 154), co pozostawało w zgodności z technicznymi realiami lat dwudziestych XX wieku, kiedy eksperymentowano z papierowymi taśmami w celu zapisu dźwięku. Mieszkańcy Republiki Świata w codziennych rozmowach często przywołują slogany znane z seansów „kształcenia moralnego”, mające charakter perswazyjny, namawiające do konsumpcji różnego typu dóbr, w tym kupowania ubrań – „Lepszy nowy wzór niż łatanie dziur” (HUXLEY 2009: 49) – czy spożywania somy, „leku doskonałego [...] o działaniu wywołującym stan euforyczny, narkotyczny, wizjogeny” (HUXLEY 2009: 53). Specyfik używany jest na co dzień przez bohaterów powieści i zastępuje środki uspokajające, tabletki nasenne oraz antydepresanty: „Lepsza mikstura niż awantura. [...] Jeden sześcienny centymetr i znika ponury sentyment” (HUXLEY 2009: 54). Podstawową zasadą organizującą opisywaną rzeczywistość jest szczęście, będące nie tyle prawem, co obowiązkiem obywateli Republiki Świata (GREENBLATT 1965: 96).

Innym nowym medium, pojawiającym się wielokrotnie na kartach powieści, jest czuciofilm, „który nie tylko się widzi, ale i słyszy, czuje dotykiem i węchem” (HUXLEY 2009: 121). Istnieje osobna dziedzina wiedzy, czuciofilmoznawstwo, uprawiana w Instytucie Inżynierii Emocyjnej (HUXLEY 2009: 148), a jedna z bohaterek utworu, Lenina, występuje w Dzienniku Czuciowizyjnym, dzięki czemu: „niezliczone miliony mieszkańców planety mogły ją poznać wzrokiem, słuchem i dotykiem” (HUXLEY 2009: 157).

Podczas seansu czuciofilmowego widzowie trzymają dłonie na „metalowych guzach” znajdujących się poręczach fotela, co pozwala na odczuwanie wrażeń dotykowych przez wszystkie receptory ciała. Doskonałą egzemplifikację stanowi tutaj czuciofilmowy pocałunek, który prezentuje się następująco:

To doznanie na wargach! Uniósł dłoń do ust; laskotanie ustało; opuścił dłoń na metalowe guzy; pojawiło się znowu [...] stereoskopowe wargi złączyły się ponownie, i raz jeszcze twarzowe sfery erogenne sześciu tysięcy widzów „Alhambry” dotknęła nieznośna wprost, galwaniczna rozkosz (HUXLEY 2009: 159).

Projekcja jest trójwymiarowa („stereoskopowe wargi”), jak również zaopatrzona w ścieżkę dźwiękową, co warto podkreślić, zważywszy, że pierwsze filmy tego typu powstały zaledwie kilka lat przed publikacją powieści. Narrator zwraca uwagę, że „fabuła filmu była nadzwyczaj prosta” (HUXLEY 2009: 159), co sugerowałoby, iż wraz z intensyfikacją efektów specjalnych, przemawiających do zmysłów, następuje osłabienie intelektualnego przekazu dzieła filmowego.

W wizji technologii czuciofilmu badacze tematu dostrzegają (FROST 2006) krytykę nowego medium, jakim było wówczas kino dźwiękowe. Huxley, podobnie jak wielu artystów owego czasu, nie był w stanie zaakceptować tej innowacji i widział w niej znamiona upadku sztuki filmowej, skierowanej na tory rozrywki masowej, antyintelektualnej, podporządkowanej generowaniu emocji i doznań przy pomocy intensywnych bodźców zmysłowych.

W *Nowym wspaniałym świecie* pojawiają się również tradycyjne odbiorniki telewizyjne, przeznaczone dla mieszkańców Szpitala Umierających (HUXLEY 2009: 158). Warto zauważyć, że pierwsza transmisja telewizyjna odbyła pod koniec lat dwudziestych, a zatem niedługo przez datą publikacji powieści. Dla większości pierwszych jej czytelników było to urządzenie nieznanne, dlatego też w powieści zyskuje dokładną charakterystykę: „Tam i sam po kwadracie oświetlonego szkła bezgłośnie przebiegały małe figurki, niczym ryby w akwarium – milczące, lecz pełni żywotności mieszkańcy innego świata” (HUXLEY 2009: 158).

W odróżnieniu od technologii czuciofilmu, wzorowanej bez wątpienia na ówczesnej sztuce kinowej, telewizja jest pozbawiona dźwięku – tak właśnie wyglądał ten środek przekazu w czasach Huxleya. Pisarz nie dostrzegał potrzeby wzbogacenia obrazu o dźwięk, co wydaje się interesujące w sytuacji, gdy w sztuce kinowej wykorzystywano wówczas nie tylko fonię (znacząco rozpowszechnioną już wtedy w kinach), ale również możliwość

oddziaływania na zmysł dotyku i węchu. Kino być może bardziej przemawiało do wyobraźni pisarza, obiecując więcej, aniżeli mało efektowne, miniaturowe, niewyraźne i migotliwe obrazy telewizyjne.

Można zaryzykować tezę, że Huxley antycypował ideę rzeczywistości wirtualnej, która w pełni symuluje rzeczywistość realną poprzez emisję przekazów do wszystkich zmysłów. Szczegółowo opisany jest bowiem seans pachnącej muzyki:

Organ węchowy grał uroczo odświeżające capriccio ziołowe, tocząc pasaże tymianku i lawendy, rozmarynu, bazylii, mirtu, estragonu; szereg odważnych modulacji w tonacji korzennej aż po ambre; potem powolny powrót przez drzewo sandałow, kamforę, cedr i świeże siano (od czasu do czasu delikatny dysonans – powiew zapachu sosu nerkowego, leciutki domysł woni świńskiego gnoju) do prostych aromatów, od których utwór się rozpoczął. Gasło ostatnie tymiankowe tchnienie (HUXLEY 2009: 158).

Tu, bardziej niż techniczne detale, zainspirował pisarza fenomen synestezji, ujęty we frazy pobrzmiewające poezją symbolistyczną. To pominięcie jest nieprzypadkowe, operowanie zapachem wydaje się bowiem trudne w realizacji z punktu widzenia technologicznego. Nowe środki przekazu, dumnie określające się jako multimedialne, ograniczają się w zasadzie do wizji i fonii. Odwołują się do doznań dotykowych, choć w głównej mierze w zakresie sterowania haptycznego. Doniesienia o wtargnięciu nowych technologii (przynajmniej tych szeroko dostępnym) do olfaktorycznej sfery ludzkich doznań pojawiają się co najwyżej w charakterze primaaprilisowych żartów, jak było to chociażby w wypadku projektu Google Nose (2013).

Huxley rysuje ideę rzeczywistości wirtualnej rozumianej w sensie pierwotnym jako pełnej, ogarniającej wszystkie możliwe dla człowieka doznania, nie zaś w postaci znanej z ponawianych od dziesiątek lat eksperymentów z multimedialnymi hełmami, wyposażonymi w elektronikę rękawicami lub ewentualnie kombinezonami pozwalającymi na możliwie realistyczne doznania taktylne i propriocepcyjne. Tu wyobraźnia pisarza poszła w innym kierunku, co stwarza wątpliwość, czy nie wynikało to z faktu, iż dopiero na kilka lat przed napisaniem przez Huxleya powieści kino – do tamtej pory sztuka czysto wizualna, choć prezentowana przy akompaniamencie muzyki tapera – nagle rozszerzyła swój przekaz o drugi, zupełnie niezależny i odrębny kanał dźwiękowy. Logicznym wnioskiem byłoby w tej sytuacji domniemywać, że kolejnym wyzwaniem technologicznym byłoby zastosowanie w sztuce filmu bodźca dotykowego. W *Nowym wspaniałym świecie* Huxley zrealizował wyobraźniowo tę technologię przy pomocy „metalowych kul”, na których kładli dłonie widzowie czuciofilmu.

W świecie przedstawionym powieści zaprezentowane zostają także media tradycyjne, takie jak książki oraz gazety. Te pierwsze są przez władze uznane za niepożądane i zniechęca się do nich małe dzieci przy pomocy „warunkowania neopawłowskiego” (HUXLEY 2009: 50), kojarząc widok książki z przykrymi doznaniem, które dostarczane są przy pomocy elektrowstrząsów (HUXLEY 2009: 23). Mustafa Mond, zarządca Europy Zachodniej, pełni jednocześnie rolę cenzora, negatywnie opiniując *Nową teorię biologii* i uznając ją za dzieło „społecznie niebezpieczne” oraz „wywrotowe” (HUXLEY 2009: 158).

Innym przykładem dzieła literackiego, które pojawia się na kartach powieści Huxleya, jest dramat *Romeo i Julia*, czytany przez Dzikusa, przybysza z rezerwatu. Spotyka się to z niezrozumieniem i rozbawieniem ze strony innego z bohaterów, Helmholza, uchodzącego skądinąd za kontestatora panującego porządku. Nawet on nie może pojąć emocji miłosnego niespełnienia, gdyż w znanym mu świecie pojęcie miłości oraz trwałej więzi nie istnieje, a „wszyscy należą do wszystkich”. Zdaje się, że autor traktuje w pewnym momencie Helmholza jako *porte parole*, jak w przykładowej wypowiedzi: „Musisz doznawać bólu i trosk, inaczej nie stworzysz tekstów prawdziwie dobrych, przesywających jak promienie Roentgena” (HUXLEY 2009: 158). Podobnie wypowiada się i Mustafa Mond: „Nie można produkować aut nie mając stali, nie można stworzyć tragedii bez społecznej niestabilności” (HUXLEY 2009: 210).

Książka w dystopijnej narracji pojawia się jednak w postaci symbolu legitymizującego istniejący porządek, pełniąc rolę Księgi czy Biblii ustroju panującego w Republice Światowej⁴. U Huxleya jest to księga autorstwa ubóstwionego prawodawcy opisywanego świata, Forda, zatytułowana *MOJE ŻYCIE I DZIEŁO*, przez *PANA NASZEGO FORDA*⁵ (HUXLEY 2009: 207). Książka drukowana, wedle klasycznych ujęć antropologicznych, kształtuje postawę wewnątrzsterowną (RIESMAN 1996: 130). Druk zostaje zmarginalizowany i zmonopolizowany, być może z tego właśnie względu: jest on medium kształcącym samodzielne myślenie i krytyczny ogląd rzeczywistości, a więc wywrotowym w doskonałej rzeczywistości Nowego Wspaniałego Świata i mogącym prowadzić do społecznych niepokojów.

⁴ Wątek ten rozwija Andrzej Drózdź w książce *Od liber mundi do hipertekstu* (DRÓZDŹ 2009).

⁵ Tak właśnie, przy pomocy kapitalików tytuł zostaje przekazany w tekście utworu.

Rok 1984 (1949)

Analizę powieści Orwella z punktu widzenia teorii mediów można przeprowadzić podobnie jak w wypadku *Nowego wspaniałego świata*. Można tu bowiem wyróżnić media fikcyjne, wymyślone przez autora specjalnie na użytek świata przedstawionego utworu, oraz media tradycyjne, uzyskujące w literacko wykreowanej rzeczywistości specyficzne funkcje. Tym, co szczególnie zwraca uwagę w *Roku 1984*, jest wszędobylstwo środków przekazu w życiu codziennym mieszkańców Pasa Startowego Jeden. Są to zarówno media nadawcze, jak i plakaty oraz slogany, które wypełniają przestrzeń publiczną dystopijnego miasta, media odbiorcze, jak mikrofony zainstalowane na ulicach, a nawet w lesie, oraz media nadawczo-odbiorcze, jak teleekrany służące do wyświetlania obrazu i emisji dźwięku, a także do inwigilacji osób znajdujących się w ich zasięgu. Wolne od środków przekazu są jedynie okolice oddalone od ludzkich siedzib i traktów komunikacyjnych oraz przestrzeń snu.

Za medium o najdonioślejszej roli uznać można nowomowę, jako meta-medium języka, pierwotny system modelujący (ŁOTMAN 1984), umożliwiający funkcjonowanie innych środków przekazu. Jak opisuje nowomowę sam Orwell, jej „nadrzędnym celem [...] jest zawężanie zakresu myślenia [...] myślozbrodnia stanie się fizycznie niemożliwa, gdyż zabraknie słów, żeby ją popęlnić” (ORWELL 1988: 40). Środkiem, który miał do tego doprowadzić, było wyeliminowanie wszelkich językowych wieloznaczności, nieregularności oraz redundancji. Cel ten miano uzyskać poprzez usuwanie słów oraz znaczeń, skutkiem czego kolejne słowniki nowomowy były coraz cieńsze. Słowo „wolny” mogło występować jedynie w kontekstach typu: „Pies jest wolny od pcheł”, zaś frazy „wolny politycznie” lub „wolny intelektualnie” całkowicie zatraciły pierwotny sens (ORWELL 1988: 207-208). Podobnie „równość” stosowana była jedynie w odniesieniu do cech fizycznych, a zatem zdanie w rodzaju „wszyscy ludzie są równi” zawierało oczywisty fałsz (ORWELL 1988: 215). W dołączonym do tekstu powieści eseistycznym aneksie, zatytułowanym *Zasady nowomowy*, skala ingerencji w słownik sięga słów najbardziej podstawowych:

[...] czasownik *krwawić* nie występował w nowomowie. Jego miejsce zająć neologizm *krewać*. [...] Wyeliminowano [...] słowo *ciąć*, gdyż sens ten oddawał czasownik *nózać*, mający za punkt wyjścia rzeczownik *nóż* (ORWELL 1988: 209-210).

Przymiotniki tworzone konsekwentnie regularnie z pomocą przyrostka -ny, a przyśłówki – sufiksu -nie. Likwidowano również antonimy poprzez ich gramatyzację, to

znaczy dodawanie przedrostka bez- do słowa, którego znaczenie chciano zanegować. Podobnie oddawano słowa oznaczające wyższe niż podstawowy stopień natężenia cechy, tym razem przy użyciu przedrostków plus- oraz dwaplust-. W ten sposób zbędne stały się na przykład słowa „zimny” (w nowomowie „beziepły”) oraz „gorący” („plusciepły”).

Cała leksyka podzielona została na trzy klasy. Zbiór A obejmował słownictwo potoczne, wyrazy określające czynności praktyczne, należące do sfery życia codziennego. Zbiór C zawierał słownictwo naukowo-techniczne, którego obieg ograniczony był do wąskich kół specjalistów. Najbardziej interesujący był zbiór B, na który składały się neologizmy, będące „nośnikami politycznych treści” (ORWELL 1988: 210). Odnaczały się one budową złożoną, mając postać zrostów, jak *angsoc*, *dobromyśl*, *dwójmyślenie*, *myślobrodnia*, *staromyślak*, *Miniprawd* (Ministerstwo Prawdy), *Minipax* (Ministerstwo Pokoju), *Minimiło* (Ministerstwo Miłości). Stanowiły one:

[...] werbalny odpowiednik stenotypii; korzystając z nich, w zaledwie kilku sylabach można było zawrzeć całe bogactwo idei, w dodatku znacznie bardziej precyzyjnie i z większym ładunkiem emocjonalnym niż przy użyciu normalnego słownictwa (ORWELL 1988: 210).

Stosowanie neologizmów pozwalało odsunąć niepotrzebne skojarzenia, które mogłyby przywołać na myśl poszczególne wyrazy na daną nazwę się składające, co dawało większą kontrolę nad znaczeniami słów. Obok zasady semantycznej precyzji, twórcy nowomowy kierowali się zasadą eufonii, gdyż słowa nowomowy musiały nie tylko przekazywać określone precyzyjnie myśli, ale i dobrze brzmieć, aby mogły stanowić skuteczne narzędzie politycznej propagandy (ORWELL 1988: 213). Krótkie i dobitnie brzmiące jednostki leksykalne sprawiały, że można było wygłaszać opinie polityczne tak: „jak karabin maszynowy wystrzeliwuje kule” (ORWELL 1988: 213).

Uszczuplanie leksyki prowadziło do tego, że mowa stawała się „kwakmową” (ORWELL 1988: 213), przypominającą kwakanie kaczki, a same wypowiedzi formułowane były czysto mechanicznie, bez zbytniego zaangażowania intelektualnego. Reforma języka miała również doprowadzić do sytuacji, w której dzieła literackie dawnych epok utraciłyby swą potencjalną moc ideowego oddziaływania, gdyż stałyby się po prostu niezrozumiałe (ORWELL 1988: 216). Stworzony przez Orwella termin został zastosowany przez badaczy zajmujących się językiem totalitarnym, takich jak Michał Głowiński czy Mirosława Marody. Ich badania pokazują, w jakim zakresie artystyczna wizja pisarza odnosi się do rzeczywistości historycznej komunistycznych demoludów (GŁOWIŃSKI 1990; MARODY 1984). Głowiński zapożyczył od Orwella nie tylko sam termin, ale również niektóre rysy samej nowomowy, jak na przykład unikanie synonimów (GŁOWIŃSKI 1990: 20).

Najbardziej charakterystycznym środkiem przekazu dla przestrzeni życia codziennego Pasa Startowego Jeden był niewątpliwie teleekran. Na podobieństwo współczesnego odbiornika telewizyjnego czy ekranu komputerowego znajdował się on w każdym mieszkaniu, będąc narzędziem pracy i rozrywki. Teleekrany zainstalowane zostały w przestrzeni publicznej zarówno w budynkach, jak i na zewnątrz, także w miejscach najmniej spodziewanych: „Gdzie jak gdzie, ale w toaletach teleekrany nastawiano na ciągły podgląd” (ORWELL 1988: 78). Wbudowany w ścianę teleekran wyglądał jak: „podłużna metalowa płyta przypominająca matowe lustro” (ORWELL 1988: 5). Nie można go było wyłączyć, lecz co najwyższej przyciszyć dźwięk. Jedynie członkom Wewnętrznej Partii przysługiwało prawo wyłączania teleekranu, ale i oni nie mogli tego czynić na zbyt długo (ORWELL 1988: 121):

Teleekran służył równocześnie za odbiornik i nadajnik, dostatecznie czuły, żeby wychwycić każdy dźwięk głośniejszy od zniżonego szeptu; co więcej, jak długo Winston pozostawał w zasięgu metalowej płyty, był nie tylko słyszalny, lecz także widoczny (ORWELL 1988: 6).

Dźwięki płynące bezustannie z teleekranu funkcjonują jako perswazja dokonywana tak zwaną drogą obwodową lub peryferyjną. Uwaga odbiory nie jest na nich skupiona i z tego względu komunikat poddawany jest mniejszej kontroli rozumu niż gdyby działo się to w momencie pełnej koncentracji na odbieranym komunikacie (PRATKANIS & ARONSON 2004: 36). Dwukierunkowość komunikacji przy pomocy teleekranu ujawnia się na przykład podczas *Podrygów porannych*, kiedy to trenerka z ekranu zwraca się bezpośrednio do Winstona Smitha, nakazując mu bardziej przykładać się do ćwiczeń fizycznych.

— Smith! — wrzasnął jęczowaty głos z teleekranu — 6079 Smith W.! Tak, wy! Proszę schylić się niżej! Stać was na więcej, towarzyszu! Nie staracie się! Niżej! Właśnie, towarzyszu, już lepiej! (ORWELL 1988: 29).

Figura teleekranowej prezenterki zwracającej się do widza stojącego przed teleekranem ma w sobie coś Kafkowskiego, przypominając strażnika sądowego, który w sprawach podsądnego orientuje się lepiej niż on sam. Jako narzędzie pracy teleekran można uznać też za antycypację komputera biurowego („Winston nastawił tarczę teleekranu na »stare numery« i zamówił właściwe egzemplarze »The Times«”; ORWELL 1988: 31). W scenie aresztowania Julii i Winstona teleekran staje się niemal pełnoprawnym uczest-

nikiem zdarzeń, nabierając podmiotowości i życia: „Usłyszeli cichy trzask, jakby coś odcepiano, a następnie brzęk tłuczonego szkła. Rycina spadła na podłogę, ukazując ukryty za nią teleekran” (ORWELL 1988: 151).

Obecność ludzkiego agenta zostaje jedynie przez narratora niejasno domniemana („jakby coś odcepiano”), przedmiot zdaje się tutaj działać spontanicznie. Z teleekranu dobiega „żelazny głos”, który mechanicznie replikuje wypowiedzi bohaterów:

- Jesteśmy martwi — rzekł.
- Jesteśmy martwi — powtórzyła posłusznie Julia.
- Jesteście martwi — oświadczył żelazny głos za nimi. [...]
- Jesteście martwi — odezwał się ponownie żelazny głos.
- Dochodzi zza ryciny — szepnęła Julia.
- Dochodzi zza ryciny — powtórzył głos. [...]
- Teraz nas widzą — powiedziała Julia.
- Teraz was widzimy — rzekł głos (ORWELL 1988: 151).

Teleekran, inwigilujący pokój nad sklepem z pamiątkami, w którym Winston spotyka się z Julią, jest zamaskowany ryciną. Oglądając ją, Julia stwierdza w pewnym momencie: „Założę się, że za tym obrazkiem gnieźdzą się pluskwy” (ORWELL 1988: 106). Okazuje się to prawdziwe. Pluskwa (w oryginale *bug*) oznaczać może nie tylko gatunek organizmów żywych, ale również urządzenie podsłuchowe, a rycina maskowała właśnie teleekran. Jej przekaz był przeciwny do oczekiwanego. Bohaterowie widzieli na niej obraz przeszłości, przedstawiającej budynek, w którym Smith rozpoznał kościół Świętego Klementa (ORWELL 1988: 105). Tymczasem prawdziwą treścią ryciny był podsłuch i przyszłe dramatyczne wydarzenia, które spotkały Julię i Winstona.

Prasa pojawia się w omawianej powieści w kontekście „regulacji faktów” (ORWELL 1988: 31), manipulacji przeszłością, a więc jedynie jako narzędzie sprawowania władzy. Praca Smitha polega na przeglądaniu roczników czasopism i podmienianiu już wydrukowanych informacji. Musi on usuwać wydrukowany artykuł, wpisywać uaktualnione w zgodzie z linią polityczną Partii treści, przysyłać do druku poprawioną makietę, a wszystkie stare egzemplarze kierować do utylizacji.

W związku z koniecznością likwidacji olbrzymiej ilości papieru, równie, co teleekrany, rozpowszechnione jest antymedium – niszczarki dokumentów, jak dziś należałoby nazwać owe „luki pamięci”, które unicestwiają papier przy pomocy ognia.

W całym budynku znajdowały się tysiące podobnych szpar, nie tylko w każdym pomieszczeniu, lecz również w niewielkich odstępach na wszystkich korytarzach. [...] Kiedy jakiś dokument należało zniszczyć lub gdy spostrzegło się na ziemi skrawek papieru, niemal odruchowo unosiło się

klapę najbliższej luki pamięci i wrzucało skrawek do środka, gdzie natychmiast porywał go strumień ciepłego powietrza i unosił w stronę ogromnych pieców ukrytych w trzewiach budynku (ORWELL 1988: 30).

W powieściowym świecie płonie permanentny stos przeznaczony dla przekazu heterodoksyjnego, ostateczne remedium na wszelkie media.

Obraz literatury owego dystopijnego świata odmalowuje pisarz pośrednio. Julia, przykładowo, pracowała w Departamencie Literatury przy obsłudze „automatów do pisania powieści”, a:

[...] jej obowiązki polegały głównie na obsłudze i konserwacji potężnego, skomplikowanego silnika elektrycznego. [...] Potrafiła opisać cały proces tworzenia powieści od momentu nadejścia zlecenia z Komisji Planowania, aż po ostateczny retusz dokonywany przez zespół autorski (ORWELL 1988: 94).

Mowa także o „kalejdoskopach używanych do »wypełniania« fabularnych zarysów powieści” (ORWELL 1988: 77), z kolei teksty popularnych piosenek „bez absolutnie niczego udziału, układała maszyna zwana wersyfikatorem” (ORWELL 1988: 100). Literatura i poezja także stają się więc domeną przemysłu i techniki maszynowej.

Całość technologii środków przekazu nie ulega tu manichejskiej polaryzacji i binarnemu podziałowi na media orto- i heterodoksyjne, jak ma to miejsce w wypadku *Nowego wspaniałego świata*, w którym opozycja między medium typograficznym a mediami akustycznymi i wizualnymi była silnie nacechowana na niekorzyść tych ostatnich, funkcjonujących w wymowie utworu jako symbol kulturowego upadku. W *Roku 1984* druk nie jest waloryzowany jako taki; może być on narzędziem reżymu, czego przykładem są przeglądane w pewnym momencie przez Smitha podręczniki do historii. Natomiast działalnością wywrotową, która naraża protagonistę powieści na surowe represje, jest pisanie pamiętnika (ORWELL 1988: 8), co podważa medialny monopol Partii. W ogólności media nieprawomyślne, kształtujące dyskurs wbrew ideologii Partii to te, które pozwalają na konserwowanie przeszłości. Jest nim pamiętnik Smitha, a także szklany przycisk, który nabywa bohater w sklepiku ze starociami, „[...] kawałek historii, który zapomnieli zmienić. Przesłanie sprzed stu lat; gdybyśmy tylko umieli je odczytać!” (ORWELL 1988: 105).

W świecie opisanym przez Orwella przekażniki są wszechobecne. Różnego rodzaju media emitują zewsząd przekazy: na fasadzie budynku wymalowane są hasła, korytarze klatki schodowej wyklejone są plakatami, do ścian zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz

przymocowane są teleekrany, a członkowie Partii i większość społeczeństwa obowiązkowo musi uczestniczyć w kinowych seansach Dwóch Minut Nienawiści. Trudno znaleźć chwilę w życiu mieszkańca Oceanii, podczas której nie byłby on wystawiony na działanie jakiegoś środka przekazu. Najzwyczajniejsze przedmioty życia codziennego niosą treść propagandową:

Wyjął z kieszeni dwudziestopięciocentówkę. Na niej również, wyraźnymi, małą literkami wypisano te same hasła; rewers zdobiło oblicze Wielkiego Brata. Nawet z monety jego oczy śledziły każdy ruch (ORWELL 1988: 22).

Do rzadkich momentów wolności od środków przekazu należą wyprawy Winstona i Julii poza miasto, głęboko w las, z dala od ludzkich osiedli oraz sny Winstona. Media, wszelkie media oficjalne, kontrolowane przez reżym jawią się jako skuteczne narzędzie sprawowania władzy totalitarnej. Doskonale wyjaśnia to stosowny ustęp w *Księdze Goldsteina*:

W porównaniu z tyranią, jaka panuje obecnie, wszystkie poprzednie to zaledwie nieudolne, amatorskie przymiarki. [...] żaden z dawniejszych rządów nie miał możliwości prowadzenia ciągłej inwigilacji wszystkich obywateli. Wynalezienie druku ułatwiło jednak manipulację opinią publiczną, a film i radio przyspieszyły ten proces. Wraz z rozwojem telewizji i postępem technicznym, który umożliwił podwójną, nadawczo-odbiorczą rolę sprzętu telewizyjnego, skończyła się prywatność życia obywateli. Policja mogła [...] obserwować każdego obywatela dwadzieścia cztery godziny na dobę; cały czas bombardując ludzi oficjalną propagandą, odcinano ich jednocześnie od innych źródeł informacji. Po raz pierwszy otworzyła się przed władzą nie tylko możliwość narzucenia obywatelom całkowitego posłuchu wobec państwa, lecz także pełnej jednomyślności poglądów na dosłownie każdy temat (ORWELL 1988: 142-143).

Konkluzje

Ten skrótowy przegląd wybranych kwestii związanych z funkcjonowaniem środków przekazu w światach dystopijnych miał na celu ukazać, że rola tych artefaktów jest niezwykle istotna, a przez interpretatorów omawianych dzieł i specjalistów zajmujących się studiami nad dystopią bywa niejednokrotnie w Polsce niedoceniana. Nie sposób w krótkim tekście nie tylko wyczerpać problematyki, co poddać szczegółowej i rozbudowanej analizie choćby wybranych jej zagadnień. Warto z pewnością spojrzeć w zaproponowanej optyce na inne znane z dziejów literatury i filozofii dystopie. Już Platon w *Państwie* sporo uwagi poświęcił kwestii środków przekazu, takich jak muzyka i poezja. Niektóre

z dystopii za dominantę tematyczną przyjmują środki przekazu, jak na przykład *451 stopni Fahrenheita* Raya Bradbury'ego. Można postawić roboczą hipotezę, która w pewnej mierze została zilustrowana w niniejszym rozdziale, że nasycenie obrazami mediów światów przedstawionych dzieł literackich postępuje wraz z historycznym rozwojem technologii przekazu w świecie realnym.

Dystopijne reprezentacje środków przekazu, zgodnie ze wskazaną na wstępie semantyką dystopii jako gatunku literackiego, mają w zamierzeniu ich twórców nakłonić nas do namysłu nad zmianą sposobu ich użytkowania w naszym świecie tu i teraz – i w istocie to czynią (POSTMAN 2002: 219). Jednak, jak to zwykle bywa, proroctwa, jeśli nawet się spełniają, to w sposób zupełnie odmienny od przewidywanego, a aktualna rzeczywistość okazuje się znacznie bardziej absurdalna i przerażająca od najbardziej nawet mrocznej dystopii.

Źródła cytowań

- McALEAR, ROB (2010), 'The Value of Fear: Toward a Rhetorical Model of Dystopia', *Interdisciplinary Humanities*: 2 (27), ss. 24-42.
- BOLTER, JAY DAVID (1990), *Człowiek Turinga. Kultura Zachodu w wieku komputera*, przekł. Tomasz Goban-Klas, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ČAPEK, KAREL (1956), 'R. U. R. Rossum's Universal Robots', przekł. Andrzej Siczkowski, w: *Dramaty*, przekł. Andrzej Siczkowski, Czesław Sojecki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- DRÓZDŹ, ANDRZEJ (2009), *Od liber mundi do hipertekstu: książka w świecie utopii*, Warszawa: Biblioteka Analiz.
- ERZGRÄBER, WILI (1980), *Utopie und Anti-Utopie in der englischen Literatur: Morris, Wells, Huxley, Orwell*, München: Fink.
- FROST, LAURA (2006), 'Huxley's Feelies: The Cinema of Sensation in Brave New World', *Twentieth Century Literature*: 4 (52), ss. 443-473.
- GŁOWIŃSKI, MICHAŁ (1990), *Nowomowa po polsku*, Warszawa: Pen.
- GOOGLE, (2013), 'Introducing Google Nose', *YouTube.com*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=9-P6jEMtixY> [dostęp: 28.12.2017].
- GREENBLATT, STEPHEN JAY (1965), *Three Modern Satirists: Waugh, Orwell, and Huxley*, New Heaven: Yale University Press.
- HUXLEY, ALDOUS (2009), *Nowy wspaniały świat*, przekł. Bogdan Baran, Warszawa: Muza.
- MARODY, MIROŚŁAWA (1984), *Język propagandy i typy jego odbioru*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- MCLUHAN, MARSHALL (2004), *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przekł. Natalia Szczucka-Kubisz, Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
- ORWELL, GEORGE (1988), *Rok 1984*, przekł. Tomasz Mirkowicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- POSTMAN, NEIL (2002), *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przekł. Lech Niedzielski, Warszawa: Muza.

PRATKANIS, ANTHONY, ELLIOT ARONSON (2004), *Wiek propagandy. Używanie i nadużywanie perswazji na co dzień*, przekł. Jerzy Radzicki, Marcin Szuster, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

PROUST, MARCEL (1999), *A la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard.

RIESMAN, DAVID (1996), *Samotny tłum*, przekł. Jan Strzelecki, Warszawa: Muza.

WILSON, ANDRES NORMAN (2011), *Workers Leaving the Googleplex*, online: <http://www.andrenormanwilson.com/WorkersGoogleplex.html> [dostęp 14.02.2014].

WOJCISZKE, BOGDAN (2004), *Człowiek wśród ludzi. Zarys psychologii społecznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.