

Владислава С. ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ

Младен М. ЈАКОВЉЕВИЋ

ТАЈНЕ ВИРТУЕЛНЕ РЕАЛНОСТИ
И ДИГИТАЛНОГ ЗНАЊА У
ДОСИЈЕУ ИКС, ЦРНОМ ОГЛЕДАЛУ
И ЕЛЕКТРИЧНИМ СНОВИМА
ФИЛИПА К. ДИКА: МОЋ,
ПЕРЦЕПЦИЈА И ДОКАЗИ

vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs

mladen.jakovljevic@pr.ac.rs

Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет
Универзитет у Приштини
с привременим седиштем у
Косовској Митровици

Апстракт: Серија *Досије икс* синтетизује много дилема и неизвесности у вези с процесом приповедања и односом према натприродном, као и оних везаних за њихов однос у књижевности и популарној култури, у којој је епистемофилија, опседнутост подацима и знањем, досегла врхунац, видљив и стога што је улогу дедукције у криминалистичким серијама преузела форензика. Као медијски производ који је постао утемељитељ и означитељ културолошке легализације параноје, *Досије икс* спојем маште и реалистичких конвенција експлоатише бројне аспекте натприродног и његових фалсификата.

Серија *Досије икс* и њене културолошке наследнице *Црно огледало* и *Електрични снови Филипа К. Дика* саздане су на споју егзактног, спекулативног и натприродног, којима у руху блиске будућности приказују актуелни процес преобликовања садашње стварности. Оне то најчешће чине тако што велом тајне заодену страх и опасност, од мита о ванземаљским колонизаторима до последица иманентног технолошког развоја, неретко у комбинацији с биотероризмом, клонирањем, манипулацијом генетским материјалом, виртуализацијом, репликовањем и осталим окидачима другости – биолошке, технолошке и оне настале њиховим све комплекснијим и, по људскост и људе, све погубнијим спојем.

Кључне речи: технологија, фантастика, екологија, параноја, медији

У *Уводу у психоанализу* Сигмунд Фројд пише да се велике ствари могу показати у малим знацима. Иако је расправљао о сновима и омашкама у говору, знаменити психоаналитичар том реченицом и нехотице пружа подстицај механизмима завере и параноје модерног доба, а свакако и новом разумевању појма тајне.

Тајна је мали сигнал велике истине – реторички знак, фигура говора која покушава да обухвати стварност. Циљ тајне и мотив да је откријемо јесте обећање нове слике стварности, јасније и чистије од свих претходних. Покушавајући да нашу подсвест представи као мистериозни и језовити понор зла, Фројд је и нехотице показао сву мањкавост тезе да људску природу одгонета онај њен део који је свесном делу личности непознат. Француски филозофи Жил Делез и Феликс Гатари били су унеколико проницљивији, па су подсвест

назвали „кутијом за тајне“. Тајна, по њима, има недокучиву садржину и проблематичну форму: њу је једнако тешко препознати колико решити. Њен садржај је коначан, али је њена форма бесконачна: перцепција тајне није мање тајанствена од њене садржине, тврде, а шпијун, воајер и уцењивач једнако су тајновити као знање које крију (в. Milić 1996; Delez 1990).

У серијама *Досије икс* (*The X-Files*) и њеним културолошким наследницама *Црном ојлегалу* (*Black Mirror*) и *Електричним сновима Филипа К. Дика* (*Philip K. Dick's Electric Dreams*), тајна се граничи с опсеном и илузијом; нестаје разлика између смишљене лажи и несвесног самозаваравања, између необавештености и недокучивости. Доступност информација одређује шта је тајна, а шта клопка за неупућене. Тајна, пак, може бити најскривенија у оном тренутку кад се приказује с највећом могућом транспарентношћу, кад се поиграва очигледним и кад указује на њега у свакој верзији стварности – у физичкој, затим у виртуализованој, то јест оној у којем се физичко и виртуелно прожимају, као и у виртуелној стварности и постхуманистичким стањима постојања, у којима, како Кетрин Хејлс примећује, „нема суштинске разлике нити јасног разграничења између телесног постојања и рачунарске симулације, кибернетског механизма и биолошког организма, роботске телеологије и људских циљева.“¹ (Hayles 1999: 2–3)

Три наведене серије храбро се поигравају тајном и њеном транспарентношћу, и то у областима које су њено сидриште, али уједно и њене најрањивије жртве – наука, вера и виртуелни простор. Неретко од самих темеља, оне су уздрмане присуством тајне. Кључ за тајну у рукама хероја, способног ако не да је сместа разуме, онда бар да лако проникне у њу, постаје оружје за раскринкавање оних који тајну чувају и тако, сем одабраних појединаца, већину држе у незнању. Било да је у питању тајно друштво, мистични ритуал, кобна шифра или симбол, који воде значајнијој, боље скривеној истини, сви ови елементи преображавају се у кључ за разумевање стварности у споју шпијунског трилера и научнофантастичних тропа. Креативно коришћење знања и сазнања протагонисте ових серија издигнуто је на ниво модерног и модернизованог Одисеја који, уз обавезу да буде довитљив и енергичан, мора бити и технолошки освешћен, једнако колико и спреман да прекорачи традиционалне, чврсте границе, оне постављене између науке и вере, органског и технолошког, природног и виртуелног, но исто тако и ону крајњу – између живота и смрти. Некада предуслов за успешну детективску потрагу – физичку и умну спремност и спретност, ерудицију, брзину, довитљивост и одлучност – испрва допуњава, а затим и компензује, спремност за нужну интеракцију с технологијом, па и интеграцију с њом.

¹ Сви наводи из непреведене литературе дати су у преводу аутора рада.

Поседовање информација постаје предуслов за улазак у свет тајне, а прагови уласка у тај свет се из физичког и метафизичког домена премештају у технолошки. Некад предодређена за одабране, супериорне појединце – било да је њихова изузетност заснована на пореклу, физичким или менталним карактеристикама – тајна у форми информације, у технологијом прожетом друштву, у којем сваки појединац у руци држи кључ спознаје (макар то био само мобилни телефон као уређај са све већим распоном могућности), не мења проблем с којим се онај који тајну спознаје суочава – ма колико да је тајна велика, шта учинити с информацијом која представља тајну или је кључ за њено дешифровање? Било да је у питању физичка стварност коју запоседају и преобликују ванземаљски колонисти, или виртуелна стварност коју запоседа и преобликује онај ко је у поседу информације или информационог кључа – познати је свет физичке стварности једнако угрожен. Његово постојање омеђено је дометом перцепције и сазнања, чак и кад је у питању вољно прихватање илузије и потискивање природног зарад давања предности конструисаном, уз свесно потискивање истине или избегавање пута до ње, зарад егзистенцијалног комфора који живот у илузији каткад обезбеђује. Који год да је избор начињен након увида у оно што се испод вела тајне крије, био то искорак из илузије или улазак у њу, оно што следи најчешће је усамљеност, како појединца у свом сазнању, тако и друштва сачињеног од усамљених појединаца, уз све пратеће, најчешће погубне, последице које по идентитет и личност таква усамљеност носи.

Опсесију знањем и сазнавањем, епистемофилију, Сигмунд Фројд, Фридрих Ниче и многи други мислиоци који су обележили век за нама препознају као неодвојиву од жеље за доминацијом и поседовањем (Eagleton 1991: 176). Да нема когниције без макар делимичног слепила, нити знања без присенка пројекције жеље или пак фантазије о предмету сазнавања, постаје нам јасно и кад улазимо у свет медијских пројекција људске жеље за поседовањем знања и стицањем контроле.

Серије *Досије икс*, *Црно ојледало* и *Електирични снови Филија К. Дика* повезане су истим спонама које у препознатљиву целину обликују тематски и стилски хетерогену научнофантастичну прозу новог таласа, киберпанка и посткиберпанковских остварења. У прози новог таласа, жанровски тропи, и фантастично уопште, одсликавају стање ума и перцепцију протагониста у садејству с експерименталним стилем и садржајем који су пре адаптација постојећих стратегија него уметничка новина. Прихватањем наративних стратегија већ познатих и увелико коришћених у мејнстриму, жанровска књижевност је шездесетих година XX века изашла из домена паралитературе, а неколико деценија касније телевизијска серија *Досије икс* не само што улази у домен популарног него и артикулише нара-

тивне стандарде и праксу позајмљивања тропа и мотива из жанровске књижевности какве примењују и касније настале серије као што су *Црно ојледало* и *Елекџрични снови* Филија К. Дика.

Шездесетих година XX века, у научнофантастичним наративима своје место налазе контракултуре и бројне њихове особености, многе у домену табуа: контракултуре, психоактивне супстанце и експериментисање с измењеним стањима свести, оријенталне религије, митологије, сцене секса. Аутори жанровске књижевности прихватају их због жеље да изађу из домена паралитературе, али првенствено због њиховог потенцијала да адекватно кажу нешто о променама у стварности. Уместо ранијег површног и тривијализованог оптимизма, утемељеног у научнотехнолошким думетима људске цивилизације способне да лута непрегледним просторствима космоса и суочава се (а често и сукобљава) с бројним ванземаљским облицима живота, преовлађује песимистички поглед на садашњост, исказан кроз одразе пренасељеног друштва дистопијске и/или постапокалиптичне будућности, чији су главни покретачи глад за ресурсима и моћ информације у преобликованом свету, утемељеном на међузависности екологије, економије и оружаних сукоба.

Свега две деценије касније, кад је садашњост познате стварности много брже сустигла фантастичке пројекције имагинарних светова и отелотворила слике безизгледне будућности, а бројни очекивани научнотехнолошки думети остали недостижни колико и друге планете, научна фантастика успева да одржи статус својеврсног индикатора друштвене, биолошке и технолошке еволуције. Као резултат дубљег понирања у постмодерне токове и наративне стратегије, уз још радикалнији приступ проблемима садашњице заоденутим у рухо будућности него што их је практиковао нови талас, киберпанк ствара плодно тло за неговање онтолошког плурализма, уз прогресивно премештање тежишта с епистемолошких на онтолошка питања. Тако, сасвим оправдано, Брајан Мекхејл констатује да је научна фантастика, која се као и постмодерна књижевност руководи онтолошким доминантом, онтолошки жанр *par excellence* (McHale 1987: 59).

Премештање доминанте с епистемолошких на онтолошка питања у жанровској књижевности приметно је и у серији *Досије икс*, у којој знање постаје неизоставни кључ за разрешење мистерија, укључујући и ону која се односи на саму људску егзистенцију. Једанаест сезона серије *Досије икс*, с укупно 218 епизода насталих током четврт века, и два дугометражна филма (снимљени 1998. и 2008. године), делују као импозантан биланс културолошке легализације. Сваки повратак *Досијеа икс* на мале екране може да нас поново стави пред следећу дилему: да ли ова серија (жанровски дефинисана и као научна фантастика, и као хорор, и као драма, али и као амалгам свега поменутог) говори гласовима духова који задају загонетке, а не гласовима протагониста који траже решења тих загонетки?

Досије икс синтетизује много питања и неизвесности везаних за приповедање и натприродно, за њихов однос како у класичној књижевности, тако и у популарној култури у којој је епистемофилија, опседнутост подацима и знањем, досегла врхунац, видљив барем утолико што је свето место дедукције у криминалистичким серијама преузела – форензика.

„Сабласни“ агент Фокс Молдер је трагалац за натприродним који би се боље могао описати као склоп архетипских својстава него као стални јунак жанра: можемо га представити као збуњујући спој својстава двеју јунакиња из грчке митологије – Касандре и Пенелопе. Као и тројанску пророчицу, Молдера прати амбивалентно проклетство какво само сујетни богови могу поклонити смртнику: дато му је да сагледа будуће догађаје боље од обичног човека, али и да се његовом увиду не верује. С Одисејевом узорном супругом повезује га само парање плетива: све Молдерове доказе о оностраном, преконоћ прибављене с много муке и ризика, дању затру и униште тајне организације и јавне администрације – а можда их, баш као Пенелопа, саботира он сам, у страху да би се његова потрага морала једном окончати страшним сазнањем да је у њеној основи инцест, као у случају протагонисте романа *Кафка на обали мора* Харукија Муракамија. Молдер је усамљени трагалац, баш као и Муракамијев Кафка, а та је усамљеност не само сигнал немоћи пред судбином него и потврда да изоловани појединац брже доспева у вртлог параноје и оностраног. Симптоматично је да се Муракамијев роман завршава реченицом „А када будеш отворио очи, бићеш део једног новог света“ (Мураками 2014: 588). Овог писца, ког називају и књижевним Дејвидом Линчем, тако можемо означити као трагаоца за тајном: његов јунак, петнаестогодишњи Кафка Тамура, свој дом напушта бежећи од очевог пророчанства које каже да ће убити оца и ступити у интимне односе са мајком и сестром, а његова одисеја сучељава се са судбином токијског чудака Накате, који је након никад разјашњеног мистичног искуства с краја Другог светског рата изгубио и памћење и памет. Наката говори мачји језик, зарађује за живот налазећи изгубљене кућне љубимце, нема успомене и не уме да чита, али храбро креће у потрагу за граничним каменом који затвара пролаз између света живих и света мртвих. У Муракамијевом роману божанске интервенције, телепатија и трансупстанцијација нису данак поетици магијског реализма него основа митског заплета у коме се сучељавају Едипова душевна борба и Енејина мисија, те и ту има основа за препознавање паралелизма с медијским производима који експлоатишу феномен тајне.

Више оспораван него хваљен наставак *Досијеа* икс у 2016. години (што је десета сезона серије, снимљена након четрнаестогодишње паузе), након кога је уследило још десет епизода 2018, допуниће леп биланс културолошке легализације параноје која ни у ком случају не

почиње летећим тањирима у Розвелу, баш као што се не завршава Христовим потомством у романима Дена Брауна. Серија о Молдеру и Скали не експлоатише само мит о ванземаљцима колонизаторима већ и све друге аспекте „слатке параноје“. Све мистично, надреално и необјашњиво, од кругова у житу до сеобе душа, сервирано је у серији тек пошто је претходно контаминирано карактеристичним посткенедијевским сплином, осећањем обесхрабрености и беспомоћности. Дан атентата на Кенедија за неке америчке теоретичаре је дан смрти националног оптимизма, за неке дан кад се родио постмодернизам, а за велику већину онај преломни тренутак колективног осведочења о тајнама, немирима и обртима којима управља продужена рука Завере.

Архетипски пар агената који се као какви ратни другови ослонљавају презименом суочава се с дубоким бунарком тајни које реалност скрива, али и с бројним фалсификатима натприродног. Биолошки тероризам, клонирање и колонизација планете у исти мах су плодови маште која неконтролисано буја у главама сваковрсних маргиналаца, и знамења будућности коју стварају непринципијелне коалиције владе у сенци и ванземаљаца. *Досије икс* је саздан на идеји апсурдних коалиција: Молдера и Скали најчвршће повезује сукоб концепција које заступају. Она је скептик, он је фанатик; њене теорије су егзактне, његове спекулативне; она је научник, он је мистик. Скали је Молдеру првобитно додељена да га уходи и потказује; но уместо да одигра улогу интриганткиње Далиле која ће скривити пад моћног Самсона, Дејна Скали постаје Алкеста, митолошка јунакиња спремна да умре како би вољеноме подарила вечни живот. Молдер и Скали заробљени су у стању две тензије: филозофске и сексуалне. Отуд је њено жртвовање за њега помало и део анархопатријархалне поделе улога у којој се женска мисија има подредити мушкој опсесији. Скали одано прати Молдера кроз године и епизоде, изгубивши на том путу све сем њега.

Досије икс је феномен близак менталитету који, свикао да чита између редова, унапред верује да ништа није онако како изгледа. Сазнајни контекст у форми детективске потраге неизоставни је пут до спознаје и потенцијалног разрешења и као такав постаје интегрални део наратива прожетог онтолошким питањима и дилемама. Кад је епистемолошка димензија доминантна, разрешење долази уз колико-толико задовољавајуће одговоре, најчешће дате у појединачним епизодама које представљају заокружену причу. Међутим, доминантна онтолошка димензија ускраћује разрешење, а уколико га има, оно доноси разочарање или пак ускраћује коначне одговоре, као што то показују наративне линије које повезују више епизода серије у причу која, како ће касније сезоне показати, постаје све некохерентнија. Црно уље, као један од најзначајнијих чинилаца митологије серије и један од потенцијално кључних одговора за којима

трагају Молдер и Скали, причу из научног и научнофантастичног уводи у домен комерцијалног пројекта, чије касније епизоде настају по инерцији и чија се сазнајна компонента растаче бројним нелогичностима и контрадикторностима.

Дубље задирање у онтолошку димензију, уз задржавање епистемолошке подлоге, серије *Црно ојледало* и *Електирични снови Филија К. Дика* постижу на ефектнији начин, држећи се искључиво антологијског формата и успешно обједињујући тржишне, наративне и композицијске аспекте медијског садржаја у форму прихватљивију савременој гледалачкој публици.

Будући да данас медијски садржај увелико превазилази оквире класичне, већ застареле линеарне телевизије, захтеве за слободом избора садржаја, времена и места конзумирања и све веће потребе за прилагођавањем индивидуалним потребама гледаоца, тржишно успешно задовољава нелинеарна телевизија у форми стриминг сервиса и кабловске опције „ТВ уназад“. Наративне формуле и композицијски модели појединачних епизода, као и продукцијске формуле и методи дистрибуције, како примећују Иноћенти и Пескаторе, претрпели су значајну промену у односу на оне из деведесетих година XX века, када су сезоне серија обично садржале 22 до 24 епизоде у трајању незнатно дуже од четрдесет минута, уз велико богатство догађаја и бројна гранања у заплету, због чега овај формат више није толико популаран (Innocenti, Pescatore 2015: 2). Њихову констатацију потврђује и *Досије икс*, чијих су се првих девет сезона састојале од 20 до 25 епизода, док су последње две сведене на шест, односно десет епизода.

На промене у наративним и композицијским формулама утицале су потрошачке навике и технолошка решења нелинеарне телевизије, којима гиганти стриминга као што су Амазон и Нетфликс (Amazon, Netflix) унапређују слободу избора времена, места и редоследа гледања тако што модификују начин понуде и дистрибуције, мењајући истовремено потрошачке навике. Нови тренд такозваног бинцовања (енгл. *binge watching*), односно гледања целе сезоне једне серије у континуитету, решава ранија временска и количинска ограничења линеарне телевизије, која је било могуће превазићи или вишемесечним чекањем званичног ДВД издања целе сезоне, или посезањем за нелегалним изворима. Данас су све епизоде једне сезоне, и све сезоне снимљене пре актуелне, истовремено доступне корисницима стриминг сервиса (Јаковљевић 2019: 91–92).

Наведене трендове у понуди и тражњи прате промене у наративним формама, па некада типично садржајно мултилинеарне, комплексне и фабуларно разуђене серије смењују дифузнији наративни модели, уз повратак антологијског формата, доскора сматраног застарелим (Innocenti, Pescatore 2015: 3–4). У овом формату снимљене су серије *Црно ојледало* и *Електирични снови Филија К. Дика*, при

чему ова друга и тематски прати образац прве, будући да је настала као одговор Канала 4 на Нетфликсово преузимање *Црној ојледала*.

Обе серије, *Електирични снови Филипа К. Дика* и *Црно ојледало*, сваком епизодом доносе нови заплет и нове ликове, прва у једној сезони од десет епизода које су све адаптације приповедака Филипа К. Дика, а друга у компактним сезонама од три до шест епизода, уз специјалну божићну епизоду и један интерактивни филм *Бандерснеч* (*Bandersnatch*, 2018). Заједничка нит која их све повезује, у толикој мери да би се било која епизода једне серије лако могла наћи међу епизодама друге, јесте физички и психички погубан утицај технологије у временски неодређеној, али лако замисливој будућности, толико извесној да су њени бројни елементи већ део гледаочеве свакодневице, или ће то у року од неколико година постати кад уђу у комерцијал(н)у употребу.

У другој епизоди прве сезоне *Црној ојледала* („Fifteen Million Merits“) људи живе у затвореном, изолованом, надзираном и контролисаном простору у којем се кредити као средство плаћања зарађују вођњом тренажних бицикала за производњу енергије, и из чије је отужне свакодневице једини излаз ријалити програм, за који улазница кошта петнаест милиона кредита. Дубоко разочаран одлуком жирија да талентованој девојци, којој је помогао да наступи, понуде ангажовање у порно-индустрији, протагониста такође улази у програм у коме исказује сав свој бес, да би потом добио прилику да у недељној емисији исказује незадовољство системом. Покушај побуне каналисан је и преображен у комерцијални забавни програм, који постаје део опресивног и контролисаног система. Било да је у питању могућност снимања, прегледања и премотавања сопствених сећања захваљујући импланту („The Entire History of You“), или андроидна реплика реконструисана на основу трагова које је покојник оставио на друштвеним мрежама („Be Right Back“), серија овим, и бројним другим епизодама, недвосмислено, често сурово директно указује на актуелне горуће проблеме у објективној стварности гледалаца прожимањем судбина отуђених појединаца, реакција емотивно отупеле и технолошки контролисане и манипулисане заједнице, и утицаја на сваки аспект њиховог живота у технологијом засићеној околини или модификованој, па и креираној, животној средини.

Прва епизода треће сезоне *Црној ојледала* („Nosedive“) даје не само илустративну него и реалистичну слику оваквог погубног утицаја приказом трансформације друштвене мреже у немилосрдни систем контроле друштва и искључивања појединца из њега системом оцењивања. Кина овакву контролу већ спроводи системом „друштвеног кредита“, с том разликом што статус појединца уместо грађана на друштвеној мрежи одређује вештачка интелигенција. Санкције за излазак из оквира прихватљивог понашања засад укључују ограничење приступа интернету, забрану летења,

немогућност уписа деце у угледне школе, запошљавања на добрим радним местима и боравка у добрим хотелима, као и одузимање пса и јавно етикетирање појединца, при чему немогућност прокаженог појединца да се жали или да спречи последице има огроман потенцијал за „негативну спиралу“, попут оне коју је искусила протагонисткиња епизоде *Црној ојледало* (Kobie 2019; Ma 2018/2019). Још радикалније последице трпи јунак треће епизоде треће сезоне („Shut Up and Dance“) кога хакерска претња да ће објавити снимак његовог уживања у педофилском садржају нагони да почини злочин. Као и систем кредита, захваљујући свеprisутности технологије, технолошки спроведена уцена није визија будућности него већ много пута виђена вест и упозорење у медијима будући да доступност личних података путем камере, микрофона и меморије кућних и преносивих уређаја има страхотан уцењивачки потенцијал, за чије остварење уређаји више не морају бити стално повезани на интернет.

Објективна стварност и она телевизијска су мрачне, суморне и опасне јер их прожимају, а неретко потискују и смењују, креиране псеудостварности, како их је назвао Филип К. Дик. Такве псеудостварности производ су интересних група – влада, медија, корпорација. Дик је био подозрив, није веровао њиховим мотивима већ и стога што имају застрашујућу моћ – да створе целокупне универзуме, универзуме ума (Dick 1995: 262). Њихов примарни циљ је контрола, остварена поседовањем праве информације, која постаје примарна валута, извор моћи и средство контроле, а технологија медијум за њен пренос, чување и употребу.

Целокупан Диков опус одликује супротстављање дејству свеprisутне ентропије, систему друштвене репресије, монокултури, бесомучном конзумеризму, свеопштој контроли и заточеништву у илузији синтетички креираних светова, где постаје немогуће разликовати стварно од илузије, природно од синтетичког и лаж од истине. Ова тематска доминанта пренета је и у серију *Електирични снови Филип К. Дика*, која је једнако песимистична као *Црно ојледало* кад су у питању импликације разорног утицаја технологије на појединца, културу и животну средину, али је ипак оптимистичнија кад је у питању вера у људскост. Док су у *Црном ојледалу* појединци више агенси или проводници дејства интереса чије је чвориште технологија, у *Електиричним сновима Филип К. Дика* преовлађује осећај људскости и настојање да се сачува индивидуалност. Оно што је јунацима ових серија заједничко јесте реалистична визија данашњице, прожете колективним и индивидуалним страховима, надама, стрепњама и разочарањима која обележавају савремени тренутак (и тако ликове доводе до стања осујећености и незнања), али су истовремено и најупечатљивији показатељи људскости. За разлику од *Досијеа икс*, који такве визије успешно задржава иза вела параноје, откривајући их тек повремено, *Црно ојледало* и *Електирич-*

ни снови Филија К. Дика брутално и безобзирно екстернализују егзистенцијалне стрепње, страхове и дилеме, конкретизујући њихове метафоре у хардверске и софтверске креације, као и у њихов учинак, онако како то постмодерни научнофантастични наративи чине у књижевности.

У Црном ојлегалу егзистенцијалне страхове вероватно на најоптимистичнији начин екстернализује епизода „Сан Џуниперо“ („San Junipero“); њена тема је место у коме се може живети вечно, и у коме су све људске фрустрације и жудње кондензоване у технолошку победу виртуелног живота над физичком смрћу. Крај оставља утисак тријумфа појединца, и целог људског рода, који налази пут у боље и бесмртно сутра. Како то песма Белинде Карлајл „Небо је место на земљи“ („Heaven is a Place on Earth“) у одјавној шпици говори, ово место постаје рај на земљи. Јунакиње, чији су ликови аватари две жене на самрти, побеђују личне проблеме и емотивне несигурности заједничким животом у Сан Џуниперу и, као и сви преминули, са својим физичким телима за собом остављају све овоземаљске проблеме. Кључ за тајну живота постаје виртуелна егзистенција, али Сан Џуниперо је ипак само технолошка утопија која иза срећног краја оставља низ дилема које обухватају егзистенцију појединца и целог друштва, како на нивоу потребе за физичком егзистенцијом, тако и на нивоу стварности, односно виртуелног света као одраза људске тежње да узурпира божанске моћи стварања.

Јунакиње су на крају заједно, али у виртуелној стварности могуће је емулирати све доживљаје, укључујући и присуство друге особе, па у таквој стварности сваки појединац уместо заједничког може доживљавати свој лични свет. На почетку епизоде, док Јорки игра видео-игру, прилази јој човек и говори да се њени завршеци разликују, у зависности од тога играју ли је један или два играча, што је својеврстан наговештај да се и крај може тумачити двојачко – као свет једног или два „играча“. Уз то, аватари јесу средство да се искуси нематеријални свет креиран руком човека, али ни они ни креирани свет нису искључиво слика будућности.

Мада се виртуелни светови, односно киберпростор, сматрају творевином савременог доба, „људи су жудели за искуствима виртуелних светова и стварали их још на самим почецима уметничког и језичког израза“ (Damer, Hinrichs 2014: 18). У епизоди „Брзо се враћам“ јунакиња наручује реплику страдалог партнера, сачињену на основу трагова његовог постојања који су сачувани у технолошком свету, али оно што добија не само да је несавршен већ је и мањкав одраз реалне особе. Као и „Сан Џуниперо“, савладавање комуникацијског јаза с физички одсутнима, чак и у смрти, није глорификација него релативизација технолошког напретка проблематизовањем, у епизоди „Брзо се враћам“ експлицитно а у „Сан Џуниперу“ готово прећутно, вечне људске тежње за савладавањем тајне

бесмртности назнаком да промишљање и могуће решавање тајне постојања и живота напослетку увек замагљује индивидуалност њихове перцепције и доживљаја.

У епизодама које следе, технолошки контекст и импликације утицаја технологије на стварност нису више тако очевидне и визуално упечатљиве, и све се више подразумевају, што кулминира у *Бандерснечу*. Овај интерактивни филм је „ефектан пример филдиковског мултиверзума стварности у којем потреба за суочавањем с веловима илузија, јунакова једнако колико и гледаочева, уводи у процес спознаје, али не води коначном разрешењу дилема“ (Јаковљевић 2019: 104).

Трећа, пета и осма епизода *Елекџричних снова Филија К. Дика* „Путник“ („The Commuter“), „Стварни живот“ („Real Life“) и „Аутофак“ („Autofac“) верно осликавају дух прозног предлошка и, уопште, особености филдиковских стварности, у којима перцепција покрива укупну спрегу егзистенције, илузије и параноје – од подручја ума, преко технолошки преобликаних стварности, до оних креираних технологијом. Јунаци епизоде „Стварни живот“, полицајка Сара која живи у будућности и која дели личност са Џорџом, дизајнером рачунарских игара који живи у садашњости, осећајем да преживљавају животна искуства оног другог уласком у експерименталну виртуелну стварност ефикасно излазе на крај с незадовољствима која кулминирају у жељу за самокажњавањем због осећаја кривице након губитка блиске особе. Најбоље решење за бекство од фрустрација обоје налазе у међупростору стварности, у коме остаје нејасно да ли је Џорџ Сарина виртуелна авантура или она његова, а клишетиизирани дијалози наговештавају и могућност да су обоје само конструкти.

Пратећи девојку који тражи карту до непостојеће станице, железничар Ед Џејкобсон у епизоди „Путник“ следи путнике који искаче из воза и стиже до наизглед идиличног места у коме све трауме стварног живота нестају. Заплет заобилази класичне тропе постмодерне научне фантастике и више је сентиментални осврт на време кад је прича настала, време пре новог таласа. За улазак у простор друге стварности потребан је искорак из познате стварности, искорак као метафора коју су касније конкретизовали и буквализовали технолошки додаци и импланти као неопходни предуслов за улазак у киберпростор. Епизода је лирски обојен и телевизијски посредован доживљај филдиковске дилеме о аутентичности доживљаја и доживљене стварности у коме несклад између онога што зна протагониста и онога што зна гледалац након остварења Едове притајене жеље да се реши трауме родитељства проблематичном сину остаје као ехо никад разрешене природе (не)постојања мистериозне станице и места до којег она води. Сигурност у његово постојање избрисана је колико и проблем који се брише, а који је можда, као и цела доживљена авантура, па и цео живот јунака, само замишљен.

Да је позната стварност потенцијално илузија порука је „Аутофака“. Од свих епизода серије, у овој се најдиректније конкретизују проблеми спреге технолошког развоја, конзумеризма и уништавања животне средине. Две деценије након што је рат затро цивилизацију, мала група у изолованој оази људскости суочава се с разорним утицајем аутоматизоване фабрике, која свет и даље затрпава и загађује непотребним производима. Покушај да зауставе њен рад, и тако сачувају и своју оазу и своју хуманост, доноси горко разочарање сазнањем да су и сами протагонисти заправо конструкти који, у свету преплављеном непотребним производима, (п)остају једини траг људскости и речит коментар о неодговорној потрошњи коју, не обраћајући пажњу на последице, форсира глобални капитализам.

Да се бављење природом и нормама наше егзистенцијалне неизвесности може везати за савремени свет и његову онтолошку и епистемолошку нестабилност, можемо најбоље видети по начину на који савремена књижевност и медијска култура приступају односу човека и његовог окружења. *Досије икс*, *Црно оледало* и *Електирични снови Филија К. Дика* завређују значајно место у екокритичком дискурсу, будући да се темом загађења околине и животне средине баве с културолошког, технолошког и етичког становишта. Егзистенцијални кошмари којима нас излажу у узрочно-последичној су спрези с културом и науком, а судбине појединаца чији су покушаји да досегну кључеве тајни трагично јалови или узалудни чак и кад се чини да су им већ у рукама јасно упозоравају на свеопште саучествовање у нарушавању еколошке равнотеже у природи не само деловањем него и изостајањем дела. Екопоетички тон који прати усамљеност јунака на путу до спознаје, па и након ње, редигује општеприсутно антропоцентрично виђење света, док симбиотички однос с технологијом, чак и кад води бесмртности, указује на потребну очувања *људској у њрироди и њрироде у људском*. Ове серије указују на то да корективни механизми који би накнадно могли да се примене у борби с последицама погубних ефеката загађења, неумерене експлоатације ресурса, или уништења природе због неодговорне употребе технологије могу само да умање штету, али не и да је неутралишу. Последице по неуспех очувања људског у природи и природе у људском анализирају се из угла политичких, културних и етичких параметара који сви показују да контаминирано окружење неповратно контаминира људски род.

Мејровиц је приметио да брзо прихватање телевизије открива колико су Американци постали фасцинирани, чак зависни од посматрања других људи, за шта је као медијум најпогоднија управо телевизија, будући да она креира илузију искуства и знања, а да због праћења телевизијских програма и времена проведеног пред екраном жртвујемо превише времена које бисмо могли провести с реалним људима. Оно што происходи из ове ситуације јесте оспо-

равање свега што има личну и друштвену вредност (Meurowitz 2009: 33–34). *Досије икс* примењује, а *Црно ојледало* и *Елекџрични снови* *Филија К. Дика* надограђују принципе „наративне комплексности“, коју Мител дефинише као редефинисање епизодне форме под утицајем серијске нарације. Оно се не остварује нужно спојем епизодне и серијске форме него и померањем фокуса. Конвенционална епизодна форма подразумева привођење радње крају у свакој епизоди, а одбацивањем ове конвенције садржаји постају комплекснији и захтевнији. Повезаност садржаја која прелази границе епизоде гради наративно комплексне садржаје који изазивају привремену дезоријентисаност и збуњеност, што гледаоцима омогућава да развијају способности разумевања дуготрајним гледањем садржаја, или активним учешћем кад су у питању интерактивни садржаји, што их претвара у „наратологе аматере“ (Mittell 2006: 58).

Апсурдне коалиције на којима је *Досије икс* саздан и њихове тајне, које су често на граници илузије и чију заостреност, парадоксално, вечно присутна параноја неутрализује уместо да подстакне њихово разрешење, уз поигравање очигледним, *Црно ојледало* и *Елекџрични снови* *Филија К. Дика* додатно продубљују тако што укидају границе између некад јасних крајности, још приметније се ослањајући на уврежен став који гледалац прихвата, став да ништа није као што се чини да јесте. На тај начин, оне гледаоце истовремено позивају да као наратолози аматери обликују сопствене наративе и њихова тумачења након одгледаних епизода, као и да саучествују у проналажењу одговора о тајнама тако што понуђена решења неће само препричавати него ће своја самостално потражити и употребити да преобликују идеје о поимању постојећих знања. Закључци се могу наслутити, али одговори ипак изостају. Аматерску наратолошку димензију и креативност тумачења тајни сагледавањем повезаности садржаја не само на нивоу појединачне епизоде него и свеукупно свакако олакшава, па и подстиче, континуирана доступност гледаоцима, будући да је свака од наведених серија у понуди неког од великих стриминг сервиса.

Панцар запажа да, уз капацитет за репликовање, медиј мора имати и капацитет за реорганизовање и преуређивање стварности на маштовит начин. Да би то постигли, медији, међу њима радио, телевизија и филмски материјали, прошли су кроз процес трансформације – од играчке, као новог производа за забаву, преко огледала, захваљујући капацитету да репликују стварност, до уметности, искорак из оквира могућности препричавања стварности у подручје преобликовања стварности (Pantzar 1997: 53). Трансформација тајне у транспарентну истину понуђеним одговорима креира огроман потенцијал за обману и вољно, било свесно и приметно, било несвесно и неприметно, прихватање разорног утицаја економије, као и технологије и науке у служби економије, на екологију и

културу. Сличности између начина на који технологија постаје део свакодневице и начина на који су животиње и усеви доместиковани Панцар наглашава изразом „доместикација технологије“ (Pantzar 1997: 54). Но доместикација технологије и њено коришћење, показују то три наведене серије, најчешће су нераскидиво повезани с варљивим осећајем постојања или одсуства контроле – човека да контролише технологију и човека да га не контролише технологија или неко други путем ње.

Телевизија увидом у туђе, фикционалне, репродуковане или документоване животе и стварности гледаоцима нуди прилику да анализи подвргну своје сопствене, што као последицу неретко има вољно саучествовање у телевизијској илузији и медијској трансформацији слике стварности којом се механизми завере и параноје разоткривају, али и креирају. Серија *Досије икс* и њене културолошке наследнице *Црно ојледало* и *Електирични снови Филија К. Дика* увидима у егзистенцијалне кошмаре других показују да наука и технологија нису више инструмент у служби људске тежње за знањем и сазнањем него и кључни фактор који одређује судбину људске врсте. Подизањем свести о томе оне не нуде никаква трајна решења ни коначне одговоре већ указују на политичке, културне и етичке импликације неумерене експлоатације великих, али ипак ограничених потенцијала и ресурса средине и појединца. Фузија егзактног, спекулативног и натприродног гледаоце суочава с различитим аспектима и појавним облицима тајне, а форензички процес трагања за истином из спољашњег света опипљивих доказа прогресивно прелази у унутрашњи свет непоуздане перцепције појединца, коју фантастично и технологија једнако осветљавају и затамњују.

ЛИТЕРАТУРА

- Јаковљевић, Младен. „Бандерснеч – у огледалу илузије о слободи избора“. *Култура* 162 (2019): 90–106. doi:10.5937/kultura1962090J
- Damer, Bruce. & Hinrichs, Randy. “The Virtuality And Reality of Avatar Cyberspace”. *The Oxford Handbook of Virtuality*. Ed. Mark Grimshaw. Oxford: Oxford University Press, 2014. 17–41.
- Delez, Žil. „О четри песничке изреке на које би се могла саžети кантовска филозофија“. *Књижевна критика*, 5/6 (1990): 5–8.
- Dick, Philip K. “How to Build a Universe That Doesn’t Fall Apart Two Days Later”. *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. Ed. Lawrence Sutin. New York: Vintage/Random House, 1995. 259–280.
- Eagleton, Terry. *Ideology: An Introduction*. London, New York: Verso, 1991.

- Frojd, Sigmund. *Uvod u psihoanalizu*. Beograd: Neven, 2013.
- Hayles, Katherine N. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Innocenti, Veronica & Pescatore, Guglielmo. "Changing Series: Narrative Models and the Role of the Viewer in Contemporary Television Seriality". *Between*, 4.8 (2015): 1–15. doi: 10.13125/2039-6597/4
- Ma, Alexandra. "China has started ranking citizens with a creepy 'social credit' system — here's what you can do wrong, and the embarrassing, demeaning ways they can punish you". 29.10.2018, 27.02.2019. *Business Insider*. <<https://www.businessinsider.com/china-social-credit-system-punishments-and-rewards-explained-2018-4>> 18.01.2020.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge, 1987.
- Kobie, Nicole. "The complicated truth about China's social credit system". 21.01.2019, 27.02.2019. *Wired*. <<https://www.wired.co.uk/article/china-social-credit-system-explained>> 17.01.2020.
- Meyrowitz, Joshua. "We Liked to Watch: Television as Progenitor of the Surveillance Society". *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 625 (2009): 32–48. doi: 10.1177/0002716209339576
- Milić, Novica. "Rizom-Delez: o četiri gotovo pesničke izreke Heraklita iz Efesa na koje bi se umalo mogla sažeti misao Žila Deleza". *Ženske studije* 4 (1996): 105–114.
- Mittell, Jason. "Narrative Complexity in Contemporary American Television". *The Velvet Light Trap* 58.1 (2006): 29–40. doi: 10.1353/vlt.2006.0032
- Murakami, Haruki. *Kafka na obali mora*. Prevela Nataša Tomić. Beograd: Geopoetika izdavaštvo, 2014.
- Pantzar, Mika. "Domestication od Everyday Life Technology: Dynamic Views on the Social Histories of Artifacts". *The MIT Press* 3 (1997): 52–65.

Vladislava S. Gordić Petković

Mladen M. Jakovljević

The Secrets of Virtual Reality and Digital Knowledge in The X-Files, Black Mirror and Philip K. Dick's Electric Dreams: Power, perception and evidence

Summary

Numerous uncertainties, questions, and dilemmas synthesized in *The X-Files* demonstrate to what extent their interrelations in popular culture are grounded in epistemophilia. The peak of this preoccupation with knowledge and data reached in crime television series is evident in the deduction that comes in the form of forensic investigations, which in *The X-Files* co-exist with attempts to prove the (non)existence of the supernatural.

As a media product that has established itself as the founder and signifier of the cultural legitimization of paranoia, *The X-Files* exploits numerous aspects of the supernatural and its counterfeits by fusing the imaginary and the real.

The X-Files and its cultural offshoots *Black Mirror* and *Philip K. Dick's Electric Dreams* are rooted in the fusion of the exact, speculative and technological, which they utilise to present the changes in contemporary reality coming in the guise of the near future. They achieve this by enveloping fears and dangers in a shroud of mystery – from alien colonizers to the consequences of imminent technological development, often in combination with bioterrorism, cloning, genetic engineering, virtualization, replication, and other generators of otherness – both biological and technological, as well as an otherness that their increasingly complex and dangerous interplay creates, all of which prove invariably fatal for humanness and mankind.

The X-Files is built on absurd coalitions which harbor numerous secrets. These secrets are often on the verge of illusion, and the omnipresent paranoia, instead of bringing them closer to resolution, paradoxically, manages to successfully neutralize them. *Black Mirror* and *Philip K. Dick's Electric Dreams* deepen these secrets further by playing with the apparent and the obvious, and by dissolving the boundaries between once clear opposites. They manage this by relying heavily on the position accepted by the viewers – the position that nothing is as it seems. In this way, they invite the viewers to construct their own narratives and interpretations after seeing an episode of the show, and thus take part in the process of revealing the secrets and answers to the related dilemmas not by simply retelling them but by using their own revelations to shape and re-shape the existing theories and knowledge. The conclusions seem to be within reach but they are never grasped and remain highly ambiguous.

Illuminating insights that *The X-Files*, *Black Mirror* and *Philip K. Dick's Electric Dreams* produce by delving deep into existential nightmares of other people reveal that science and technology are no longer mere instruments of the human desire to gain and extend knowledge, but a key factor that determines the fate of humanity. Increased awareness of this does not suggest or produce lasting solutions and final answers. Instead, science and technology explore political, cultural and ethical implications arising from the ruthless exploitation of the enormous yet limited potential of nature and man.

Keywords: technology, science fiction, ecology, paranoia, media

Примљен: 15. 6. 2020.

Прихваћен: 15. 3. 2021.