

**Grzegorz Wójcik**

Uniwersytet Jagielloński

## **Rzeczywistość nie istnieje...?**

### **Media i nowoczesne technologie w społeczeństwie przyszłości na przykładzie serialu *Black Mirror***

Brytyjski serial science-fiction *Black Mirror* (*Czarne lustro*<sup>1</sup>) autorstwa znanego na terenie Zjednoczonego Królestwa satyryka Charliego Brookera spotkał się niemal od razu z entuzjastyczną reakcją widowni. Wyemitowany po raz pierwszy na antenie Channel 4 w grudniu 2011 roku serial, operując czarnym humorem i satyrą, ukazuje w konwencji dystopii konsekwencje rozwoju medialnych technologii na tożsamość jednostek żyjących w nieodległej przyszłości. Choć każdy odcinek posiada innego protagonistę, rozgrywa się w innym miejscu i czasie oraz porusza nieco odmienny problem związany z wykorzystaniem mediów, to jednocześnie struktura fabularna wszystkich jest niezmienna i traktuje o swoistym uwiedzeniu protagonisty przez nowe media, który w finale dostrzega katastrofalne konsekwencje nowoczesnych technologii.

Od początku emisji *Black Mirror* został ciepło przyjęty przez krytyków, o czym świadczy przyznana mu w 2012 roku nagroda Emmy. Michael Hogan na łamach „The Telegraph” pisał, że to szokująca, zuchwała w wymowie satyra na temat nowych mediów (Hogan 2011). Z kolei Ben Beaumont-Thomas w „Guardianie” stwierdził, że choć Brooker może sprawiać wrażenie paranoika, to jednocześnie zaproponowana przez niego wizja świata jest innowacyjna i zabawna (Beaumont-Thomas 2014). Wkrótce serial rozprzestrzenił się na cały świat, a po tym, jak w Stanach Zjednoczonych trafił na platformę Netflix, jego fanem został sam Stephen King (Jeffery 2014). We wrześniu 2015 roku zdecydowano o kontynuacji serialu (Birnbaum 2015). Jak dotąd powstały trzy sezony i łącznie trzynaście odcinków, ale na 2017 rok zaplanowano kolejny, co świadczy o niesłabnącej popularności historii autorstwa Charliego Brookera.

W artykule postanowiłem skoncentrować się na kilku najważniejszych fenomenach poruszanych przez twórców *Black Mirror*. Zaliczyć do nich należy uwiedzenie przez media, potrzebę nieustannego nadzoru nad bliskimi wyzwalaną przez coraz bardziej zaawansowane technologie, przyjemność z podglądania cudzego cierpienia

<sup>1</sup> Choć istnieje polskie tłumaczenie, w artykule posługuję się oryginalnym tytułem. Jak wynika z mojego doświadczenia, polskie określenie nie zadomowiło się wśród rodzimych widzów, którzy używają oryginalnego tytułu serialu.

oraz postępującą symulację rzeczywistości. Moim zapleczem metodologicznym pozostają w głównej mierze koncepcje podejmujące problem społecznej roli mediów w ponowoczesności, w tym zwłaszcza teoria Jeana Baudrillarda.

### Spektakl i kultura obnażania

Zdaniem Guya Deborda spektakl jest zapośredniczonym przez obrazy stosunkiem między ludźmi. W tym ujęciu nie należy go traktować wyłącznie jako dekokracijnej oprawy, gdyż wyznacza on obecnie dominujący model życia społecznego: „Kiedy rzeczywisty świat przekształca się w zwykłe obrazy, zwykłe obrazy stają się realnymi bytami oraz bodźcami hipnotycznych zachowań” (Debord 2006: 34, 38). Tezy te idealnie odnoszą się do całej analizowanej tu serii, jednak w największym stopniu koncepcja Debordowskiego spektaklu zdaje się wybrzmiewać w pierwszym odcinku zatytułowanym *National Anthem (Narodowy hymn)*. Przedstawiona w nim historia stanowi satyrę na brytyjskie społeczeństwo, którego członkowie emocjonują się kolejnymi medialnymi doniesieniami na temat życia rodziny królewskiej, wypatrując kolejnych skandali. W *National Anthem* także mamy do czynienia z ekcesem, ale jego głównym bohaterem nie jest reprezentant arystokracji, a premier Wielkiej Brytanii Michael Callow (Rory Kinnear), który obudzony w środku nocy dowiaduje się, że księżniczka Susannah (Lydia Wilson) została uprowadzona. Następnie, wraz z sekretarzami ogląda umieszczone na YouTube nagranie, na którym przywiązana do krzesła kobieta ze łzami w oczach i łamiącym się głosem informuje o warunkach postawionych przez napastników. By została uwolniona, premier na oczach milionów widzów oglądających to wydarzenie „na żywo” w państwowej telewizji, musi odbyć stosunek seksualny ze świnia. By do tego nie dopuścić, mężczyzna próbuje wszelkich sposobów, włącznie z akcją antyterrorystyczną na dom, w którym, jak podejrzewa, przetrzymywana jest księżniczka. Gdy okazuje się, że ślad był fałszywy, decyduje się na wykonanie zadania...

Świat przedstawiony to rzeczywistość zdominowana przez obrazy medialne, stanowiące centralny punkt odniesienia zarówno dla członków brytyjskiego rządu, jak i zwykłych obywateli. Znamienne, że wszystkie kluczowe dla fabuły wyznania protagonistów dokonują się za pośrednictwem mediów. Świadczy o tym zarówno umieszczone na YouTube wyznanie Susannah, w którym ta zwraca się wprost do premiera, błagając go o ratunek, jak i słowa Cullena skierowane do widzów tuż przed odbyciem stosunku: „Wierzę, że dzięki temu księżniczka Susannah wróci cała i bezpieczna...”

Wraz z rozprzestrzenieniem się mediów interaktywnych typu YouTube każdy ma możliwość zamieszczenia swojego filmu wideo, który w ciągu kilku sekund może być obejrany przez tysiące internautów na całym świecie. Sprzyja to z jednej strony demokratyzacji sfery publicznej, w której zwykli obywatele mogą mieć wpływ na bieżące wydarzenia, ale, jak wskazuje Charlie Brooker, posiada też swoje przykre konsekwencje. Po pierwsze, nie jest możliwe odkrycie IP komputera, z którego pochodzi nagranie Susannah, co w efekcie prowadzi do tego, że żadne negocjacje z porywaczami nie są możliwe. Po drugie, mimo stosunkowo szybkiej reakcji ze strony administracji rządowej, która usunęła film z YouTube, został on obejrany w ciągu

kilkunastu minut przez pięćdziesiąt tysięcy osób. W dobie Internetu – jak powiada Brian McNair – informacje „rozprzestrzeniają się na cały świat z prędkością światła, omijając wszelkie blokady i ocenzurowania” (McNair 2004: 187). W ten sposób niemożliwe stało się ukrycie przed opinią publiczną żądań porywacza i zdobycie nad nim istotnej przewagi. Przeciwnie, to „zwykły” obywatel zyskuje możliwość jak nigdy dotąd szantażowania najważniejszych głów w państwie.

W końcowych scenach dowiadujemy się, kto był sprawcą porwania. Okazuje się, że całe wydarzenie miało charakter wydarzenia artystycznego, a jego twórca postanowił udowodnić, jak bardzo jego rodacy ulegli dominacji medialnych obrazów. Książniczka została przez niego wypuszczona jeszcze przed telewizyjnym „występem” Cullena i snuła się sama po ulicach miasta, ale nikt jej nie zauważył, bo wszyscy tkwili przed ekranami telewizorów. Sam performer w trakcie upokarzającej premiera transmisji popełnia samobójstwo. Tę zamierzoną prowokację można traktować jako kolejną egzemplifikację Debordowskiej koncepcji człowieka zniewolonego przez „spektakularność obrazów, które zastępują mu nie tylko rzeczywiste potrzeby i pragnienia, ale również realne życie oraz możliwość objęcia go niezależną refleksją” (Ogonowska 2004: 45).

Fabułę *National Anthem* można metaforycznie potraktować jako gorzką refleksję na temat święcących triumfy od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku programów, w których ujawnia się i mówi o różnych aspektach własnej/cudzej seksualności – zwierzeniowych *talk-show*, czy *docu-soap*, które zapoczątkowały fenomen zwany kulturą obnażania. Jak twierdzi Brian McNair, do jej zaistnienia potrzebne było spełnienie trzech warunków. Po pierwsze, publiczność, której „członkowie, przynajmniej w pewnym stopniu są podglądaczami i dla których pozycja widza cudzych zwierzeń przed publicznością jest w miarę wygodna” (McNair 2004: 181), po drugie, uczestnicy-wykonawcy nieobawiający się wydobyć na światło dzienne intymnych szczegółów ze swojego życia, i po trzecie, „mechanizm kontroli oraz poczucie smaku nastawione przychylnie do spektaklu polegającego na fizycznym czy emocjonalnym obnażaniu się” (McNair 2004: 182). W tym samym okresie następuje wzmożone zainteresowanie mediów seksualnością elit, do czego przyczyniły się skandale, spośród których najbardziej znany to romans prezydenta USA Billa Clintona z asystentką Moniką Levinsky (McNair 2004: 185–186). Owe spostrzeżenia można z łatwością odnieść do opowiadanej w pierwszym odcinku historii. Tuż przed transmisją wiedzeni voyeurystyczną potrzebą zobaczenia czegoś ekscytującego zaaferowani londyńczycy zbierają się w pubach oraz swoich miejscach pracy, oczekując na „spektakl”. Zwłaszcza ci z pubów zdają się być w doskonałym humorze, na co wskazują ich gesty mające zdopingować i ośmielić premiera do działania. Gdy „program” się rozpoczyna, niektórzy nie są w stanie znieść widoku kopulującego ze świnią mężczyzny, ale gdy jedna z kobiet po godzinie transmisji próbuje wyłączyć odbiornik, przyjaciel ją zatrzymuje, mówiąc: „to jest historia”. Niezbyt przyjemne doznania wizualne okazują się niczym w porównaniu z bycia świadkiem bezprecedensowego w skali światowej wydarzenia, w dodatku emitowanego „na żywo”.

Ze spektaklem, choć w nieco innym znaczeniu, mamy także do czynienia w odcinku z drugiego sezonu *White Bear* (*Biały miś*), którego fabuła nieco przypomina znaną produkcję Petera Weira pt. *The Truman Show* (1998). Podobnie jak w filmie

australijskiego reżysera w *White Bear* obcujemy ze sztucznie wygenerowaną rzeczywistością – parkiem rozrywki – w którym niczego nieświadoma bohaterka jest podglądana przez tłumy przyjezdnych. W odróżnieniu jednak od kinowej produkcji *show* z udziałem Victorii Skillane (Lenora Crichlow) jest codziennie odgrywany od nowa i posiada ściśle określony, zawsze ten sam przebieg. Nad protagonistką sprawowany jest ścisły nadzór ze strony obsługi parku, która kontroluje każdy jej ruch. Okazuje się, że całe przedsięwzięcie jest karą za udział w morderstwie sześćioletniej Jemimy, którą Victoria wraz z narzeczoną wprowadziła przed kilku laty. Dziewczynka była torturowana i ostatecznie zabita przez chłopaka, natomiast kobieta filmowała całe wydarzenie za pomocą telefonu komórkowego. Biały miś – maskotka Jemimy – stała się symbolem śledztwa nagłośnionego przez media w całym kraju, w wyniku którego udało się pojąć sprawców. Mężczyzna jeszcze przed popełnieniem samobójstwa, a jego narzeczoną, chcąc uniknąć kary śmierci, stwierdziła, że porywając dziewczynkę pozostawiała pod jego przemożnym wpływem. Dzięki wyznaniu winy udało jej się ocalić życie, ale zgodnie z wyrokiem poddawana jest torturom mającym stanowić zadośćuczynienie wyrządzonych krzywd. Każdego dnia Victoria jest ścigana przez zamaskowanych osobników (w rzeczywistości pracowników parku), którym towarzyszą tajemniczy ludzie nagrywający ją na telefonach komórkowych (w tej roli – spragnieni rozrywki widzowie), przed którymi próbuje uciec. Po kilku godzinach ukrywania się dowiaduje się od mistrza ceremonii Baxtera (Michael Smiley) o całej mistyfikacji. Następnie przypięta pasami do krzesła ogląda nagranie wideo, na którym dostrzega znęcającego się nad Jemimą narzeczonego oraz samą siebie nagrywającą na telefonie cały proceder. Ostatnim punktem „programu” jest pozbawienie Victorii pamięci, dzięki czemu *show* jest możliwy do powtórzenia następnego dnia.

W przeciwieństwie do opisywanej przez Jeana Baudrillarda hiperrealności, w ramach której następuje „rozpuszczenie telewizji w życiu, rozpuszczenie życia w telewizji” (Baudrillard 2005: 43), w *White Bear* mamy jeszcze do czynienia z odróżnieniem rzeczywistości od jej pozoru, z czego, jak można mniemać, zdaje sobie sprawę główna bohaterka. Wprawdzie „spektakl”, w którym bierze udział Victoria, podobnie jak sztuczny świat Trumana Burbanka (Jim Carrey) z filmu Weira, jest ściśle nadzorowany, to jednak nie pojawia się sugestia, że jest to rzeczywistość modelowa, o której pisze filozof. Wyczuwając zagrożenie, protagonistka zdaje sobie sprawę, że znajduje się w dziwnym miejscu, pułapce, z której próbuje się za wszelką cenę wydostać, wiedząc, że gdzieś indziej istnieje „normalna” rzeczywistość. Do interpretacji jej losów zasadne wydaje się wobec tego wykorzystanie Foucaultowskiej koncepcji władzy. Park rozrywki funkcjonuje tutaj na zasadach podobnych do Panoptikonu, w którym „każdy aktor jest sam, doskonale zindywidualizowany i bezustannie widoczny” (Foucault 1993: 240). Analogicznie, park „White Bear” to przestrzeń służąca modyfikowaniu zachowań i tresowaniu jednostek oraz testowaniu rozmaitych kar na więźniach, „w zależności od popełnionych zbrodni i ich charakteru, i szukania najbardziej skutecznych” (Foucault 1993: 245).

W *White Bear* mamy do czynienia w głównym stopniu z narracją subiektywną, prowadzoną z perspektywy protagonistki, ale w części finałowej, naprzemiennie z napisami końcowymi, oglądamy wydarzenia z punktu widzenia pracowników

parku przygotowujących się do „przedstawienia”. W obrębie kulis, jak twierdzi Erving Goffman, „najzupełniej świadomie przeczy się wrażeniom, których wywołaniu służy przedstawienie [...]. Tutaj pracowicie można fabrykować te fragmenty przedstawienia, które pozwalają mu wyrażać coś poza samym sobą, tutaj jawnie produkuje się złudzenia i pozory” (Goffman 2005: 55). W scenach tych możemy dostrzec oczekującą na stacji benzynowej dziewczynę, która próbuje się rozgrzać kubkiem kawy, bo za kilka minut będzie musiała wcielić się w rolę obrończyni Victorii, jak również jesteśmy świadkami spotkania Baxtera z nowo przybyłymi widzami, którym prezentowane są szczegółowe instrukcje dotyczące zachowania na terenie parku.

Z Goffmanowskim spektaklem mamy do czynienia także w *National Anthem*. Rok po pamiętnych wydarzeniach, księżniczka Susannah spodziewa się dziecka, a premier cieszy się ogólnym respektem wśród obywateli Wielkiej Brytanii. Wydaje się, że Michael i jego żona uporali się z przykrymi wydarzeniami i ich małżeństwo kwitnie. Nic bardziej mylnego. Na potrzeby telewizji, bohaterowie zaczęli „odgrywać” role przykładowego męża i żony, traktując sferę publiczną jak Goffmanowska scenę, natomiast przestrzeń prywatna – dom na Downing Street – pełni rolę kulis, bo to tu ujawniają swoje prawdziwe emocje (Goffman 2005: 55–57). O kryzysie pary dowiadujemy się w scenie finałowej. Tuż po przekroczeniu progu rezydencji June (Anna Wilson-Jones) natychmiast zmienia wyraz twarzy, widać na jej obliczu odczuwaną do męża odrazę. Następnie sama udaje się do sypialni, nie zważając na zasmuczonego Michaela proszącego ją o chwilę rozmowy. Najwyraźniej eksces sprzed roku wywołał w psychice bohaterki traumę do tego stopnia, że nie jest w stanie traktować męża inaczej niż z obrzydzeniem. Można zaryzykować tezę, że inscenizując wydarzenia w taki sposób, twórcy chcieli podkreślić negatywne konsekwencje, jakie wiążą się z ekshibicjonizmem praktykowanym w różnego rodzaju *talk show*.

Podobnie jak w pierwszym odcinku, także w *White Bear* pojawia się motyw czerpania przyjemności z podglądania cudzego cierpienia, które tym razem, jak można sobie to cynicznie tłumaczyć, nie musi wiązać się z wyrzutami sumienia. Nie usprawiedliwiający czynu Victorii, Brooker i reżyserujący ten odcinek Carl Tibbets sugerują wypaczoną moralność pracowników parku i uczestników *show*, którzy, jak się wydaje, usprawiedliwiają swoje zachowanie faktem, że torturowana nie jest przecież osobą niewinną, ale zbrodniarką, która musi ponieść adekwatną do popełnionego czynu karę. Zapotrzebowanie na tego rodzaju „fajdę” przepowiadane przez Charliego Brookera należy wiązać z przenikającym oba sezony *Black Mirror* defetyzmem, które w tym przypadku przybiera postać zaniku zwykłej, ludzkiej wrażliwości.

## Uwiedzeni

Wiodącym motywem całej serii jest uwiedzenie człowieka przez nowoczesne technologie, które pozornie mają uczynić jego życie szczęśliwszym, a w gruncie rzeczy przynoszą mu jedynie ból i cierpienie. Problem ten szczególnie mocno wybrzmiał w trzecim odcinku pierwszego sezonu zatytułowanym *The Entire History of You* (*Cała twoja historia*). Liam Foxwell (Tebby Kebbell) to świeżo upieczony ojciec,

którego poznajemy w trakcie rozmowy o pracę w pewnej firmie. Sytuacja, zdawałoby się, niczym nie różni się od setek *interview* przeprowadzanych obecnie na całym świecie. Różnica jednak istnieje, bo gdy mężczyzna opuszcza biuro i wsiada do samochodu, odtwarza na umieszczonym w nim ekranie całe wydarzenie. Okazuje się, że tuż za uchem ma wszczepiony implant pamięci wraz z mikroskopijną kamerą, która rejestruje wszystkie wydarzenia z jego życia. Ów zapis można następnie odtworzyć, co czyni także Liam, chcąc sprawdzić, czy korzystnie wypadł na spotkaniu. W trakcie oglądania filmiku mężczyzna dokonuje licznych najazdów kamerą na twarze rekruterów, mając nadzieję, że z ich mimiki i gestów uda mu się odczytać, czy zostanie zatrudniony. Do tego momentu może się wydawać, że implant stanowi istotne udogodnienie, umożliwia bowiem weryfikację naszego zachowania w sytuacjach stresowych i pozwala na wyciągnięcie na tej podstawie wniosków, które mogą przyczynić się do polepszenia naszej komunikacji z innymi. W istocie, o czym dowiemy się w dalszej części fabuły, pamięć technologiczna przynosi znacznie więcej szkód niż korzyści.

Twórcy serialu wskazują przede wszystkim na niebezpieczeństwa czyhające na posiadaczy tego rodzaju wynalazku, do których należy zaliczyć uzależnienie od nowych technologii i będącą tego konsekwencją potrzebę sprawowania ciągłego nadzoru nad bliskimi. Jak wspomina Jean Baudrillard, mechanizm uwodzenia stał się szczególnie popularny w dobie imperatywu dążenia do niczym nieskrępowanego działania we wszelkich obszarach aktywności, co stało się nie tylko naczelnym prawem, lecz powszechnie oczekiwanym zachowaniem i propagowaną normą. Prowadzi to – zdaniem filozofa – do konieczności odreagowania nadmiaru wolności: „Obecna nadprodukcja wolności, powszechne wyzwolenie, «erupcja wszelkich autonomii», doprowadzają do sytuacji odwrotnej, tj. do świadomego zrzekania się tych wartości na rzecz jednostek/organów sprawujących władzę” (Ziętek 2013: 86). Ilustracją tej refleksji są dalsze losy protagonisty. Mężczyzna w poszukiwaniu pełni szczęścia i poczucia, że sprawuje pełną kontrolę nad swoim życiem, jest wyczułony na każdy, nawet najmniejszy sygnał wskazujący, że coś uchodzi jego uwadze. W związku z tym obserwuje swoją żonę Ffion (Jodie Whittaker), wierząc, że za pomocą urzędnika będzie w stanie śledzić każde jej poczynanie.

W kolejnych scenach obserwujemy, jak bohater udaje się na imprezę do znajomych, gdzie widzi żonę prowadzącą luźną pogawędkę ze swoim dawnym chłopakiem. Kobieta nie robi nic, co mogłoby wzbudzić jego zazdrość, jednak ten obsesyjnie zaczyna dopatrywać się w jej reakcjach wobec Jonasa (Tom Cullen) śladów dawnej zażyłości. Po powrocie do domu Liam dopytuje się o mężczyznę, a gdy Ffion próbuje go uspokoić mówiąc, że tamten związek był jedynie przelotnym, miesięcznym romansem, ten przypomina sobie, że przecież wcześniej wspominała, że trwał tylko tydzień. Na potwierdzenie uruchamia zapisane w pamięci wspomnienia, na których znajduje wyznanie żony. W efekcie coraz bardziej powątpiewa w jej szczerłość i szuka śladów zdrady. Czara goryczy przelewa się w momencie, gdy okazuje się, że kobieta, w trakcie krótkiej rozłąki wywołanej awanturą i rozstaniem z Liamem, chcąc zapewne odreagować całą sytuację, upiła się i przespała z Jonaszem. Mniej więcej w tym czasie została poczęta ich córka Jenny, ale protagonistka zapewnia, że ojcem dziecka jest Liam, ponieważ z Jonaszem używali prezerwatyw. Gdy mężczyzna

żąda dowodu w postaci utrwalonych cyfrowo wspomnień, okazuje się, że w trakcie stosunku para nie używała kondoma. W efekcie dochodzi do rozstania.

Chcąc zniuansować ocenę działań bohaterów, twórcy wskazują, że istotnie doszło do zdrady ze strony Ffion, dlatego działania Liama być może mogłyby zostać usprawiedliwione. Sednem nie jest jednak dojście do prawdy, dokładne ustalenie faktów z przeszłości kobiety i uzyskanie odpowiedzi na pytanie, czy mężczyzna jest rzeczywiście ojcem dziecka (czego ostatecznie się nie dowiadujemy). Istota rzeczy tkwi w obsesyjnej potrzebie sprawowania kontroli nad drugim człowiekiem, której celem jest uzyskanie pełnej jawności w każdym aspekcie życia. Zgodnie z koncepcją Baudrillarda bohaterowie poszukując pełni wiedzy o samych sobie, która ma przyczynić się do polepszenia ich relacji, paradoksalnie skazują się na dobrowolne zniewolenie. Pragnąc, jak mówi jedna z bohaterek filmu, uchronić się przed fałszywymi wspomnieniami, wierzą, że mając wszczepiony za uchem implant pamięci, będą zawsze prawdziwi i szczerzy, a więc doskonali.

Bohaterów *The Entire History of You* można uznać za ucieleśnienie ponurych prognoz Paula Virilio i jego koncepcji maszyny widzenia. Zdaniem francuskiego filozofa nowoczesna technologia umożliwiająca człowiekowi poznawanie rzeczywistości w sposób zapośredniczony, w tym przypadku także tej minionej, staje się źródłem jego reifikacji. „Maszyna widzenia” powoduje depersonalizację jednostki, umożliwia bowiem „widzenie” bez konieczności „patrzenia”, prowadząc w konsekwencji do automatyzacji postrzegania. Jej dominantą jest delegowanie analizy rzeczywistości z jednostki na „maszynę”, która byłaby zdolna nie tylko do rozpoznania konturów i zarysów, ale do całościowej interpretacji postrzeganego obszaru (Virilio 2001: 39–62). Liam w swoich działaniach kieruje się przede wszystkim utrwalonymi cyfrowo wspomnieniami, które przesłaniają mu jego własne. Protagonista zdaje sobie z tego sprawę dopiero w scenie finałowej, w której w akcie rozpaczony usuwa za pomocą szczypec implant. W tym samym momencie zaczyna przypominać sobie szczęśliwe chwile z Ffion. Jak można się przekonać, w pamięci organicznej mężczyzny zachowały się jedynie dobre wspomnienia o żonie.

Uzależnienie od mediów to także centralny problem poruszany w odcinku zatytułowanym *Be Right Back* (*Zaraz wracam*). Nie mogąca pogodzić się z tragiczną śmiercią męża Martha (Hayley Atwell) za namową znajomej decyduje się na zalogowanie w serwisie internetowym, który „ściąga” wszystkie wypowiedzi zmarłego (Domhnall Gleeson) z różnego rodzaju serwisów społecznościowych, na których mężczyzna w trakcie życia aktywnie się udzielał. Następnie „preparuje” z nich gotowe odpowiedzi, które z racji zaawansowanej technologii sprawiają wrażenie, jakby były spontaniczną reakcją na zadawane przez „żywego” użytkownika pytania. Na początku młoda kobieta jest sceptyczna wobec tej nowinki technologicznej, ale z czasem, mogąc zobaczyć „wpisy” Lasha, a później nawet z nim „porozmawiać” (w międzyczasie wprowadzono aplikację, która daje możliwość „preparowania” nie tylko zapisów słownych, ale też audialnych), coraz bardziej wciąga się w wirtualny świat. Gdy przez przypadek upuszcza na podłogę iPhone’a, za pomocą którego może porozumiewać się z mężem, zaczyna płakać, przekonana irracjonalnie, że go skrzywdziła.

W działaniach bohaterki wyraźnie można dostrzec nostalgiczną postawę wobec życia i śmierci, skutkującą melancholią, czyli niemożnością pogodzenia się ze

stratą ukochanego. Jest ona wynikiem – jak powiada Zygmunt Freud – zaburzenia pracy żałoby i w konsekwencji prowadzi do depresji. Wówczas „ja” „ubożeje i pustoszeje” (Freud 2007: 148–149). Wirtualność, jak sugeruje Brooker, nie sprzyja odzyskaniu psychicznej równowagi i przeprowadzeniu niezbędnej pracy żałoby po zmarłym mężu, ale jeszcze bardziej nasila melancholię kobiety.

Punktem zwrotnym fabuły okazuje się możliwość wgrania wypowiedzi mężczyzny do syntetycznego ciała mającego wyglądem przypominać Lasha, które po zamoczeniu w wodzie i dosypaniu specjalnego proszku, może zostać aktywowane. Pragnąc jeszcze bardziej zbliżyć się do ukochanego, Martha decyduje się na ten kosztowny zakup. Wkrótce wyrasta przed nią nieznacznie tylko różniący się od „oryginału” klon jej męża, z którym jest w stanie nawet uprawiać seks. Mamy tutaj do czynienia z literalną ilustracją Baudrillardowskiej koncepcji symulakrum, czyli pustego, pozbawionego referencji i nieposiadającego żadnego odniesienia do rzeczywistości znaku (Baudrillard 2005: 12). Klon Lasha stanowi zniekształcony obraz zmarłego mężczyzny, o czym świadczy sam jego wygląd – twarz, mimo podobieństwa, różni się od twarzy zmarłego. Z kolei sam serwis internetowy nasuwa bezpośrednie skojarzenia z Baudrillardowską hiperrzeczywistością, którą dokładnie omawia Agnieszka Ziętek, pisząc:

w trzecim porządku symulakrów referendum, tak jak każdy inny test, rozgrywa się w *hiperrzeczywistości* i odnosi się wyłącznie do obszaru *symulacji*. Podstawą są przygotowane wcześniej pytania oraz zakres przewidzianych odpowiedzi, czyli dokładnie określony model mający stanowić odzwierciedlenie rzeczywistości. W efekcie jednak jedynie ją naśladuje (Ziętek 2013: 130).

Czyż gotowe, wypreparowane przez media społecznościowe wypowiedzi Lasha nie są literalnym odzwierciedleniem powyższego opisu?

Z czasem bohaterka nabiera coraz więcej wątpliwości względem wynalazku. Drażni ją, że klon, mimo że odpowiada logicznie na proste pytania, w bardziej skomplikowanej sytuacji nie jest w stanie zareagować adekwatnie i odpowiedzieć na targające ją dylematy. Symulacja rzeczywistości powoduje zanik metafizyczności, której maszyny nie są w stanie dostarczyć (Ogonowska 2010: 63), co wywołuje w bohaterce złość. W finale okazuje się, że Martha nie pozbyła się klona, jak wcześniej planowała, ale postanowiła ograniczyć z nim kontakty, umieszczając go na strychu i odwiedzając wraz z córką tylko przy specjalnych okazjach.

Wydaje się, że reprezentowany przez *Black Mirror* defetyzm technologiczny przejawia się u bohaterów w zaniku człowieczeństwa, osłabieniu wrażliwości i jednocześnie sprzyja wyzwoleniu u nich „niskich” instynktów. Nowe technologie powodują erozję związków międzyludzkich, których zasadniczy komponent – wzajemne zaufanie – ulega atrofii, co prowadzi jedynie do bólu i cierpienia. W tym kontekście serialu nie należy traktować jako „czystej” egzemplifikacji gatunku science-fiction, jego bohaterzy bowiem to zwyczajni ludzie, których od współcześnie żyjących różni jedynie to, że są w posiadaniu nowocześniejszych, bardziej zaawansowanych technologicznie wynalazków. W związku z tym ukazane problemy wcale nie są tak abstrakcyjne, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Rację zdaje się mieć Josh Dzieza, który w swojej recenzji *Black Mirror* na łamach portalu „The Verge” pisał:



W *Black Mirror* nie ma czarnych charakterów, [...] nie ma także heroicznych superbohaterów, jak w konwencjonalnym dystopijnym science-fiction. Są zamiast tego zazdrośni mężowie, egoistyczni politycy, bezduszni prezenterzy telewizyjni i mściwi widzowie. Technologia dostarcza tutaj ludziom efektywnych sposobów do torturowania siebie nawzajem, wyolbrzymiając zwyczajne namiętności i niebezpieczeństwa do absurdalnych rozmiarów (Dzieza 2014).

## Bibliografia

- Baudrillard Jean. 2005. *Symulakry i symulacje*, Sławomir Królak (przeł.). Warszawa: Sic!
- Beaumont-Thomas Ben. 2014. „Black Mirror: White Christmas review – sentimentality offset with wicked wit”. *The Guardian*. Dostęp 29 stycznia 2016. <http://www.theguardian.com/media/2014/dec/12/black-mirror-charlie-brooker-rafe-spall-jon-hamm>
- Birnbaum Debra. 2015. „Netflix Picks Up ‘Black Mirror’ for 12 New Episodes”. *Variety*. Dostęp 30 stycznia 2016. <http://variety.com/2015/digital/news/netflix-black-mirror-new-episodes-1201602037/>
- Debord Guy. 2006. *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, Mateusz Kwaterko (przeł.). Warszawa: PIW.
- Dzieza Josh. 2014. „I can’t stop comparing everything to ‘Black Mirror’”. *The Verge*. Dostęp 30 stycznia 2016. <http://www.theverge.com/2014/12/31/7471901/i-cant-stop-comparing-everything-to-black-mirror>
- Foucault Michel. 1993. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, Tadeusz Komendant (przeł.). Warszawa: Aletheia.
- Freud Sigmund. 2007. Żaloba i melancholia. W Sigmund Freud, *Psychologia nieświadomości*, Robert Reszke (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Goffman Erving. 2005. Człowiek w teatrze życia codziennego. W *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Leszek Kolankiewicz (red.). Warszawa: Wydawnictwo UW: 47–60.
- Hogan Michael. 2011. „Black Mirror: The National Anthem, Channel 4, review”. *The Telegraph*. Dostęp 20 stycznia 2016. <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/8932095/Black-Mirror-The-National-Anthem-Channel-4-review.html>
- Jeffery Morgan. 2014. „Black Mirror: Charlie Brooker, Jon Hamm on the dark side of Yuletide”. *Digital Spy*. Dostęp 20 stycznia 2016. <http://www.digitalspy.com/tv/black-mirror/interviews/a616435/black-mirror-charlie-brooker-jon-hamm-on-the-dark-side-of-yuletide/#~oYqeJlSZze0OWO>
- McNair Brian. 2004. *Seks, demokratyzacja pożądania i media czyli kultura obnażania*, Ewa Klekot (przeł.). Warszawa: Wydawnictwo Muza S.A.
- Ogonowska Agnieszka. 2004. „Metafory współczesności: społeczeństwo spektaklu”. *Nowa Poliszczynna* 5 : 44–49.
- Ogonowska Agnieszka. 2010. *Twórcze metafory medialne. Baudrillard – McLuhan – Goffman*. Kraków: Universitas.
- Virilio Paul. 2001. Maszyna widzenia. W *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, Andrzej Gwóźdź (red.). Kraków: Universitas : 39–62.
- Ziętek Agnieszka. 2013. *Jean Baudrillard wobec współczesności. Polityka, media, społeczeństwo*. Kraków: Universitas.

### **Rzeczywistość nie istnieje...? Media i nowoczesne technologie w społeczeństwie przyszłości na przykładzie serialu *Black Mirror***

Emitowany od 2011 roku brytyjski serial science-fiction *Black Mirror* autorstwa Charliego Brookera w ciągu kilku lat emisji zyskał uznanie wśród widzów na całym świecie, o czym świadczy nagroda Emmy przyznana w 2012 roku i zapowiadany trzeci sezon serii. Wykorzystując „czarny humor” i satyrę, serial w sposób defetystyczny ukazuje negatywne skutki rozwoju medialnych technologii na społeczeństwo niedalekiej przyszłości. W swoim artykule koncentruję się na kilku fenomenach poruszanych przez twórców *Black Mirror* – uwiedzeniu bohaterów przez media, które w zamierzeniu miały uczynić ich życie szczęśliwszym, a przynoszą im jedynie ból i upokorzenie, potrzebie nieustannego nadzoru nad bliskimi wyzwalaną przez coraz bardziej zaawansowane technologie, przyjemności z podglądania cudzego cierpienia czy postępującej symulacji rzeczywistości. Do zilustrowania owych zjawisk wykorzystuję między innymi koncepcje Guya Deborda, Jeana Baudrillarda, Paula Virilio, jak również rozważania Michela Foucault dotyczące władzy panoptycznej.

### **The Reality does not exist...? Media and New Technologies in Future Society Based On *Black Mirror* Series**

Released in 2011, the British science-fiction television series *Black Mirror*, created by Charlie Brooker, has gained viewers' recognition across the world (confirmed by winning Best TV Movie/Mini Series at the International Emmy Awards in 2012 and the announcement of the 3rd season). Using 'black humour' and satire, the series in a defeatist manner portrays dark side of media development and its influence on the future society. In the article I will focus on the phenomena brought up by *Black Mirror* creators – characters seduced by media, which instead of making their lives happier bring only pain and humiliation; the need for constant surveillance as invoked by more and more advanced technologies; pleasure coming from spying on others' suffering or progressing simulation of reality. To illustrate these phenomena I will apply, among others, the notions of Guy Debord, Jean Baudrillard, Paul Virilio, and also Michel Foucault's idea of the panopticon.

**Słowa kluczowe:** uwiedzenie przez media, *Black Mirror*, kultura obnażania, dystopia

**Key words:** seduction by media, *Black Mirror*, sexualization of culture, dystopia

**Grzegorz Wójcik** – doktor nauk humanistycznych, absolwent socjologii i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 2016 roku w Instytucie Filologii Polskiej krakowskiego Uniwersytetu Pedagogicznego obronił doktorat poświęcony filmowym i literackim przedstawicielom pokolenia „roczników siedemdziesiątych” (pokolenia „Tekstyliów”). Przygotowuje także drugi doktorat z zakresu socjologii migracji na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politycznych UJ.