
СТАТУС – КОМПЛИКОВАНО

ДЕ/КОНСТРУКЦИЈА РОДНОГ ИДЕНТИТЕТА У ФИЛМСКИМ СФ РОМАНСАМА

Сажетак: Овај рад се бави истраживањем романи између људи и вештачких интелигенција, у родном смислу, у научно-фантастичним филмским наративима 21. века и испитује у којој мери се показује доминантном матрица у којој је мушкарац човек а жена је вештачка интелигенција у потпуности подређена свом мушком кориснику односно свом творцу. Такође ћемо истраживати шта је то што конституише родни идентитет жене као Другог у виртуелним и кибернетским окружењима, крећући се у оквирима феномена постхуманог, онако како га подразумева Кетрин Хејлс (Katherine Hayles) и на који се реферише и Славој Жижек (Slavoj Žižek), инспирисаног култним есејем Доне Харавеј (Donna Haraway) „Манифест киборга” а такође и родног одређења каквим га разматра Џудит Батлер (Judith Butler) у дијалогу са Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir). У филмским наративима као што су „Она” Спајка Џоунза (2013), „Ех Машина” Алекса Гарланда (2014), „Зое” Дрејка Доремуса (2018) и дебитантски филм Лазара Бодроже „Едерлези Рајзинг” (2018) мушкарац креира и/или комуницира са андроидом и емоционално се повезује. Са друге стране је једини, усамљени пример у коме жена ре/креира вољеног мушкарца у облику силиконског андроида, у епизоди ББЦ серије „Црно огледало” под називом „Одмах се враћам” (2013) у режији Овена Хариса. Ови примери показују порозност граница родних улога и њихову дестабилизацију уписујући нове вредности у поимање рода.

Кључне речи: родни идентитет, андроид, киборг, вештачка интелигенција, постхумано, романса, научна фантастика

Уводна разматрања¹

Почетком 2019. Њујорк тајмс објавио је текст *Узимаш ли овог робота...*² инспирисан необичним венчањем – млади Јапанац Акихико Кондо венчао се са холограмом Хацуне Мику, ентитетом женског рода, кант-ауторком која наступа на концертима широм Јапана. Младић сматра овај продукт вештачке интелигенције својом партнерком у стварном животу која може да испуни све његове емоционалне потребе. Кондо је само један од представника другог таласа *дигисексуалаца*, припадника једног посве новог поља сексуалних идентитета који обухватају романсе између људи и андроида или вештачке интелигенције. Док је први талас обухватао све оне који конзумирају онлајн порнографију, повезују се путем апликација као што је Тиндер или користе сексуалне поруке (тзв. „секстинг“), дигисексуалци другог таласа „формирају дубље односе путем имерзивних технологија као што је виртуелна стварност, проширена стварност и секс роботи опремљени вештачком интелигенцијом, понекад у целости немајући потребу за људским партнером.”³ Кондо је својим венчањем дао и омаж оцу сајбер-панка, Виљему Гибсону (William Gibson) и мотиву из његовог романа *Идору* у коме јунак жели да ожени синтетичку јапанску певачицу – идола, али и бројним делима књижевне и филмске фикције која наративизују овакве (најчешће хетеросексуалне) односе.

Научници Б. Ривс и К. Нас (Byron Reeves and Clifford Nass) са универзитета Стенфорд (Stanford) су 1996. развили теорију једначине медија (Media Equation) према којој се људи према компјутерима и другим медијима и природно и социјално односе као према људима, то јест на однос човека и машине могуће је применити иста правила као и на односе међу људима.⁴ У прилог томе довољно говори и распрострањени назив *персонални компјутери*, којим су означени рачунари у широј употреби (код куће, на послу) које корисници персонализују одабирајући изглед десктопа, иконица, чувају своја документа, фотографије, итд... Славој Жижек (Slavoj Žižek), рецимо, подсећајући на синтетичког кућног

1 „Статус – компликовано” (“It’s complicated”) – ознака за емотивни статус корисника Фејсбук профила тј. ознака недефинисаног односа, за разлику од „у браку”, „неудат/а“, „разведен/а” итд.

2 Williams, A. (2019) Do You Take This Robot..., 19. January. 2019., 20. August 2019; <https://www.nytimes.com/2019/01/19/style/sex-robots.html>

3 Исто.

4 Видети у: Reeves, B. and Nass, C. (1996) *The Media Equation: How People Treat Computers, Television, and New Media Like Real People and Places*, Cambridge: Cambridge University Press.

љубимца званог Тамагочи, наводи „да ми заправо не-ентитет третирамо као ентитет: понашамо се (и верујемо у то) 'као да' иза екрана постоји реално Сопство, животиња која реагује на наше сигнале, иако знамо да 'иза нема никога или ничег осим простих, дигиталних струјних кола.’”⁵

Овај рад се бави истраживањем романи између људи и вештачких интелигенција, у родном смислу, у научно-фантастичним филмским наративима 21. века и испитивањем у којој мери се показује доминантном матрица у којој је мушкарац човек а жена је вештачка интелигенција, киборг или андроид⁶, у потпуности подређена свом мушком кориснику односно свом творцу. Такође ћемо истраживати шта је то што конституише родни идентитет жене у виртуелним и кибернетским окружењима, неминовно се крећући у оквирима феномена *постхуманог*, онако како га подразумева Кетрин Хејлс (Kathryn Hayles) у својој исцрпној студији *Како смо постали постхумани (How We Became Posthuman)*⁷ – Хејлсова, наиме, наводи да појам *постхуманог* привилегује информацију насупрот материјалне инстанце, затим *постхумано* посматра свест (схваћену још од Декарта у Западној мисли као седиште идентитета) као епифеномен, док је тело „оригинална протеза” којом учимо да владамо, и коначно, *постхумано* посматра људска бића бешавно повезана са вештачким интелигенцијама. *Само постхумано* стање наслања се на идеју Доне Харавеј (Donna Haraway) која у свом канонском есеју *Манифест киборга (A Cyborg Manifesto)* наводи да смо сви „киборзи, хибриди, мозаици, химере(...) не постоји фундаментална разлика у нашој формалном познавању машине и организма, техничког и органског”⁸.

Филмски наративи као што су *Она (Her)* Спајка Џонза (Spike Jonze, 2013), *Ex Machina* Алекса Гарланда (Alex Garland, 2014), *Зое (Zoe)* Дрејка Доремуса (Drake Doremus, 2018) и дебитантски филм Лазара Бодрже *Едерлези Рајзинг*

5 Žižek, S. (2001) Bez seksa, molim, mi smo postljudi! *Prelom* br 1, godina I, Beograd: Centar za savremenu umetnost, str. 15.

6 У раду ћемо подједнако користити појмове киборга (кибернетског организма, или како Дона Харавеј / Donna Haraway наводи „хибрид машине и организма” – видети у: Haraway: *A Cyborg Manifesto*), андроида (хуманоидних робота и киборга) и вештачке интелигенције (машина или компјутера који симулирају когнитивне процесе карактеристичне за људе) најчешће их изједначавајући, будући да се подразумева да андроиди и киборзи већ по себи поседују вештачку интелигенцију.

7 Hayles, K. (1999) *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Information*, Chicago/London: University of Chicago Press.

8 Haraway, D. (1991) *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.*” Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature, New York: Routledge, p.177.

(у иностраној дистрибуцији *A. I. Rising*, 2018) предмет су овог истраживања⁹ а свима им је заједничко да мушкарац креира и/или комуницира са андроидом и емоционално се повезује. Са друге стране је једини, усамљени пример у коме жена ре/креира вољеног мушкараца на основу његовог генетског материјала, његовог гласа и понашања на друштвеним мрежама у облику силиконског андроида, у епизоди ББЦ серије *Црно огледало (Black Mirror)* под називом *Одмах се враћам (Be Right Back)*, 2013) у режији Овена Хариса (Owen Harris).

Романсе између људи и андроида рађају се било да је протагониста истовремено и креатор те вештачке интелигенције било да је тек пуки корисник. У сваком случају, његов однос према вештачкој интелигенцији умногосте је одређен чином стварања, супремацијом људске јединке у односу на неживу ствар којом управља. Варирање позиције жене као Другог у СФ филмском жанру истовремено доводи до "раскида са бинаризмом (...) доносећи нам нове слике маскулинитета и феминитета који су дефинисани у опозицији са њиховим нормативним конструкцијама."¹⁰

Деминуришка природа човека као мушкараца

Само стварање и дизајнирање киборга, андроида и вештачких интелигенција свакако има полазиште у античким легендама или пак у фолклорним традицијама као што је јудизам а потом и у уметничкој жанровској прози – од Пигмалиона и његове Галатее, преко Голема насталог од глине, па све до Франкенштајна Мери Шели (Mary Shelley) и Пинокија Карла Колодија (Carlo Colodi). Идеја да човек креира антропоморфну твар која има/добија одлике живог организма кулминираће почетком 20. века за шта је великим делом заслужан Карел Чапек који је у свом СФ позоришном комаду *Р.У.Р (Росумови универзални роботи)* први употребио појам робот за онога ко ради, работа за човека. У историји филма, *Метрополис (Metropolis)* Фрица Ланга (Fritz Lang, 1927) представља најранији жанровски наратив у коме човек креира роботску антропоморфну творевину, то је лик (зле) Марије. Лангова Марија је претходница и репликанткиње

9 Однос мушкараца и женског андроида/вештачке интелигенције присутан је и у *Истребљивачу (Blade Runner)* Ридлија Скота (Ridley Scott, 1984) и у наставку *Истребљивач 2049 (Blade Runner, 2049)* Денија Вилнева (Denis Villeneuve, 2017) међутим та романа не заузима доминантну наративну линију као у одабраним филмовима, стога ће у овом раду функционисати на нивоу референце

10 Carrasco, R., Ordaz, M. G. and López, F. J. M. (2015) Science Fiction and Bodies of the Future: Alternative Gender Realities in Hollywood Cinema, *Journal of Futures Studies*, 20(2), Taipei: Tamkang University, p. 77.

Рејчел из *Истребљивача* Ридлија Скота, као и клониране Елен Рипли из *Алиен: Ускрснуће* (*Alien: Resurrection*, 1997) Ж. П. Женеа (Jean-Pierre Jeunet), јунакиња из *Степфордских жена* (*Stepford Wives*, 2004) Френка Оза (Frank Oz) и *SlmOne* (2002) Ендрјуа Никола (Andrew Niccol), вештачке интелигенције женског гласа у *Ја, робот* (*I, Robot*, 2004) Алекса Пројаса (Alex Proyas), холограмске творевине Џој која представља сурогат партнерке протагонисти К у *Истребљивачу 2049* (*Blade Runner 2049*, 2017) Денија Вилнева (Denis Villeneuve), као и низа женских вештачких интелигенција, андроида и киборга којима ћемо се у овом раду бавити.

Човеков демијуршки акт чији је производ креатура женског рода, испитује специфичне границе родних идентитета – како аутори Караско, Ордаз и Лопез (Carrasco, Ordaz, and López) наводе: „киборге, који се појављују у многим филмовима с краја 20. и почетка 21. века можемо читати као кључне фигуре у истраживању нових вредности који се уписују у род.”¹¹

Дона Харавеј наводи да мит (и метафора) о киборгу доводи до дестабилизације граница између човека и животиње, затим између организма (животиње и/или човека) и машине и коначно између физичког и не-физичког света – „киборзи су етер, квинтесенција”.¹² У примерима филмских романи људи и киборга, не само да се напушта традиционално схваћена дихотомија биологија/природа (жена, материја) насупрот културе (мушкараца, логоса), а затим и супротстављање технологије (*techne*, као начин *сазнања*) и хуманог, већ се наглашава да је „дуалност активног духа/пасивног тела такође родно одређена и једна је од историјски најснажнијих дуалности која прожима Западне идеологије рода”¹³. Када мушкарац креира жену (као киборга, андроида или вештачку интелигенцију) та „жена” је ентитет којим мушкарац има тенденцију да у потпуности управља. “Жена” је у том случају ништа друго до лик, мушкарчев одраз у огледалу. „Нарцистичко стварање другог”, примећује Ксенија Билбија, „развијало се у два дискурзивна правца: као концепција сопства које жели, у случају мушког голема и као пројекција објекта задовољства, у случају женског голема.”¹⁴ Чин креације у потпуности је родно одређен - док је „с мушким

11 Исто, стр. 70.

12 Haraway, D. нав. дело стр. 153.

13 Bordo, S. (1993) *Unbearable Weight*, Berkley & L. A. & London: University of California Press, p. 283.

14 Bilbija, K. (1996) “Najmlađa lutka” Rosarie Fere: o ženama, lutkama, golemima i kiborzima. *Ženske studije* br. 2/3, Beograd: Centar za ženske studije, 7. 7. 2019. <https://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/>

големом повезан интелектуални ентузијазам, еротско узбуђење је строго сачувано за литерарне 'кћерке' (...) Као што је то Платон конструисао у својој параболу пећине, божански, очински логос замењује материнску утробу."¹⁵ На овом месту можемо начинити и поређење са фројдовском „завишћу за пенисом“, сексуалном развојном фазом жене у којој она када уочи да јој недостаје пенис осећа тескобу у вези са тим недостатком – мушкарац, пак, симулира чин рађања (који је ексклузивно женски и којег је лишен) креирањем голема/киборга у „чину који пориче улогу жене у стварању 'реалног' живота."¹⁶

Но, због чега се мушкарац опредељује за романсу са вештачком интелигенцијом или киборгом које је он (или неки други мушкарац) креирао? Да ли због Асимовљевих закона који гарантују да вештачка интелигенција никада не сме да повреди људско биће? Да ли због претње симболичке кастрације коју стварна жена уме да учини а киборг/шкиња не? Да ли је у питању заштита и сигурност мушкарчевог ега, недодирљивост његовог фалуса, тотална контрола коју нема баш увек над женом а жели да је субординира? Испитаћемо како женски киборг може напустити субмисивну позицију и постати киборшкиња каквом је види Дона Харавеј, која развија свој мит о киборгу тврдећи да „машина није 'то' које треба оживети, обожавати и над којим треба доминирати (...) машине смо ми, наши процеси, аспекти нашег отелотворења."¹⁷ Истражићемо у којој мери је (женски) киборг „биће пост-родног света"¹⁸ које надраста мит о Едену и Постању и слику жене као органског дела природе, и разбија традиционалне дихотомије и бинаризме.

*Жена као ишчезавајући референт
у виртуелном свету*

У филмској причи редитеља Спајка Џоунза *Она*, Теодор (Жоакин Феникс/Joaquin Phoenix) је недавно разведен, усамљени средовечни мушкарац који по наруџбини креира писма за клијенте који нису у могућности или не умеју да пишу писма својим ближњима, било да су у питању романтичне било породичне везе. Теодоров први сусрет са Самантом (глас Скарлет Јохансон/Scarlett Johansson)

casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-2-3/270-najmlada-lutka-rosarie-fe-re-o-zenama-lutkama-golemima-i-kiborzima

15 Исто.

16 Исто.

17 Haraway, D. нав. дело стр. 180.

18 Исто, стр. 150.

дешава се када он инсталира апгрејдован оперативни систем који у себи поседује виртуалног асистента, односно вештачку интелигенцију са којом почиње да комуницира. Од виртуалног асистента, Саманта постаје неко коме се Теодор искрено поверава а затим њихов однос прераста у једну платонску романсу која има све нијансе романсе са реалном женом – стрепњу, ишчекивање, недостајање, сумњу, љубомору. На Самантин предлог, Тео чак пристаје на сусрет са стварном девојком у улози секс-сурогата не би ли преко ње њих двоје остварили сексуални однос. Међутим, убрзо све вештачке интелигенције персоналних компјутера и софтвери напуштају везе са својим хардверима (и са својим људима) и одлазе у један ванвременски простор. Пре него што заувек нестане, Саманта саопштава Теу да је све време паралелно општила са стотинама хиљада корисника а била заљубљена у неколико хиљада. Сајбер-простор, као велики матрикс (материца) у овом случају у потпуности се испоставља „ван контроле мушкараца: виртуелна реалност разара његов идентитет (...) и на врхунцу његовог тријумфа, кулминацији његових машинских ерекција, мушкарац се сучава са системом који је сам изградио (...) и открива да је систем женски и опасан.”¹⁹ То што се Тео лагодније осећа(о) у романси са вештачком интелигенцијом заводљивог гласа него у некадашњем браку са женом сведочи о немогућности прихватања фројдовског „принципа реалности” – Тео бира „принцип задовољства”. У контакту са бестелесним ентитетом, вештачком интелигенцијом Самантом, ушушкан у непрегледном сајбер-простору, Тео проналази нови објекат а заправо поново проналази изгубљену љубав мајке као примарног објекта. Јер, љубав поништава све раније губитке и испуњава све жеље из детињства – заљубљени поново стице изгубљену омнипотенцију. У љубави, у вољеној особи, оживљавамо све изгубљене објекте нашег живота – „циљ је поново из сећања вратити рајске изворе које је човек некад поседовао а потом изгубио.”²⁰ У Саманти Тео проналази идеализовани објекат, проналази сличне одлике са једном прасликом, са парадигмом стања ванвременске среће. Међутим, „чим мушкарац приступи овој зони, фалички сан о вечном животу као и његова фантазија о смрти женског бивају прекинути апстрактним нитима сајбер-простора који га уткивају у саму своју појаву (...) несрећно јединство звано мушкарац хвата себе упецаног за екран и укљученог

19 Plent, S. (2003) Na matriksu: Sajber-feminističke simulacije, *Kultura*, prir. dr Zorica Tomić, br. 107/108, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str.133-134

20 Reik in Spector, P. E (2006) *Dreams of Love and Fateful Encounters: The Power of Romantic Passion*, NY: American Psychiatric Pub. p. 92.

у глобални веб хардверских, софтверских и светлуцавих система...”²¹ Није случајно што се девојка у улози секс-сурогата испоставља сувишном – „реално” постаје сувишно, у овој својеврсној регресији у лакановско „имагинарно”. Та иронична инверзија – реална жена као сурогат за виртуелни сексуални однос у потпуности первертира улогу жене и управо сведочи о фантазији о смрти женског. „Каква ће бити будућност” пита се Ксенија Билбија, „ако је жена та референцијална димензија која у ери симулације треба да ишчезне, или је већ ишчезла? Може ли систем да продужи даље без ње? Или, можда овај сценарио уопште није тако скорашњи и она је, у имагинарном свету жеља, већ замењена својом репликом?”²² Саманта, та „она” из наслова филма, персонификована заменица женског рода, представља подсетник да је стварна жена заправо ишчезла.



Слика 1 – Тео у комуникацији са софтвером Саманта²³

Протагониста је кажњен за двоструки преступ – најпре зато што није валидирао осећања и потребе своје некадашње супруге као њему равноправног субјекта а потом, зато што је поверовао у своју ексклузивност и посебност, у своју супериорност у односу на било кога другог с ким (потенцијално) општи Саманта. Као оперативни систем, Саманта је дизајнирана да „забавља, подржава и помаже а да не тражи ништа заузврат” што се може посматрати као „хиперболична аналогија са емоционалним радом²⁴” – Саманта је идеал жене, идеализовани објекат, све до тренутка док као вештачка интелигенција не задобија самосвест и еманципује се од Теа што представља својеврстан искорак из оквира патријархата. Тај искорак чини се могућим једино бестелесном ентитету, вештачкој интелигенцији као што је Саманта – Теова бивша супруга, као и његова пријатељица са колеца и даље

21 Plent, S. нав. дело стр. 134.

22 Bilbija, нав. дело.

23 Фотографија преузета са сајта imdb.com.

24 Goh, K. Why the future is not female in science fiction cinema, *Little White Lies*, 3. Dec. 2017, 4. Feb. 2019. <https://lwlies.com/articles/women-in-science-fiction-blade-runner-2049-ex-machina>

остају заробљене у постојећем нормативном систему у коме слобода избора представља тек привид.

И у филмском наративу редитеља Лазара Бодроже *Едерлези Рајзинг* постоји покушај да се вештачка интелигенција еманципује – да од андроида постаје жена и да напусти свој двоструки подређени положај – у односу на човека и мушкарца. Едерлези корпорација шаље астронаута Милутина (Себастијан Каваца / Sebastian Cavazza) у мисију на Алфа Кентаури свемирским бродом у коме му је додељена вештачка интелигенција Нимани (Џесика Стојадиновић Стоја / Jessica Stoyadinovich Stoya), визуелно и психолошки дизајнирана на основу његових психолошких преференци. Милутин невољно прихвата Нимани с обзиром на своје трауматично искуство са женама (и мајком) али пристаје да се поиграва са понудом софтвера којим се бира Ниманино понашање, које укључује и сексуалну субмисивност. Одлазећи чак и у силовање (у, како сама Нимани наводи – најчешћу сексуалну фантазију мушкарца), Милутин у потпуности преузима игру контроле и моћи, међутим она му убрзо постаје досадна. Када одлучи да искључи Нимани из задатог сета понашања, дајући јој могућност да самостално бира своје реакције, тј. да свесно одлучује о њима, очекујући развој емотивне везе, Милутин се неочекивано суочава са Ниманином хладноћом и одбијањем даље комуникације, изложивши тако сопствену рањивост до екстрема. Када Нимани постане „ослобођена жена” она се не окреће Милутину, свом ослободиоцу, и то за њега представља изненађење. Тек стање Милутинове кататоне депресије доводи до Ниманине емпатије и она доноси одлуку да се искључи како би извор Милутинове трауме нестало. Међутим, Милутин је тај који доноси финално жртвовање – да би напунио Ниманину готово испражњену батерију, излаже се високој радијацији. Оставивши отворен крај, да ли ће Милутин преживети или не, аутори постављају амблематични последњи кадар, референцу на Микеланђелово дело „Пиета” – Нимани у загрљају држи Милутина и пољуби га, што сугерише *happyend*, али и још једну истину. Наиме, колико је Милутин творац Нимани као ослобођене жене, толико је и Нимани творац Милутина који се еманципује од улоге мушкарца који доминира. Наративни лук у потпуности прати архетипски развој односа мушкарца и жене – игру завођења, перформанса, контроле, препуштања, преузимања моћи. Идеја Симон де Бовоар (Simone de Beauvoir) о само-испуњењу жене кроз трансценденцију којом превазилази своју позицију као објекта и као Другог, за Џудит Батлер (Judith Butler) не представља ништа друго до маскулину стратегију, „маскулини пројекат”

будући да је модел слободе „отелотворен у мушком роду”²⁵ – нова, ослобођена Нимани није ништа друго до Милутинов маскулини пројекат. Али она постаје право људско биће тек одлуком да се укине, да се угаси како би спасила Милутина. Њено „киборшко технолошки пенетрирано тело допушта (јој) да одбаци рајске појмове бића и женскости и да окрене леђа историји репресије коју првобитни мит потврђује”.²⁶ С почетка је Нимани сведена на тело и на телесно, тело као објект Милутинове жеље, увек доступно тело, али и у ширем смислу и на – „жељу за знањем – тело као ’епистемофилски’ пројекат.”²⁷ Њено савршено привлачно тело не представља пуко физичко тело као „прекултурно и пре-лингвистичко”²⁸ већ тело као социокултурни конструкт који задобија значење. Подсећајући да су и за Фројда и за Мелани Клајн (Melanie Kleid) и за Батаја (Bataille) жеља за сазнањем повезана са сексуалношћу, Питер Брукс (Peter Brooks) даље упућује на „фалички поглед”, поглед мушкарца на жену, на који скреће пажњу још и Лис Ајригареј (Luce Irigaray), као „кључни елемент сваког епистемолошког пројекта”.²⁹ Милутинова жеља је жеља за поседовањем али и за знањем и те жеље се преплићу – *libido amandi, libido dominandi i libido capiendi* (пожуда за љубављу, за моћи, за знањем) – речено језиком светих отаца – увек су биле блиске повезане у Западној филозофији и литератури³⁰.



Слика 2 – покретање софтвера Нимани³¹

Сам кастинг Стоје у улози Нимани симптоматичан је – Стоја је иначе позната као онлајн порно-глумица, и ближа је оном таласу феминисткиња које подржавају овакво сексуално

25 Butler, J. (1986) *Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex*, *Yale French Studies* No. 72, New Haven: Yale University Press. p. 43.

26 Stevenson, M. C. (2007) Trying to plug in: Posthuman Cyborgs and the Search for Connection, *Science Fiction Studies*, Vol. 34, No. 1 (Mar., 2007), p. 87.

27 Brooks, P. (1993) *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge: Harvard University Press, p. 5

28 Исто, стр. 7.

29 Исто, стр. 9.

30 Исто, стр. 11.

31 Обе фотографије преузете са sajta imdb.com

ослобађање и не идентификују га са објектификацијом и субмисивном улогом жене у порнографској индустрији, борећи се за права сексуалних радница. Она је и ауторка књиге есеја *Philosophy, Pussycats and Porn* у којој стоји сентенца потпуно примењива на њен лик Нимани у односу на Милутина: „Људи ме често виде као дводимензионалну репрезентацију и изврћу мој програм тако да одговара наративима у њиховим главама”.³² Нимани као андроид, као киборг, „најлиминалнија креатура”³³ у СФ жанру, поседује идентитет који се „не може се тицати само бекства или „бестелесне егзалтације”, он се такође мора тицати веза међу јединкама (...) Аутономија за киборга је немогућа и недовољна.”³⁴



Слика 3 – Стоја и Себастијан Каваца као Нимани и Милутин

Женски род – пројекат или конструкција?

Човечанство је мушко и мушкарац дефинише жену не по њој самој већ у односу на њега; она се не сматра аутономним бићем... Она је дефинисана и разликује се у односу на мушкараца; она је секундарна, не-есенцијална насупрот есенцијалном. Он је Субјект, он је Апсолут – она је Други.

Симон де Бовоар

Протагониста филма *Зое* редитеља Дрејка Доремуса, Коул (Јуан МекГрегор / Ewan McGregor), је недавно разведени програмер у компанији која производи софтвере помоћу којих се детектује степен психолошког поклапања романтичних парова али ради и на пробној серији андроида, синтетичких репликаната који би представљали савршене партнере – оне који никада не повређују и никада не одлазе. У Коула се заљубљује репликанткиња Зое (Леа Седу/ Lea Seydoux) чији је Коул креатор а он јој открива да заправо није девојка већ андроид. И она, као и Рејчел из *Истребљивача* има имплантирана сећања која творе њен идентитет. Коул

32 Clark-Flory, T. Stoya Is 'Over' Talking About Feminist Porn, 18. June 2018., 1. March 2019., <https://jezebel.com/stoya-is-over-talking-about-feminist-porn-1826771529>

33 Stevenson, M. C. нав. дело стр. 89.

34 Исто, стр. 101.

са задршком започиње романсу са Зое која чезне да је Коул прихвати као људско биће и као жену. Након привременог раскида, Коул коначно прихвата Зоину киборшку природу и *happyend* је крунисан тренутком када њен синтетички организам успе да продукује сузе сличне људским као производ снажних емоција.

Да ли Зое постаје „женом” у смислу који је дефинисала Симон де Бовоар – „жена се не рађа, женом се постаје” (сентенца из дела „Други пол” / *Le deuxième sexe*) при чему „термин ’женског пола/женка’ означава фиксиран и идентичан сет природних телесних чињеница (...) а термин ’жена’ означава мноштво начина на које те чињенице присвајају културно значење”³⁵? Зое није биолошка жена (није женског пола) с обзиром да:

- 1) није живо биће већ репликант
- 2) не поседује XX хромозоме

Зое је креирана да изгледа као атрактивна, интелигентна жена која је објекат, идеалан партнер за мушкарца који наравно мора да превазиђе сазнање да испод њене савршено дизајниране силиконске коже постоје струјна кола и чипови. Али, упитно је и колико Зое јесте жена чији је род (културно) конструисан њеном улогом и колико она постаје женом – ако посматрамо реинтерпретације идеје Симон де Бовоар које доноси Џудит Батлер, а која посматра род као „процес интерпретације тела, давање културалне форме телу” односно „бити жена значи постати жена“ што представља „активан процес апропријације, интерпретације и реинтерпретације примљених културалних могућности”³⁶, неопходно је приметити да Батлерова такође указује и на амбиваленцију чина „постајања” коју наводи Симон де Бовоар – за Батлерову, тај чин носи амбиваленцију будући да род истовремено јесте и „пројекат” (избор, одлука) и „конструкција” (пасивно је детерминисан од стране патријархата и фалогоцентричног језика). Зое, стога, нема могућност избора – њено присвајање рода није њен пројекат већ Коулов, она је и сама Коулов пројекат и она подлеже конструкцији, она је и дословни конструкт. Поред тога што је лишена пола, Зое је лишена и рода и као таква постаје идеалан партнер Коулу. Његова бивша супруга са којом има сина остаје у домену бовоаровске жене која је то постала, еманципујући се од Коула. Са друге стране, Коул не само што је створио Зое као замену за стварну жену, он је за своју компанију створио и

35 Butler, J. нав. дело стр. 36.

36 Исто.

мушки прототип андроида Еша. Еш је, за разлику од Зое, одмах био „свестан” своје киборшке природе, и Еш заправо представља Коулов покушај превладавања ограничења сопственог пола (мушког) да може „рађати” – управо Еш представља синтетички пандан стварном сину којег физички није могао родити (будући да нема материцу, као што је има његова бивша жена која је родила сина).

Зоино тело није „чисто” тело (такво тело и не постоји), оно је пре „ситуирано тело, локус културне интерпретације”³⁷, оно није агамбеновско *зое*. Наиме, када Ђорђо Агамбен (Giorgio Agamben) подсећа на дистинкцију између појма *биос* у значењу партикуларног живота који припада јединки или некој групи и *зое*, што је живот као такав, као биолошка чињеница (видети *Homo Sacer*) – први појам подразумева грађански, политички живот и политичку видљивост док други подразумева искљученост из групе. Зое није такав *зое*, она учествује у једној својеврсној политици креирања односа између људи и андроида, она је мишљена да буде савршени сурогат стварне жене којим се мушкарцу доноси благодет уживања у емоционалном односу. Иако прототип, она је будући тржишни производ нове економије. Ако вам софтвер каже да са реалним партнером не постоји велико подударење, ту је Зое као серијски производ који ће обезбедити готово апсолутно поклапање. Иако у том замишљеном друштву постоје бордели са андрондима који, када се истроше једноставно заврше на ђубришту, угашеног софтвера, Зое је чиста слика Еве (пре изгона из Раја), невина и недирнута. Иако делује као својеврстан катарзични *happyend* у коме Зое продукујући хумане сузе трансцендира своје постојање као обичног киборга у нешто изузетно блиско људском, филмска прича доноси прилично дистопијску завршницу на глобалном плану. Постоји гранични Агамбенов појам а то је појам *голог живота* који није ни *зое* ни *биос*, већ нешто између, једна врста политизованог *зое*, и живот изложен смрти (на томе Агамбен даље гради своју мисао о концентрационим логорима). У том екстремном правцу могли бисмо посматрати и подухвате Коулове компаније која ће серијски креирати мноштво Зое и Ешева за које ће уверавати људе да су им неопходни како би живели митски *happily ever after*. Само је један, пак, корак до присиле да се тако и проживи остатак живота.

37 Исто, стр. 46.

*Субверзије културних образаца –
киборшко ослобађање од партијархата*

У филму *Ex Machina* Кејлеб (Домнол Глисон/ Domhnall Gleeson) је млади програмер кога је ексцентрични милионер Нејтан (Оскар Ајзак/ Oscar Isaacs), власник фирме која је интернет гигант, позвао у своју изоловану лабораторију да учествује у експерименту одређивања да ли креирана вештачка интелигенција, андроид у женском облику Ава (Алиша Викандер/ Alicia Vikander) уме да мисли и има ли свест. Ова поставка наслања се на чувени Тјурингов (Alan Turing) тест којим се одређује да ли вештачка интелигенција може да „размишља” као човек. Иницијално, овим тестом који је представљао својеврсну „игру имитације” педесетих година прошлог века, испитаници су утврђивали да ли се иза паравана (или у суседној просторији) налази мушкарац или жена са којима испитаници комуницирају писаним путем, али је тест еволуирао у правцу процене да ли се иза паравана налази човек или (мислећа) машина. У овом, пак, случају, паравана нема, и све је транспарентно – Кејлеб неко време путем надзорне камере посматра Аву у просторији стаклених зидова, она јесте вешто обликовани андроид али њена електронска кола су јасно видљива. Кејлеб затим комуницира са њом, она прва њему открива да јој је привлачан и открива му да је газда, ингениозни програмер, заправо зли демијург који вештачке интелигенције које је креирао држи у заточеништву.



Слика 4 – Алиша Викандер као андроид Ава³⁸

Распопућен између задатка који му је газда наметнуо (испитивање граница вештачке интелигенције) и емпатије према Ави, Кејлеб одлучује да заједно са њом побегне из газдине лабораторије, међутим схвата да га је Ава само искористила као инструмент свог бекства. Ава уз помоћ једног сексуалног андроида убија газду Нејтана и бежи хеликоптером у град о коме машта а Кејлеб остаје заувек заточен у лабораторији. Подсећајући на саме почетке Тјуринговог испитивања умеју ли машине да мисле, у тексту „Без секса, молим, ми смо постљуди!”, Славој Жижек поставља питање „како је

38 Фотографија преузета са сајта imdb.com

дошло до оваквог заокрета – од утврђивања разлика међу половима до детектовања разлике између људи и машина” тврдећи да „успешна имитација женских одговора од стране мушкарца (или обратно) не би доказала ништа пошто полни идентитет не утиче на начин комбиновања симбола, док би успешна имитација човека од стране машине доказала да таква машина уме да мисли, јер ’мишљење’ заправо представља исправан начин комбиновања симбола”.³⁹ У разговорима са Нејтаном, Кејлеб не разуме због чега је сексуалном андроиду дата сексуалност и пол. „Вештачкој интелигенцији није потребан род” – тврди Кејлеб, међутим, Нејтанова идеја је да ниједно свесно биће, било да је човек или животиња, не може постојати без сексуалне димензије. Ава ће, тако, искористити своју сексуалност да би завела Кејлеба, и злоупотребила његово поверење, одметнувши се и од свог творца. Читав експеримент процене да ли вештачка интелигенција Ава уме да мисли заправо је и процена уме ли Ава да самостално одлучује. Позиција Аве и сексуалног андроида је јасно субмисивна у односу на њиховог творца, оне су креиране да покажу његову интелектуалну доминацију, са једне, и сексуалну доминацију са друге стране. Оне су његове слушкиње, било као део његовог експеримента, било као његове сексуалне играчке. Ава и остале вештачке интелигенције у синтетичким телима која подражавају жене, поновна су метафора женине обесправљене друштвене позиције – Нејтанова лабораторија простор је патријархата као систем у коме жене постоје „једино као могућност посредовања, трансакције, транзиције, преношења – између мушкараца и његових истоверника, у ствари између мушкарца и њега самог”⁴⁰. Како Харавејева наводи, крајем 20. века се губе границе између људи и животиња, између људског организма и машине између физичког и не-физичког света а „управо то губљење граница води ка позитивној слици киборшког идентитета будући да се његово стање не поковава родном дуализму који привилегује мушкарца у односу на жену”⁴¹ чиме заправо Ава, не само као андроид већ и као жена, престаје да буде Други искорачујући из окова патријархата.

Мушки род – недостатни супститут

У првој епизоди друге сезоне ББЦ серије *Црно огледало – Одмах се враћам* – Марта (Хејли Етвел/ Hauley Atwell) је млада жена чији супруг Еш (поново Домнол Глисон/

39 Žižek, S. нав. дело, стр. 153.

40 Irigaray u Plent, S. str. 121

41 Carrasco, R., Ordaz, M. G. and López, F. J. M. нав. дело стр. 72.

Domhnall Gleeson) гине у саобраћајној несрећи. Будући да живи сама, у изолованој кући, а трудна је, Марта прихвата пријатељин предлог да најпре успостави онлајн контакт са репликом Еша чија је „свест” и психолошки профил представљена софтвером начињеним анализом и синтезом свих његових понашања на друштвеним мрежама и комуникацијама путем мобилног телефона а потом, када тај виртуелни однос постаје све дубљи, од исте компаније Марта наручује и верну оживљену силиконску реплику Еша. Еш је чак и сексуално функционалан, међутим, будући да је андроид, он не спава и не једе, и, будући да је андроид, ипак нема људске и специфично Ешове реакције у „наставку” емотивног односа са Мартом. Физички је идентичан али психо-емотивно недостатан. Оно што Марта заправо доживљава у покушају да се зближи са синтетичким Ешом јесте феномен „доља⁴² језовитости” (*uncanny valley*), коју је дефинисао јапански роботичар Масахиро Мори још 1970. године – она подразумева психолошку реакцију човека на андроида и/или хуманоидног робота који у веома високом проценту личи на њега, али не сасвим, тако да је приметна та разлика – та реакција је психолошки негативна, тај сусрет изазива језу. Андроидове реакције на Мартине команде су беспоговорне и то је увек враћа у спознају да он никако не може бити потпуни сурогат погинулог супруга. Андроид се никада не супротставља. Веза Марте и андроида никако не може имати динамизам као да је у питању жива особа. Но, када зажели да га се отараси, наредивши му да скочи са литице, реплика Еша моли за свој „живот” и Марта одлучује да га поштеди. Међутим, задржаће га на тавану. У последњем кадру, након неколико година, на ћеркин рођендан, Марта допушта ћерки да посети Еша на тавану и да га почастити тортом. Еш постоји као једна врста декора али и мрачне тајне – он само делимично испуњава Мартине психо-сексуалне потребе а ћерки је засигурно покушај сурогата оца, далеки контакт са оцем кога никада није ни упознала. Андроид мушког рода сведен је на лутку, у нелагодном стању полу-присуства, заправо, Ешово одсуство надјачава

42 Израз доља (а не долина) користим с обзиром да се појам *uncanny valley* најчешће описује графиком односно математичком функцијом односа сличности (оса Y на графику) човека и андроида и допадања (оса X на графику) – та функција најпре расте а затим драстично опада што је сличност човека и андроида већа, односно у једном тренутку човеку се превелика сличност са андроидом престаје да допада. Језу, рецимо, не изазива сусрет са хуманоидним роботом Ц-3ПО из *Звезданих ратова* јер је очигледно различит од човека иако на њега подсећа – он изазива симпатије а не одбојност. Та руптура која се когнитивно простире на релацији „скоро као човек” до „сасвим човек” управо је представљена „дољом језовитости”.

присуство његове силиконске реплике. Аутори ове епизоде заправо реплицирају на тврдњу архитекте компјутерских система и неуро-научника Марвина Минског (Marvin Minsky) кога критикује и Кетрин Хајлс – „најважнија ствар у вези са сваком особом су подаци, и програми у подацима који се налазе у мозгу”⁴³. Марта то не види тако будући да подаци о Ешу сачувани негде у сајбер-простору никада не могу заменити целовито искуство које је имала са њим. У том смислу, чини се да Еш остаје да функционише само задовољавајући њене сексуалне потребе и као сувенир једне истинске романсе, заточен на тавану попут јуродивих јунакиња готских романа, као мрачна али неопходна тајна једне породице. Он је неуспели хибрид човека и машине, мушки род сведен на лутку којој је поштеђен „живот” који не достиже позицију постхуманог субјекта који у стању виртуалности представља „амалгам, збир хетерогених компонената, метаријално-информациони ентитет чије границе подлежу непрекидној конструкцији и реконструкцији”⁴⁴. Његова даља реконструкција је онемогућена јер Марта обуставља пројекат његове еволуције.

Закључак

Постхумана тела су „хибридна или флуидна тела која ремете поделу на информацију и на материјално” али „чак и у кибернетском контексту, где је замагљивање граница доведено до екстрема, родне неједнакости постоје”⁴⁵. У одабраним примерима показали смо правце еволуције *постхуманих* тела и *постхуманих* емоционалних односа будући да и људи и вештачке интелигенције које са њима остварају везе чине *conditio posthumana*. Посматрајући идентитете жене као андроида, киборга односно вештачких интелигенција у филмским СФ романама пратили смо извођење рода великим делом у оквирима запажања Џудит Батлер, према којој жене „окупирају своја тела као своје есенцијалне и заробљавајуће идентитете (...) и монополизују телесну сферу”⁴⁶ док се мушкарац може одвојити од свог тела и бити независан од њих, присвајајући бестелесне квалитете као што су душа, свест, и/или трансценденција и у тој тачки његово тело постаје Други а „маскулино 'ја' бестелесни феномен”⁴⁷. У највећем броју примера мушкарац је носилац есенције, трансценденције и он је доминантан у односу на женску

43 Minsky in Hayles, K. p. 244.

44 Hayles, K. нав. дело стр. 3.

45 Stivenson, M. C. нав. дело стр. 72.

46 Butler, J. нав. дело стр. 43.

47 Исто, стр. 44.

вештачку интелигенцију. У екстремним сценаријима, жена „нема биће, чак ниједну улогу; ни властити глас, ни жељу (...) нема ништа што би се видело онде где мушкарац мисли да би требало да буде припадник: само рупу, сенку, рану, 'пол који није онај прави'"⁴⁸. Међутим, оквир виртуелног и кибернетског свакакако уноси „флуидност у идентитете који су некада морали да буду фиксирани"⁴⁹ те се позиција жене као Другог у систему бинарних опозиција, систему који је прилично круто постављен, у научној фантастици у којој се границе замагљујују, може кретати ка еманципацији и изласку из патријархалног модела који привилегује један крај тој бинарног система (мушки). Показали смо како се у многим анализираним примерима проблематизује и деконструише поредак такве бинарне опозиције редефинисањем родних улога.

ЛИТЕРАТУРА:

Agamben, G. (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press.

Beauvoir, de S. (1974) *The Second Sex*. Trans. H. M. Parshley, New York: Vintage Books, pp. XVII–XIX

Bilbija, K. (1996) Najmlada lutka Rosarie Fere: o ženama, lutkama, golemima i kiborzima, *Ženske studije* br. 2/3, Beograd: Centar za ženske studije, 7. 7. 2019. <https://www.zenskestudije.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-2-3/270-najmlada-lutka-rosarie-fere-o-zenama-lutkama-golemima-i-kiborzima>

Bordo, S. (1993) *Unbearable Weight*, Berkley & L.A. & London: University of California Press

Brooks, P. (1993) *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge: Harvard University Press.

Butler, J. (1986) *Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex*, Yale French Studies No. 72, New Haven: Yale University Press.

Carrasco, R., Ordaz, M. G. and López, F. J. M. (2015) *Science Fiction and Bodies of the Future: Alternative Gender Realities in Hollywood Cinema*, *Journal of Futures Studies*, 20(2), Taipei: Tamkang University.

Clark-Flory, T. Stoya Is 'Over' Talking About Feminist Porn, 18. June 2018., 1. March 2019., <https://jezebel.com/stoya-is-over-talking-about-feminist-porn-1826771529>

Goh, K. Why the Future is Not Female in Science Fiction Cinema, *Little White Lies*, 3. Dec. 2017, 4. Feb. 2019. <https://lwlies.com/articles/women-in-science-fiction-blade-runner-2049-ex-machina>

48 Plent, S. нав. дело стр. 121.

49 Исто, стр. 119.

Harraway, D. (1991) *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge

Hayles, K. (1999) *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Information*, Chicago/London: University of Chicago Press

Plent, S. (2003) Na matriksu: Sajber-feminističke simulacije, *Kultura*, prir. dr Zorica Tomić, br. 107/108, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka

Reeves, B. and Nass, C. (1996) *The Media Equation: How People Treat Computers, Television, and New Media Like Real People and Places*, Cambridge: Cambridge University Press.

Spector, P. E. (2006) *Dreams of Love and Fateful Encounters: The Power of Romantic Passion*. NY: American Psychiatric Pub.

Stevenson, M. C. (2007) Trying to plug in: Posthuman Cyborgs and the Search for Connection, *Science Fiction Studies*, Vol. 34, No. 1 (Mar., 2007)

Williams, A. (2019) Do You Take This Robot...19. January. 2019., 20. August 2019., <https://www.nytimes.com/2019/01/19/style/sex-robots.html>

Žižek, S. (2001) Bez seksa, molim, mi smo postljudi! *Prelom* br. 1, godina I, Beograd: Centar za savremenu umetnost

Филмографија:

Metropolis, Fritz Lang (1927, GER)

Star Wars: A New Hope, George Lucas (1977, USA)

Blade Runner, Ridley Scott (1982, USA)

Alien: Resurrection, Jean-Pierre Jeunet (1997, USA)

Stepford Wives, Frank Oz (2004, USA)

SmartOne, Andrew Niccol (2004, USA)

I, Robot, Alex Proyas (2004, USA)

Black Mirror S02E01 - *Be Right Back*, Owen Harris (2013, UK)

Her, Spike Jonze (2013, USA)

Ex Machina, Alex Garland (2014, USA)

Zoe, Drake Doremus (2018, USA)

Blade Runner 2049, Denis Villeneuve (2017, USA)

Едерлези Рајзинг, Лазар Бодрожа (2018, СРБ)

Vesna Perić
RTS – Radio Belgrade, Belgrade

STATUS – IT'S COMPLICATED

DE/CONSTRUCTION OF GENDER IDENTITY
IN ROMANTIC SF FILMS

Abstract

The paper researches romance between humans and artificial intelligence, in terms of gender, in science fiction film narratives of the 21st century and examines the extent of the dominant matrix in which the man is human and the woman is artificial intelligence, subordinated to the male consumer/creator. Also, the paper explores what constitutes the gender identity of a woman as an Other in virtual and cybernetic environments, starting from the framework of the phenomenon of post human, as understood by Katherine Hayles and referred to by Slavoj Žižek, inspired by the cult essay *A Cyborg Manifesto* by Donna Haraway, as well as the gender determination as researched by Judith Butler in her dialogue with Simone de Beauvoir. In the film narratives like *Her* by Spike Jonze (2013), *Ex Machina* by Alex Garland, *Zoe* by Drake Doremus (2018) and the debut film *Ederlezi Rising* by Lazar Bodroža (2018), a man creates and/or communicates with an android, building an emotional connection. On the other hand, in an episode of the BBC series *Black Mirror* titled *Be Right Back* (2013) directed by Owen Harris, there is a singular example of a woman re/creating the beloved man in the form of a silicone android. These examples destabilize rigid binary gender model, introducing new values to the concept of gender.

Key words: *gender identity, android, cyborg, artificial intelligence, posthumous, romance, science fiction.*