

*Natalija Majsova*

# Lutka, robotka, operacijski sistem Tehnološki parametri moških fantazij o popolni ženski

Ava (Alicia Vikander – **Ex Machina** [2013, Alex Garland]), Samantha (Scarlett Johansson – **Ona** [Her, 2013, Spike Jonze]), Dolores (Evan Rachel Wood in Tess Thompson) in Maeve (Thandiwe Newton) – **Westworld** [2016–, Jonathan Nolan in Lisa Joy]) so verjetno najbolj slavni ginoide (za razliko od androidov žensko ospoljeni roboti oziroma umetna inteligenca) v sodobni znanstvenofantastični kinematografiji. Proaktivne, samozavestne, zavezane emancipatornim projektom in neustrašne premišlujejo implikacije svoje tehnokulturne forme; zaključki, do katerih se dokopavajo, praviloma ne sovpadajo z idejami njihovih stvarnikov – patriarhalnih kapitalistov z različnimi značajskimi lastnostmi, a podobnimi cilji: izrabit ginoide za tiste svoje potrebe, ki jih ne more zadovoljiti ne neospoljen stroj ne njihova mama.

Zgodba o moškem, ki ustvari in/ali se zaljubi v podobo popolne ženske v kinematografiji seveda ni nova; (znanstveno)fantastične produkcije naj bi načeloma omogočale predstavitev njenih različnih plati, od produkcijske in tehnološke do perspektiv vseh vpletenih. Ne glede na to že bežen pregled zgodovine upodobitev ginoidov v znanstvenofantastičnem filmu razkrije, da so vse do preteklega desetletja močno prevladovala produkcije, ki ginoide prikazujejo bodisi kot zanimive (beri: [moške] pohote vredne) ravno zaradi njihove pasivnosti, obvladljivosti in molčečnosti bodisi kot srhljivo privlačno kvintesenco moške želje, tesnob in strahov, kot Mario, zlobno robotko iz kulturnega **Metropolis**a (1927) Fritzja Langa, označi komparativist Andreas Huyssen.

V tem kontekstu lahko ginoide 21. stoletja razumemo kot pomembno inovacijo, saj so v primerjavi s svojimi cehovskimi kolegi in kolegicami kot liki značajsko, intencionalno in tudi vizualno precej bolj kompleksni in se provokativno odzivajo na dolgo zgodovino še danes globalno zelo močne ideološke predpostavke, da je ni bolj popolne ženske, kot je hiperseksualizirana lutka. Zakaj je to pomembno in v kolikšni meri jim to uspeva?

Začetke filmskega spogledovanja z mitom o Pigmalionu, kiparju, ki se je zaljubil v popolno žensko podobo, ki jo je sam izklesal, nato pa je zahvaljujoč intervenciji boginje Venere oživela, lahko sicer najdemo že v kratkih trickfilmih Georgesa Méliésa **Pigmalion in Galateja** (Pygmalion et Galathée, 1898), **Kopelija, animirana lutka** (Coppelia ou la Poupée animée, 1900) in **Izredne iluzije** (Les illusions extraordinaires, 1903). V prvem tako kip kot živo Galatejo igra ista igralka, drugi se ni ohranil, tretji pa je z vidika prehajanja med umetnim in naravnim ter živim in neživim posebej zanimiv.

**Izredne iluzije** so filmska nadgradnja gledaliških in kabaretskih predstav, priljubljenih na prelomu 19. in 20. stoletja v večjih evropskih mestih, nabitih z raznimi posebnimi učinki, ki so na oder lahko pričarale duhove in druge srhljive obiskovalce. Méliésova stava je še zahtevnejša – na platno z magično lahkoto priklje pravo dekle, sestavljeno iz treh elementov: para nog, trupa v drzni obleki in glave, ki jo, preden jo nasadi na dekletova ramena, nežno poljubi na lice. Le nekaj trenutkov kasneje

dekle oživi. Čarodej jo prime pod roko, z njo zapleše, jo sleče do erotičnega spodnjega perila, preobleče in pretvori v kuharja.

Več kot sto let filmske produkcije kasneje je gospodična iz **Izrednih iluzij** še vedno nenavadno aktualna. Nemo, tj. brez komentarja in zato sporočilno ambivalentno namreč prikaže ideal obvladljive, voljne lepoticice, ki jo je mogoče enostavno izklopiti oziroma zavreči in ki svoj obstoj dolguje moškemu stvarniku. Mélièsova **Iluzija** tako inavgurira še danes prevladujoč modus prikazovanja ginoidov. Tudi upoštevač vse pogostejšo tematizacijo temačnih plati umetne inteligence, naj gre za fembote in napredne operacijske sisteme z lastnim pogledom na svet ali celo za kiborge, znanstvenofantastične spoprijeme z ženskostjo zaznamuje tendenca objektivizirati, pasivizirati in stereotipizirati. Obenem pa bi lahko rekli, da filmček napove sodoben, s komunikologom Charlesom Soukupom rečeno tehnoskopofiličen moment spoja tehnologije in seksualnosti, ki prevladuje v filmski produkciji od devetdesetih let preteklega stoletja: telo in tehnologija se prepletata v eno, v navidezno kompleksen fetišističen objekt.

Seksualizacija sodobne umetne ženske kot eksotičnega potrošnega objekta poteka na treh oseh, ki, tako Soukup sooblikujejo sodobno tehnoskopofilijo: ideološka, seksualna in mitska os. Zgodovinarka družbenega spola in tehnologij Julie Wosk v knjigi **Moje drage dame: robotke, androidi in druge umetne Eve** (My Fair Ladies: Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves [2015]) ugotavlja, da lahko obsedenost s »popolno nadomestno žensko« – robotom, lutko oziroma umetno inteligenco, ki prekaša žensko iz mesa in krvi v vlogah seksualne partnerice, intimne zaveznice in celo skrbnice – razdelimo na več tropov.

Vsi tropi vključujejo nelagodno in srhljivo razsežnost, ki jo zagotavlja ambivalenten status umetno ustvarjene ženske (Je živa ali ne? In kaj bi bilo predpostavljenu heteroseksualnemu moškemu gledalcu ljubše?). Obenem pa lahko filmi o takšnih in drugačnih ginoidih odražajo fascinacijo ustvarjalca z momentom stvaritve (oziroma »vklopa« avtomata) ali z dimenzijo popolnega nadzora (in možnostjo izklopa). Upodabljajo in uprizarjajo lahko tudi neposredno tehnoskopofilično razsežnost sodobne znanstvene fantastike, pri čemer femboti postajajo želje prihodnosti. Veliko redkejši, praviloma sodobnejši filmi in serije, kot tisti iz uvodnega odstavka, pa se na narativni in vizualni ravni uspejo celo poigrati z možnostjo transformacije umetne ženske iz (vedno do neke mere srhljivega) objekta poželenja v subjekta; iz ginoida v »pravo« živo bitje ... in protagonistko ene tistih zgodb, ki najverjetneje še niso bile posnete. A pojdemo po vrsti.

## Seksualizacija sodobne umetne ženske kot eksotičnega potrošnega objekta poteka na treh oseh, ki, tako Soukup, sooblikujejo sodobno tehnoskopofilijo: ideološka, seksualna in mitska os.

Z vidika zgodovine filma lahko Mélièsovo žensko-iluzijo razumemo kot dogodek, ki uvede tradicijo filmskega prikazovanja postopka »sestavljanja« in oživljanja t. i. naredi-si-sam ženske. Dober primer je **Frankensteinova nevesta** (The Bride of Frankenstein, 1935, James Whale), spomnimo pa naj tudi na rojstvo zlobne robotske Marie iz **Metropolisa**. Wosk piše, da fascinacija nad tem dogodkom izvira iz prepleta družbenopolitičnih okoliščin, ki so zaznamovale konec 19. in začetek 20. stoletja. V kontekstu vzpona feminističnih gibanj naj bi moški tako posebej aktivno premišljevali o servilnejših umetnih »alternativah« ženskam; tehnološki razvoj pa je botroval hitremu razvoju industrije hodečih in celo govorečih lutk. V zvezi s slednjimi je zanimivo, da je izumiteljem prišlo v navado patentirati mehanizme za posamezne dele tovrstnih lutk (na primer zgolj mehanizem za hojo in noge; mehanizem za obraz ipd.), kar bi lahko botrovalo popularizaciji ideje naredi-si-sam ženske kot konstrukcije iz včasih celo raznorodnih delov.

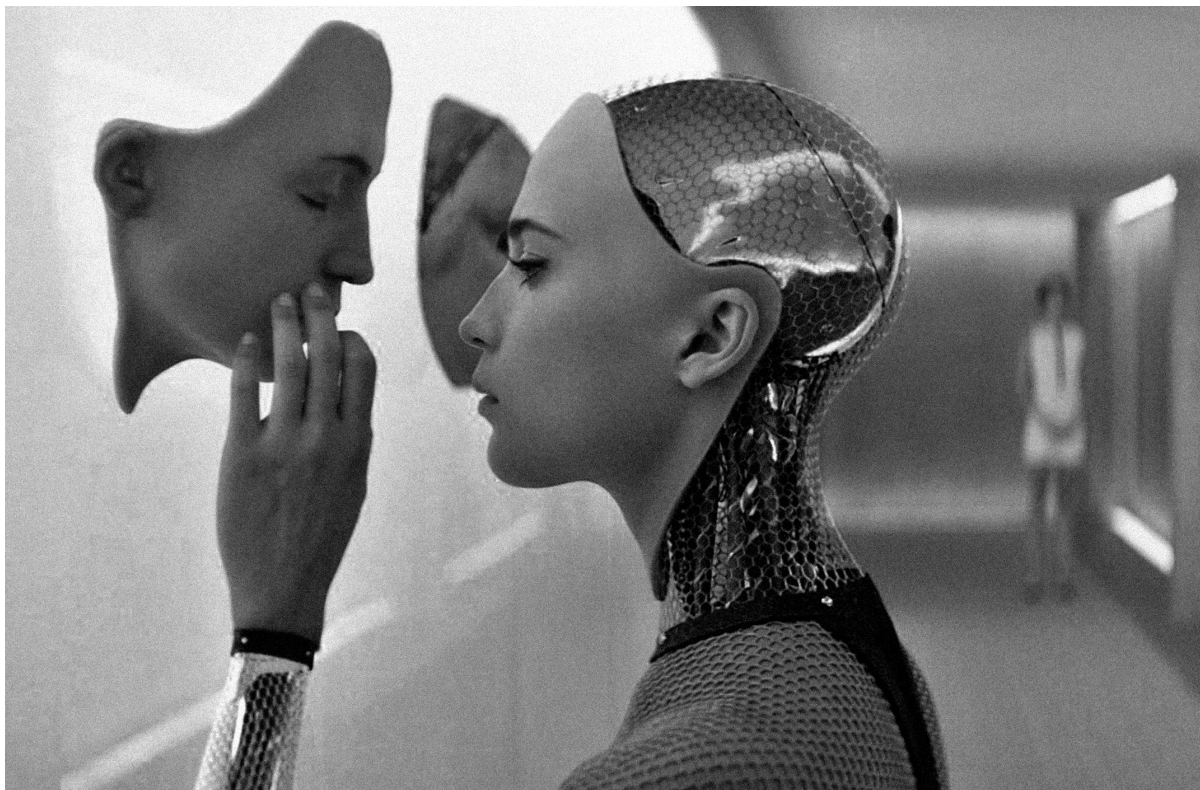
Moment stvarjenja oziroma oživitve umetne ženske pogosteje tematizirajo znanstvenofantastične in sorodne produkcije iz prve polovice 20. stoletja. Značilen je predvsem za tiste filme, ki prikazujejo družbe in obdobja, ko je izdelava umetne inteligence še zelo v povojih. Stvarjenje je torej poleg narativne vrednosti fascinantno tudi na ravni monstracije; že v izhodišču razkriva umetno, neživo in zato srhljivo plat ustvarjene ne glede na njevo morebitno zunanjo milino. Obenem pa fokus na stvarjenje v mnogih primerih odvrta pozornost od tistega, kar naj bi sledilo, tj. interakcij med umetno ustvarjeno žensko in svetom. Za razliko od Mélièsove **Iluzije**, ki se naslaja nad odnosom med stvarnikom in njegovo Galatejo, kasnejše produkcije vendarle večinoma tematizirajo Galatejo, vrženo »v svet« oziroma njeno sodobnejšo različico: neskončne variacije lutke Olimpije, v katero se v pripovedki E. T. A. Hoffmanna **Peskar** (Der Sandmann, 1817) zaljubi sramežljivi Nathanael.

**Peskarja** so filmski režiserji doslej brali vsaj z dveh gledišč: kot opozorilo na zaskrbljujoče stremljenje velikega dela ženske populacije k podobi lutke ga denimo jemljeta že nemi komediji **Lutka** (Die Puppe, 1919, Ernst Lubitsch) in **Lutke v taksiju** (Taxi Dolls, 1929, Del Lord). Če Lubitscheva **Lutka** izpostavlja, da tudi lutkizirana zunanost vseeno dopušča možnost delovanja in ne pomeni nujno popolne pasivizacije, Lordove **Lutke** tematizirajo predvsem vrednost razlike – četudi minimalne – med pasivno lutko in pravo žensko. Tej narativni liniji sledi tudi uspešnica Bryana Forbesa iz leta 1975 **Stepfordske ženske** (The Stepford Wives), kjer projekt pretvorbe uspešnih, samostojnih ameriških žena v ubogljive, pasivne robotke zaženejo kar njihovi možje – pragmatični anti-Pigmalioni 20. stoletja. **Stepfordske ženske** so posebej pomembne kot kritika normativne podobe »idealne ameriške žene« iz sredine 20. stoletja, kot pasivne ter ekonomsko, informacijsko in tehnološko podrejene moškemu. Film lahko beremo tudi kot odziv na vrsto popularnokulturnih produkcij iz 60. in 70. let 20. stoletja, ki vizije tehnologizirane prihodnosti in umetne inteligence tako na ravni zgodb kot na ravni kadriranja in montaže vztrajno spregajo z naborom izrazito patriarhalnih in konservativnih vrednot.

»Če bi robot, kot si ti, imel še čustva, človeške emocije, bi bil popolna ženska: takšna, ki naredi, kar ji rečejo, reagira na zaželen način in je tiho,« razmišlja psihiater Bob McDonald (Robert Cummings), junak ameriške serije **Moja živa lutka** (My Living Doll, 1964–1965), ko osupel opazuje AF 709 (Julie Newmar) – naprednega ginoida, izdelanega za sodelovanje pri tajnih poskusih ameriške vesoljske agencije (NASA). AF 709 je namreč tako realističen, da bi ga zlahka zamenjali za žensko iz mesa in krvi: celo njena silikonska koža je primerne temperature, gumbi, ki omogočajo nadzor nad njo, pa so lično zakamuflirani v serijo lepotnih znamenj.

Vendar Bobove fantazije ne prebudi zaradi verisimilitude, ampak predvsem zaradi svojega videza: AF 709, po domače Rhoda, je namreč videti, kot da je ušla z modne piste. Če razmišljamo o ženskosti na splošno, bi njeno pojavo lahko označili za zelo specifično. Če se zamejimo na tiste fiktivne svetove in narative, kjer heteroseksualni moški, praviloma nekoliko komunikacijsko nespretni (na splošno in posebej v ženski družbi), nastopajo v vlogah stvarnikov, učiteljev in zaščitnikov, pa je prej konvencionalen.

EX MACHINA | 2013



AF 709 je slok izdelek z izraženimi oblinami, urejenim obrazom, frizuro in mehkim glasom. Iz pisarne svojega stvarnika, inženirja Carla Millerja (Henry Beckman), odide zavita zgolj v kratko rjuho, ki spominja na mini obleko. Ko zatava v Bobovo pisarno, ta ravno išče nekaj pod mizo; izpod mize tako najprej zagleda dolge ženske noge. Ko se jih nagleda, vstane in premesti pogled na robotov obraz, vrat in ramena. Robotu naroči, naj zapusti prostor, saj »si se verjetno zmotila«, in nato imamo gledalci skupaj z njim možnost, da si lahko obiskovalko ogledamo še v hrbet. Na njem piše AF 709 in Bob se spomni Carlove prošnje, naj mu sporoči, če kje vidi njegov »projekt« s to šifro. Sledi pogovor s Carlom, ki razčisti nesporazum glede Rhodinega izvora. Občutek očaranosti nato v Bobovi glavi drug za drugim zamenjajo nejevera, strah in radovednost. Za nameček ga Carl poprosi, naj nekaj časa popazi na Rhodo. »Zabaval se boš,« namigne in odpotuje.

Bob se po premisleku odloči, da bo Rhoda njegov eksperiment: v naslednjih 20 epizodah si jo prizadeva emocionalno izobraziti in tako zgladiti kontrast med njenimi zavidljivimi računskimi zmognostmi in fascinantnim nerazumevanjem družbenih navad in konvencij. Serija je polna indiciev, da mu ne uspe, a Rhodina pojava praviloma vseeno izziva občudovanje tako moških (ki se vanjo stalno zaljubljujejo) kot žensk (Bobova sestra Irene na primer zapade v depresijo, ko ugotovi, da nikoli ne bo tako popolna kot Rhoda).

**Moja živa** lutka ni doživela druge sezone, in sicer zaradi Roberta Cummingsa, ki ni bil zadovoljen z vlogo zgolj »sekundarnega«, pomožnega protagonista; po opažanjih nekaterih kritikov naj tudi ne bi bil pripravljen izstopiti iz njemu bolj domače vloge ženskarja, zaradi česar je trpela dinamika predvidene komične rdeče niti serije. Cummingsu v bran je treba poudariti, da se pri pripravi na vlogo ni zares imel po kom zgledeovati.

**V kontekstu vzpona feminističnih gibanj naj bi moški tako posebej aktivno premišljevali o servilnejših umetnih »alternativah« ženskam; tehnološki razvoj pa je botroval hitremu razvoju industrije hodečih in celo govorečih lutk.**

V znanstveni fantastiki 60. in 70. let preteklega stoletja namreč ni veliko ženske umetne inteligence; ženska kot objekt moškega pogleda nastopa predvsem v vlogah mičnih astronautk (npr. **Barbarella** [1968, Roger Vadim]), nevarnih Nezemljanek (npr. **Kraljica krvi** [Queen of Blood, 1966, Curtis Harrington]) in samozavestnih, emancipiranih kolegic (npr. **Vesoljska patrolja: Fantastične dogodivščine vesoljske ladje Orion** [Raumpatrouille: die Phantastischen Abenteuer des Raumschiffes Orion, 1966, Rolf Gönold in Hans Gottschalk]). Vseeno pa velja spomniti na skrbno hišno pomočnico, ginoida Verdo iz prve različice serije **Izgubljeni v vesolju** (Lost in Space, 1965–1968, Irwin Allen) ali na regiment »Barbara« (poimenovan po Mattelovi lutki Barbie) iz epizode serije **Zvezdne steze** (Star Trek: The Original Series, 1966–1969, Gene Roddenberry) »**Jaz, Mudd**« (»I, Mudd«, 1967): sestavlja ga petsto hiperseksualiziranih ginoidov, ki so ustvarjeni zato, da služijo kapitanu Harryju Muddu.

Velik premik v znanstvenofantastičnih (filmskih) premislekih o seksualnosti v kontekstu vse naprednejših tehnologij nakažejo nekatere produkcije iz 80. let, pri čemer ne moremo mimo **Iztrebljevalca** (Blade Runner, 1982, Ridley Scott) in druge izdaje serije **Območje somraka** (The Twilight Zone, 1985–1989). Obe produkciji zamajeta fiksno hierarhijo med človekom (moškim) in tako ali drugače umetno ustvarjeno inteligenco (android, dvojnik, robot, lutka), ko pokažeta na relativnost različnih vrednot in predstav, ki jih spontano povezujemo s človekostjo.

V epizodi **Območja Somraka** »Po zaprtju« (»The After Hours«, 1986) tako nastopi Marsha (Annie Francis), prijetno in živahno dekle z željami in načrti za prihodnost. Ko se nekega večera zaradi trivialnega razloga znajde v zapirajočem se trgovinskem središču, skupaj z njo postopoma spoznavamo, da jo je tja pripeljala nesrečna usoda. Marsha je namreč oživljena razstavna lutka, ki mora ob koncu meseca podarjenega življenja štafeto predati nekemu od svojih stanovskih kolegov. Srhljiv vrhunec epizode nastopi, ko se tudi Marsha sama zave, da ne gre za nočno moro, ampak za kruto in nepravično resnico: čeprav je človek, je obenem tudi zgolj živa lutka. Beg ne pomaga; živa Marsha se v agoniji prelevi nazaj v neživo. Človeško stanje torej ni zagotovljeno; življenje ni popoln antipod stanju neživega objekta. Ženska je lutka je ženska je lutka.

**Iztrebljevalec** premiso popelje še korak dlje: dvojnik, celo tisti ginoid, ki je ustvarjen izključno za zadovoljevanje seksualnih potreb heteroseksualnih moških, je lahko zgolj objekt želje, le če mu – oziroma ji – ne pustimo do besede; bolj ko je kompleksen, bolj je vezan na življenje in bolj srhljiv postane proces nadzora ter »izklapljanja«. Replikantke Pris Stratton (Daryl Hannah),



STEPFORDSKE ŽENSKE | 1975

Zhora Salome (Joanna Cassidy) in Rachael Tyrell (Sean Young) tudi skozi oči rablja Ricka Deckarda (Harrison Ford) niso več videti kot zgolj neživi objekti, simulacije življenja, ampak bolj kot srhljiva opozorila na nepravilnost le-tega.

V kontekstu orisanih koordinat – ki nedvomno odražajo produkcijske pogoje odmevnejših znanstvenofantastičnih filmov, še danes večinoma snemanih po predlogah moških scenaristov in režiserjev, za moško, belopolto ciljno publiko – sodobne produkcije, kot so *Ex Machina*, *Ona*, *Westworld* in drugi sorodni filmi oziroma serije, ki naslavljajo izziv mišljenja umetne inteligence kot avtonomnega agensa, predvsem na narativni ravni predstavljajo pomembno spremembo v zgodovinsko dominantnem načinu prikazovanja ginoidov. Moški junaki so v primerjavi s sodobnimi tehnopuncami vse šibkejši; vse bolj do izraza prihaja njihova moralna oporečnost, *Ona* pa opozarja tudi na omejenost človekovega sveta in moške želje v primerjavi z obzorji, ki jih odpira razvoj umetne inteligence.

Izpostaviti velja tudi, da tovrstni prikazi ginoidov kot »več kot zgolj objektov moške želje« še vedno izhajajo predvsem iz kritike tehnofetišizma in orisane nepravilne tradicije, ne pa tudi iz kritike tehnoskopofilije ali na primer afirmacije kiborškega subjekta. Gledalke in gledalci simpatiziramo z junakinjami kot z liki, katerih zgodbe naj bi končno maščevale stoletje reprezentacij ginoidov kot prototipov idealnih žena po merilih kapitalistične in patriarhalne družbene ureditve. Obenem pa kamera in zvočniki tudi v teh produkcijah še vedno namigujejo, da gre za fascinante zgodbe predvsem zato, ker v njih nastopajo umetno ustvarjeni, a vseeno izjemno zapeljivi elementi spolne, hiperseksualizirane ženske forme: telo, glas, milina.