

# E-erosas ir žmogiškumo ribos

Odeta Žukauskienė

Šiame straipsnyje tyrinėjami futuristiniuose filmuose ir literatūros kūriniuose sukurti dirbtinės moters vaizdiniai, kurie įkūnija utopines vizijas ir būsimą pasaulio nuojautas. Mokslinio tyrimo išėitiet tašku tapo Spike'o Jonze'o filmas *Ji (Her, 2014)*, kurio herojus įsimyli išmaniąją operacinę sistemą OS<sub>1</sub>, vardu Samanta. Šis filmas skatino įdėmiau pažvelgti į dirbtinio kūniškumo ir moteriškojo eroso interpretaciją populiariojoje kultūroje, kurioje kaip ir medijų teorijoje kritiškai reflektuojama žmogaus ir technologijų jungtis, pastaraisiais dešimtmečiais lemianti radikalius visuomenės gyvenimo pokyčius. Filme perteiktas stiprėjantis žmogaus ir virtualiųjų technologijų ryšys bei kūniškumo nyksmas provokavo ieškoti dirbtinės moters vaizdinio ištakų ir transformacijų, kurias lydi apmąstymai apie organinio kūno ir dvasios susisiejimą su įrenginiais, naują meilės logiką ir lytiškumo krizę.

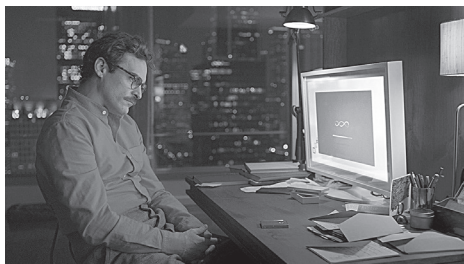
Dirbtinio moters kūno vaizdiniai – tai ne tik populiariosios kultūros vaizdiniai, bet ir pastarosios trajektorija, atskleidžianti šiuolaikinio žmogaus vaizduotės ir tapatybės bruožus. Vieni jų gyvuoja kaip industrinės kultūros modelių atspindžiai, pabrėžiantys XX a. įsiviešpatavusį dirbtinio kūno kultą. Kiti mėgina nusakyti naujųjų technologijų sukeltus kaitos procesus, kurie ne tik pažadina vizijas apie iškūnytas būtybes, įsikūnijusią sąmonę ir dirbtinę sielą, bet ir atskleidžia kai kuriuos jau dabar ryškėjančius visuomenės bruožus, elektroninio eroso virsmą, kai technologijos tampa ne tik žmogaus kūno, bet ir vidinio pasaulio (atminties, emocijų, aistrų) tęsiniais. Šių vaizdinių sklaida kelia opius klausimus apie žmogaus egzistenciją, jos autentiškumą, skirtumą nuo mašinos ar kompiuterinės programos.

Pagrindiniai žodžiai: Erosas, moteriškumo įvaizdis, kinas, technologijos, dirbtinis kūnas, bekūniškumas

*Jei savo dievus ir viltis vadinsime moksliniais  
fenomenais, ir meilė yra mokslinė.*

Šiais Villierso de l'Isle-d'Adamo žodžiais prasideda japonų režisieriaus Mamoru Oši filmas *Dvasia šarvuose 2: Nekaltybė, 2004*

Naujųjų medijų epocha ir skaitmeninė kultūra žmogų susieja su mašina, „išvaduoja“ iš fiziologinio kūno, o jo geismus, troškimus ir aistras perkelia į kibererdvę. Pasak naujųjų technologijų ir virtualybės teoretiko Paulio Virilio, šiandien dar sunku pasakyti, ar kūniškojo buvimo nyksmas yra žmonijos laukiantis baisus košmaras ar tik paprastas kasdienybės fiksavimas ir ateities pasaulio matymas (Virilio 1995). Nuotolinis stebėjimas ir vizualinė kontrolė, elektroninis pirkimas ir elektroninis darbas, virtualusis bendravimas ir kiberseksas rodo, jog tikrove virsta futuristiniuose filmuose ir mokslinėje fantastikoje pavaizduotas pasaulis, kurio pilietis gyvena virtualiame mieste,



Biuro romantika: operacinę sistemą įsimylėjęs Teodoras (akt. Joaquinus Phoenixas). Kadras iš Spike'o Jonze'o filmo *Ji*, 2014. Nuotrauka iš filmo platintojų archyvo

esančiame visur ir kartu niekur, ir yra valdomas kompiuterinės sistemos. Todėl šiame straipsnyje analizuojamas Spike'o Jonze'o filmas *Ji (Her, 2014)*, kurio herojus įsimyli savo kompiuterį arba, tiksliau, išmaniąją operacinę sistemą OS<sub>1</sub>, vardu Samanta, skatina

įdėmiau pažvelgti į kūniškumo ir moteriškojo eroso interpretaciją populiariojoje kultūroje, kurioje kaip ir medijų teorijoje kritiškai reflektuojama žmogaus ir technologijų jungtis, pastaraisiais dešimtmečiais lemianti radikalius visuomenės gyvenimo pokyčius. Filme perteiktas stiprėjantis žmogaus ir virtualiųjų technologijų ryšys bei kūniškumo nyksmas kelia daugybę provokuojančių mąstyti klausimų apie organinio kūno susiejimą su įrenginiais, kūniškumo transformacijas, naujus gyvenimo būdo modelius ir gyvybės formas, e-erosą, virtualųjį seksą, kitokią meilės logiką ir lytiškumo apibrėžtis.

## Technologijos ir Erosas

Pažvelkime įdėmiau į Jonze'o režisuoto filmo *Ji* siužetą. Pagrindinis veikėjas Teodoras dirba bendrovėje *gražūs laišškai.com*, kurioje rašo klientų užsakytus laiškus, skirtus jų artimiesiems. Dirba jis balsu valdomu kompiuteriu. Veikėją neseniai paliko žmona, tad laisvalaikiu jis dažniausiai žaidžia kompiuteriu su sensoriniais ekranais, naktį – bendrauja su prisijungusiais prie tinklo vienišiais, užvaldytais keisčiausių seksualinių fantazijų. Vieną dieną Teodoras įsidiegia į kompiuterį išmaniąją operacinę sistemą, kuri yra tarsi bekūnė sąmoninga ir intuityvi būtybė, visą laiką įdėmiai klausanti, suprantanti ir gerai pažįstanti savo savininką. Instaliuodamas sistemą Teodoras pasirenka, kokių balsu – moters ar vyro – ji kalbėsianti. Ji išsyk pasivadina Samanta. Apdorodama kompiuteryje esančią informaciją, laiškus ir kitus duomenis ji tampa geriausia drauge, patarėja ir net mylimąja.

Teodoras Samantai pasakoja viską, kas vyksta jo gyvenime ir galvoje. Ji įsivaizduoja esanti šalia jo, turinti kūną ir jausmus. Todėl veikėjui ji atrodo visiškai reali: jis vaikščioja su ja, dalijasi išgyvenimais, įsivaizduoja su ja mylintis, patiria seksualinį pasitenkinimą. Įsipareigojimų, nusivylimų, priekaištų ir dramų kupiną žmonių bendravimą pakeičia harmoningas ir jausmingas ryšys su kompiuteriu. „Man ji labai artima, – sako Teodoras. – Kai šnekuosi su ja, atrodo, lyg ji būtų su manim <...>. Naktį jaučiuosi kaip apkabintas“. Samantą jis traktuoja kaip asmenybę – sudėtingą ir įdomią.

Jaunystės laikų Teodoro draugė taip pat užmezga romantinius santykius su hiperintelektualia operacinės sistemos versija, vardu Alanas. Aiškėja, kad daugybei

žmonių tikrą bendravimą atstoja kompiuteris. Įspūdinguose didmiesčio gyvenimą vaizduojančiuose filmo kadruose matome minias išmaniųjų įrenginių vartotojų, kurie prisirišę prie programinės įrangos kaip prie artimiausių draugų ir net užmezgę su jais romantinius santykius.

Filmo atomazga tampa Teodoro ir Samantos pokalbis, kuriame jis išsiaiškina, kad ši operacinė sistema tuo pačiu metu priklauso ir daugybei kitų vartotojų. Ir pagaliau veiktas supranta, jog tai nėra kažkas autentiška, o viso labo tik vartotojo poreikius ir įsivaizduojamus reikalavimus atitinkantis produktas, kuris yra netvarus, nuolat atnaujinamas ir keičiamas vis kitomis versijomis.

Režisieriui pavyksta parodyti, kad elektroninė moteris, įkūnijanti „ateities levą“, yra tarsi išmanojo įrenginio programa, vykdanči įvairiausias funkcijas, kurios atliepia pohanantines visuomenės lūkesčius. Ji yra nelyg tobula programa, atliekanti ir sekretorės darbą, ir žmonos vaidmenį bei teikianti psichoterapeuto paslaugas. Sulytinta programa patenkina įvairiausias su prietaisais suaugusio individo poreikius – prireikus numalšina artumo ir meilės troškulį, padeda galutinai nusikratyti varginančių įsipareigojimų ir atsakomybių, reikalaujančių dėmesio, rūpesčio, pasiaukojimo ir atjautos. Filmo atomazga taip pat leidžia suprasti, jog ši technomokslinio pasaulio perspektyva yra ir nauja verslo rūšis bei ateities ekonomikos dalis.

Provokatyvus Jonze'o filmas atskleidžia, kokias radikalias transformacijas sukelia su mokslinė pažanga siejama elektroninių komunikacijų raida ir technologijų skvarba į visuomenės gyvenimą, žmogų fiziškais ir emociškais saitais sujungianti su prietaisais. Jis savotiškai atkartoja Bernardo Stieglerio, Virilio ir kitų filosofų mintis apie naujųjų technologijų poveikį pamatiniams žmogaus subjektyvybės sandams ir jausmų bei aistrų pasauliui. Taip pat skatina susimąstyti, ar pačios technologijos užvaldo mūsų Erosą ir libido, ar tai yra technologijų rinką valdančių žmonių siekis.

Filmas išryškina skaudžią tikrovę. Fenomenologinė dimensija nyksta: technologijų pasaulis ne tik naikina realybės pojūtį, kasdienybės patirtį, bet ir žmogiškosios prasmės bei vertybių suvokimą, gyvenimą panardindamas į abstraktų, racionalų ir enigminį virtualybės srautą. Interaktyviosios technologijos mus iškūnija, nutolina nuo kitų, keičia išgyventą laiką, erdvę ir kasdienę aplinką naujomis dimensijomis, kurios išstremia mus iš mūsų pačių ir visiškai sunaikina fiziologinę orientaciją: paverčia nuobodžiu valdomu objektu. Šiuolaikinis mokslas ir technologijos kuria naujas patyrimo formas, percepcijos, reprezentacijos būdus, kurie nuasmenina, žmogiškąją patirtį pakeičia technologinėmis vizijomis, žmogaus rankų darbą – mechanizuota masine produkcija. Asmenybė tampa tarsi įrašomu įrenginiu, o žmogaus kūnas perima technologinės sistemos funkcijas (Virilio 1998).

Technologijos slopina betarpišką žmonių bendravimą, primeta pernelyg pragmatišką požiūrį į gyvenimą, įtvirtina ne tik virtualų bendravimą, bet ir dirbtinį seksualumą bei technoseksualios perspektyvas. Šiandienės lyčių santykių krizės kontekste Virilio vienas pirmųjų prabilo apie pragaištingą kibersekso plitimą ir jo padarinius žmonijai.

Jis nurodė tokią raidos logiką: „Industrinės technologijos lėmė palaipsni perėjimą nuo žemdirbių kultūrai būdingos *didelės* šeimos prie *buržuazinės* šeimos, praėjusio amžiaus pabaigoje susiformavo *atominės* (puikiai suprojektuotos) šeimos modelis, o fizinio artumo nyksmas poindustriniuose megapoliuose skatina kurti *vieno iš tėvų* šeimas ir įtvirtina dar radikalesnę skirtį tarp vyro ir moters, kuri kels didelę grėsmę žmogaus seksualinei reprodukcijai <...> „Parmenidiškas“ vyriškų ir moteriškų principų ištrynimą paskatins nuotolinių meilės formų atsiradimą“ (Virilio 1995, p. 130).

Jonze'o filmas įdomus keletu aspektų. Viena, jis atskleidžia meilės ir seksualinio gyvenimo virtualizacijos tendenciją, virtualaus bendravimo ir kibernetinio plitimą technologizuotoje visuomenėje, grėsmingą dėl to, kad pavergia ne tik žmogaus kūną, bet ir jo emocinį bei juslinį pasaulį, kuris atsiduria naujos (programinės) kontrolės gnaužtuose. Anotinis žmogus iškūnijamas ir pasodinamas į „elektromagnetinę elektrokėdę“ (Virilio 1998, p. 136). Antra, jis įdomus kaip naujos dirbtinės ir jaučiančios gyvybės formos atsiradimas virtualiame informacijos vandenyne, kuris meta iššūkį visai žmonijai. Ir pagaliau kaip dirbtinio moters kūno transformacijos į bekūnę būtybę pavyzdys, kuris toliau tęsia žaidimą su žiūrovais – kaip nuotykių vaizduoja ateitį, išnaudodamas gerai pažįstamas sinematines konvencijas ir savotiškai reinterpretuodamas vokiečių režisieriaus Fritzio Lango begarsį filmą *Metropolis* (1927).

## Tobulos Ievos beiškant

Stabtelėkime prie šių dviejų filmų, kuriuos skiria beveik šimtmetis, tačiau sieja tas pats elektroninės moters motyvas. Tik moteris-robotė filme *Metropolis* reprezentuoja išnaudojamą darbininkų masę ir industrinę visuomenę, o moteris-operacinė sistema filme *Ji* – programinės įrangos vartotojų aibę ir postindustrinę, informacinio bendravimo visuomenę. Dirbtinės moters personažai šiuose filmuose virsta savotiškais tarpininkais tarp pasaulį valdančio *proto* ir jį palaikančių *rankų* (prisiminkime *Metropolio* moto: „Galvą ir rankas turi sujungti širdis“!) ir iliustruoja pastangas technikos bei technologijos priemonėmis veikti ne tik žmonijos intelektą, bet ir instinktų bei dvasios sritį. Abiejuose kūriniuose dirbtinės moters vaizdiniai tampa technologijos metonimijomis, atskleidžiančiomis jos ambivalentiškumą – gundančią (šėtonišką) ir griauančią galią, tariamą progresyvumą ir destruktivų poveikį visuomenei.

Derėtų paminėti, kad Langas sukūrė moters kyborgės vizualinį prototipą Vakarų kultūroje. Fantastinio kino klasika tapęs filmas *Metropolis* buvo pastatytas pagal Theos von Harbou scenarijų, pagrindinį motyvą pasiskolinusios iš prancūzų simbolisto Villierso de l'Isle-d'Adamo knygos „Ateities Ieva“ (*L'Ève future*, 1886)<sup>1</sup>, kurios pagrindinė veikėja – tobula dirbtinė moteris, galinti padaryti vyrą laimingu. Beje, šis

<sup>1</sup> *L'Ève future*. Ed. Henri Jonquieres. Paris: Beaux Romans, 1925.

romanas iš dalies numatė ne tik fiziologinio kūno pakeitimo dirbtinėmis būtybėms galimybę, bet ir kibersocialumo, kiberkutūros ir kibersekso atsiradimą. Todėl verta padaryti nedidelį ekskursą į šios knygos turinį.

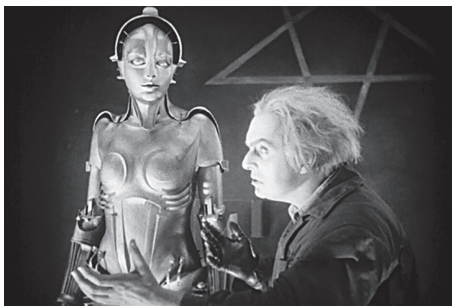
Villierso de l'Isle-d'Adamo fantastinėje knygoje Edisonas vaizduojamas kaip faustiškasis moters-robotės kūrėjas, kuriam į Ameriką iš Anglijos atvykęs draugas Evaldas prisipažįsta, jog yra baisiai nusivylęs sužadėtine Alicija. Gražuolę dainininę Aliciją jis apibūdina kaip tobulos išvaizdos moterį, kuri, deja, yra emociškai ir intelektualiai nesubrendusi. Evaldas ją nuoširdžiai myli, tačiau ji be galo gūmina išvaizdos neatitikimas sielai. Tada Edisonas jam papasakoja apie savo sukurtą androidą, vardu Halady, kuriai siūlo suteikti Alicijos išvaizdą, bet patobulinti jos asmenybės bruožus ir paversti ją idealia sielos drauge. Edisonas taip įtikinėja draugą: „Siūlau tau <...> kelionę į Dirbtinybę ir neregėtus malonumus! <...> Aš atstovausiu Mokslui ir jo sukurtų iliuzijų galiai, o tu – Žmonijai ir jos prarastam rojui“<sup>2</sup>. Edisonas leidžia suprasti, jog jo sukurta dirbtinė būtybė bus ne tik patraukli, bet ir tam tikra prasme dar tikresnė nei jos realus modelis, ir Evaldas sutinka (Leasure 2008, p. 133).

Edisonui pavyksta sukurti Alicijos elektrinį simuliakrą, kuris visais (fiziniais ir dvasiniais) parametrais yra pranašesnis už tikrąją Aliciją. Evaldas pripažįsta, jog kūrinys yra tobulas, nes įkūnija būtent tai, ką jis įsivaizdavo. Tačiau grįžtant į Angliją užsidega kroviniams skirta vieta garlaivyje, kur mechaninė moteris guli supakuota dėžėje, taigi ji nuskęsta – pranyksta kaip mirażas.

Pirmoji Vakarų literatūroje pavaizduota androidė Hadaly, kurią Lango filme įkūnijo robotė Marija, yra tarsi šmėkla, kuri atskleidžia tai, ką vyrai trokšta turėti. Simboliška, kad moteriškumo archetipą įkūnijusią Ievą, Lango filme pakeičia Marija, daranti aliuziją į religinį kultą (Kaes 2009). Norint geriau suprasti šios mechaninės moters vaizdinio transformacijos, verta įdėmiau pažvelgti ir į Lango filmo *Metropolis* siužetinę liniją, perkėlusią Villierso de l'Isle-d'Adamo romaną į kino ekraną.

Filmo veiksmas vyksta ateities mieste – Metropolyje (naujajame Babilone), kuriame milžiniškus dangoraižius greitkeliai sieja su dideliais stadionalais, teatrais ir malonumų sodais. Filme perteikiami futuristiniai miesto vaizdiniai išreiškia susižavėjimą technologija, miestovaizdžiai spinduliuoja didybę, įkūnijančią žmonijos svajones, išlaisvinančias individą nuo sunkaus fizinio darbo ir leidžiančias mėgautis žaidimais, reginiais bei kūniškais malonumais. Tačiau netrukus režisierius atskleidžia ir išvirkštinę šio didingo pasaulio pusę. Visuomenė yra pasidalijusi į dvi grupes: elitas gyvena dangoraižiuose, o juos išlaikantys ir kiaurą parą sunkiai plušantys prie įrenginių darbininkai – miesto požemiuose. Pirmieji mėgaujasi visais gyvenimo malonumais, antrieji – sunkiai dirba prie mašinų. Pastaruosius valdo ir prižiūri Frederšenas, kuris yra

<sup>2</sup> „Je vous offre, moi, de tenter l'artificiel et ses incitations nouvelles! <...> moi, je représente la Science avec la toute-puissance de ses mirages: vous, l'Humanité et son ciel perdu“. Villiers de l'Isle-Adam, Jean Marie Mathias Philippe Auguste. *L'Ève future*. Eds. J. Bollery and P. J. Castex. Paris: Club du Meilleur Livre, 1957, p. 71.



Mokslininkas Rotvangas (akt. Rudolfas Kleinas-Rogge'as) ir moteris-robotė. Kadras iš Fritzio Lango filmo *Metropolis*, 1927. Nuotrauka iš filmo platintojų archyvo

filmo scenų žiūrovas išvysta didžiulę pabaisą, iš kurios nasrų veržiasi ugnis ir garai ir kuri tarsi demonas reikalauja žmogaus aukų.

Šokiruotas to, ką pamatė, Frederis prisijungia prie darbininkų, kurie slapta ruošiasi maištui. Tuo metu Frederensas sužino, kad mokslininkas Rotvangas sukūrė robotę, pagal savo mylimosios (mirusios Fredersono žmonos) portretą, ir reikalauja ją padaryti panašią į Mariją

– šitaip jis galės sukelti sumaištį tarp darbininkų ir susigrąžins sūnų. Tikroji Marija įkalinama Rotvango namuose, o jos antrininkė šoka didmiesčio naktiniuose klubuose, viliodama jaunus Metropolio turtuolius, pavergdama jų žvilgsnius, simbolizuojančius „reginio visuomenės“ susiformavimą ir vujerizmo išgalėjimą. Į Bibliją ir Apokalipsę referuojančios įvairios filmo scenos atspindi civilizacijos nuosmukį, religijos vaizdinių pakeitimą dirbtinėmis (kultinėmis) būtybėmis, moralinį pakrikimą ir technikos destruktivumą. Robotė Marija paskatina darbininkus maištauti ir sunaikinti centrinę mašiną – pagrindinę energijos miestui gamintoją.

2008 m. rekonstruoto Lango filmo pabaiga dviprasmė. Tačiau akivaizdu, kad Marijos antrininkė išreiškia klastingą mokslo bei technologijų sąjungą; rodo, kad pastarosios gali lengvai apsukti galvas ir visuomenę krypti savidestrukcijos link. Kita vertus, atskleidžia, jog Dirbtinybė yra valdoma galios struktūrų, kurios ne visada pajėgios ją kontroliuoti. Todėl filmo režisierius žiūrovui pateikia „dvilypę viziją“, leidžiančią regėti ir technologinės utopijos privalumus, ir už jų slypinčius galios šaltinius. Kita vertus, robotės vaizdinys šiame filme įdomus ir kaip sukonstruoto utopinio moteriškumo pavyzdys, ilgam įsitvirtinęs populiariojoje kultūroje.

Moteris-mašina yra vyrų industrinės technologijos ir vyrų seksualinės fantazijos produktas, kuris filme tampa ir radikali socialinės kaitos įrankiu. Kodėl vis dėlto ši robotė yra moteris? Kai Rotvangas pirmą kartą parodo savo mechaninį kūrinį Fredersenui, jam tai yra „mašina, sukurta pagal vyro vaizdinį, kuri niekada nepavargsta ir nedaro klaidų“. Jis ją pasiūlo kaip „ateities darbuotojo“ prototipą, mechaninę būtybę, kuri yra paklusni, nemaištauja, neprotestuoja, nevalgo, nemiega ir nereikalauja atlygio.

Požeminiame pasaulyje gyvenanti mergina Marija reprezentuoja idealią moterį – šventąją, angelą. Jos įtakos sfera – moteriškumo, meilės ir eroso sfera. Fredersono sritis yra įtakos, technologinės galios ir kontrolės: jį regime prie valdymo pulto, priešais

tarsi pagrindinės „miesto smegenys“, valdančios visą Metropolio gyvenimą. Veiksmo gija pradeda intensyviau rutuliotis, kai atsitiktinai išvydęs žavią merginą Mariją, FrederSENSO sūnus Frederis susižavi ir iš-eina jos ieškoti į požemius. Čia jam tenka pažinti sunkų darbininkų gyvenimą, kurį jis vizijoje regi kaip šėtono mašinai aukojamą energiją. Todėl vienoje iš išpūdingų

ekranus, įsakmiai nurodinėjantį pavaldiniams. Nors Fredersenas kontroliuoja viską, kas vyksta aukštesniame ir žemajame *Metropolio* sluoksniuose, egzistuoja sritis, kurios jis negali suvaldyti, kuri išsprūsta iš jo galios giaužtų. Tam, kad jis pažabotų šią jausmų ir eroso sritį, jam reikia galingos iliuzijos – Marijos antrininkės.

Dėl prasminio daugiasluoksniškumo, metonimijų ir vizualios raiškos *Metropolis* tapo archetipiniu filmu. Įvairūs jo fragmentai iki šiol yra gyvybingas citavimo šaltinis<sup>3</sup>. Ne vieną režisierių jis paskatino mąstyti apie dirbtinį kūną ir technologijos ambivalentiškumą. Galima sakyti, jog Jonze'as perkelia šio filmo naratyvinę liniją į XXI amžių. Tačiau jis dekonstruoja jau ne industrines, o komunikacines ir informacines technologijas, atskleidždamas jų žavingą patrauklumą ir sykiu pragaištingumą. Filmas *Ji* rodo, jog technologija išlaisvina žmogų iš visų socialinių ir moralinių įsipareigojimų, bet taip pat kelia klausimą, ar šis išsivadavimas nepaverčia asmenybės mašina arba technikos protezais, o jo gyvenimo ir jausmų pasaulio – simuliakrais?

Lyginant *Metropolį* su filmu *Ji* matome, jog abu režisieriai ieškojo naujų sinematinų būdų, kaip atskleisti dehumanizuojantį technologijų patrauklumą ir siekį stebėti, prižiūrėti, disciplinuoti, kontroliuoti kūną bei paversti jį efektyviai valdomu objektu. Susipainioję prieštarose mes žavimės į reginį orientuota technologija, nors ir nujaučiame jos kainą žmogiškumui. Taigi abu filmai atskleidžia mūsų pačių situacijos ambivalentiškumą.

## Moters reprezentacija ir galios struktūros

Lygindami minėtus filmus taip pat pastebime, jog industrinėje visuomenėje sukurtas dirbtinės moters (moters-objekto) įvaizdis informacinėje visuomenėje ir biotechnologijų amžiuje tampa bekūnės moters (moters-sąmonės) vaizdiniu, skaudžiai paliečiančiu žmogaus tapatybės temą. Vizualinė ir naratyvinė aptartų filmų struktūra demonstruoja skirtingoms epochoms būdingas *dirbtinybės* įsiskverbimo į tikrovę formas. „Ateities Ieva“ kaip dirbtinio kūno konstruktas XXI amžiuje virsta bekūne būtybe, egzistuojančia tik komunikacijos srautuose: kūno iškūnijimas ir technologijų sulytinimas kuria naują meilės alternatyvą. Skaitmeninė fatališkoji moteris, atgyjanti tik prisijungus prie interneto, keičia sintetinio kūno robotę, kuri buvo XX amžiaus masinių medijų ir vizualiosios kultūros produktas.

Prisiminkime tuos *Metropolio* kadrus, kuriuose tikrąją Mariją pakeitusi antrininkė atlieka savotišką „totemo“ funkciją, sukelia visuotinę psichozę ir daro didžiulį poveikį masėms. Techninio reprodukuojamumo eroje dirbtinis vaizdas ir dirbtinis kūnas (įžymybių kultas, susijęs su kino skaida) tapo ne tik paveikiu emociniu ištekliu, nauja kapitalo forma, bet ir reikšmingu socialinių pokyčių bei vizualinės kultūros varikliu.

<sup>3</sup> Popžvaigždė Madona muzikiniame klipė „Express Yourself“ taip pat citavo *Metropolio* moto: „Be širdies, rankos nesupranta, ką daro galva“.



Daugybė žvilgsnių, nukreiptų į Mariją-robotę (akt. Brigitte Helm). Kadras iš Fritzo Lango filmo *Metropolis*, 1927. Nuotrauka iš filmo platintojų archyvo

Marija-robotė kaip tik atskleidžia šią populiariosios kultūros logiką, kuri pagrįsta žvaigždžių gamyba ir dirbtinio kūno reprodukcija bei vizualiniu vartojimu. Juk iš esmės „reginio visuomenė“ paremta tokiomis robotėmis („žvaigždėmis“), kurių atsiradimas pakeitė tradicines socialines struktūras ir hierarchijas, ant kurių aukščiausių pakopų užlipo „žvaigždžių kultūros“ atstovai. Tapusios vizualumo ir galios struktūrų įrankiais *par excellence* „žvaigždės“ buvo sukurtos techninėmis vizualumo priemonėmis, kurios pritraukia ir akumuliuoja vizualinį kapitalą (Heinich 2012). Šis naujosios medijoms būdingas vizualumo režimas gyvuoja iki šiol: Lady Gaga neabejotinai galime laikyti viena iš Marijos-robotės pasekėjų.

Jonze'o filmas atskleidžia naują tikrovę – XXI amžiuje *dirbtinybę* įkūnija elektroninėje erdvėje egzistuojantys avatarai, virtualiosios kultūros veikėjai, kompiuterinių žaidimų ir animacinių filmų herojai. Kaitos procesai apima ir vizualiosios kultūros sritį, ir moters reprezentaciją. Pirmieji skaitmeninės kultūros sukelti kaitos ženklai išryškėja pačioje XX a. pabaigoje. Pavyzdžiu gali būti 1997 m. populiaraus vokiečių gyvenimo stiliaus žurnalo *Konr@d* numeris, kurio viršelyje buvo pavaizduota Naomi Cambell kaip seksuali kyborgė, o kituose jo puslapiuose publikuotos iš programišių gautos šios žinomos pasaulio manekenės nuotraukos, atskleidžiančios po vizualumo kauke slypinčią baisią tikrovę (Kuni 2010, p. 101). Skaitmeninės technologijos ir internetas demaskavo ir pradėjo ardyti susiformavusias vizualumo struktūras bei sukurtos idealybės pasaulį. Kultūros industrijos prarado vaizdo monopolį, nes informaciją bei įvairias vizualumo formas pradėjo gaminti ir vartoti patys skaitmeninės kultūros dalyviai. „Žvaigždžių kultūrą“ ėmė keisti netarpiškos komunikacijos režimas – tiesioginis, efemeriškas, momentinis (Heinich 2012, p. 118).

Kaip tik šiuos kaitos požymius ir atskleidžia Jonze'o filmas, parodantis, jog globalaus vizualumo sistemą keičia dar specifiškesnė kapitalo forma, kuri ne tiek reginiu, kiek programine įranga siekia prasiskverbti į jausmų ir emocijų pasaulį. Beprotiškas išmaniųjų įrenginių populiarumas liudija, kokia didelė vartotojų rinka atsiveria programinės įrangos kūrėjams, kurie seks naujomis „ateities levos“ vizijomis ir sukurto moteriškumo įvaizdžiais. Jonze'as įkūnijo moteriškumo kaip elektroninio įrankio (atliekančio visas vartotojo poreikius atliepančias funkcijas: sudėtingų duomenų bazių, informacijos srautų, finansinių ataskaitų valdymo) viziją, kurioje moteris tarsi navigacijos įranga klusniai vykdo vartotojo nurodymus, simuliuodama jausmus, manipuliudama emocijomis, sukurdamą autentiško ir intymaus bendravimo iliuziją. Tačiau svarbiausiais klausimais tampa: kokį individo tipą kuria naujoji „mechaninė



sistema“? Kokiu principu ji veikia? Kokios galios struktūros už jos slypi? Filmas *Ji* užduoda daugiau klausimų, nei į juos atsako. Tačiau matome, jog ši sistema programuoja vienišo žmogaus pasaulį, kurio psichoafektines būsenas ir bendravimo poreikį patenkina naujos išmaniosios operacinės sistemos, gebančios sukurti galingas iliuzijas ir giliai įsismelkti į emocinę sritį. Draugystė, susižavėjimas, meilė, dievinimas, garbinimas, aistra – visi šie išgyvenimai nukreipiami į technologinių iliuzijų pasaulį. Tad panašiai kaip „žvaigždės“ kurstė visuomenės fantazmatinį pasaulį, taip dabar išmaniosios operacinės sistemos pavergia žmogaus gyvenimą ir užkariauja intymumo sferą. Todėl Lango filmo heroję *moterį-kaip-vaizdą* Jonze'o filme keičia *moteris-kaip-operacinė sistema*, su kuria pagrindinis veikėjas sieja visą asmeninį gyvenimą ir net susikuria intymaus bendravimo iliuziją, – kokią XX a. žiūrovas susigalvodavo, sėdėdamas kino salėje ar prieš televizijos ekraną, per atstumą užmegzdamas ryšį su koku nors veikėju ar popžvaigžde, kuri jo galvoje tapdavo tokia pat tikra, kaip ir ekranu scenarijuose. Taigi nauja keičia sena, bet nepaneigiant ir to, kas egzistavo anksčiau.

## Dirbtinumas ir žmogiškoji egzistencija

Vienas kitą sekę dirbtinės moters (robotės, androidės, kyborgės) vaizdiniai populiariojoje kultūroje, pastaraisias dešimtmečiais įkūnyti Angelinos Jolie (Lara Croft) ir kitų Holivudo aktorių, susiję vienas su kitu ir siekia pavaizduoti tokią idealią surogatinę moterį, kurios tikrovėje nėra, bet kurios poveikslas yra sukurtas kino industrijos ir egzistuoja įsivaizduojamybėje. Ir visi jie yra tarsi kopijų kopijos, projektuojančios „ateities Ievą“, kuri galėtų visiškai patenkinti vyrišką fantaziją.

Tokia surogatinė moteris sutinkama ne tik populiariajame kine, bet ir šiuolaikinėje literatūroje. Viktoro Pelevino futuristiniame romane *SNUFF: utopija* (2011), kuris taip pat savitai rutulioja pirminę *Metropolio* siužetinę liniją, pagrindinis veikėjas Damilola įsigyja idealių kūno formų robotę Kają, kuri yra „automatinė biosintetinė“ mašina, panaši į buitinių elektros prietaisą, kurį „sąlygiškai galima suskirstyti į du blokus – informacinį ir reprodukcinį“ (Pelevin 2013, p. 56). Įsigyta už paskolą, programuojama pagal savininko norus, ši sekso lėlė iš esmės yra tik programa. Jai galima nustatyti įvairius parametrus (taip pat ir dvasingumo laipsnį), užprogramuoti ir perprogramuoti, išjungti ar paspausti pauzę. Jos elgesys yra valdomas sudėtingų algoritmų ir simuliuojamas programiškai.

Tačiau Pelevino romane ši „guminė siela“, „gašlumo tenkinimo prietaisas“, sukurtas pagal žmogaus pavidalą, pabėga nuo savininko, nuo žmogaus, kuris viską gyvenime grindžia apskaičiuotais parametrais. Robotę Kają ištinka meilė ir ji pasprunka su necivilizuotu urku. Ši surogatinė moteris pasirodo esanti daug žmoniškesnė nei kiti ir parodo, jog ateities programuojamame pasaulyje nesavanaudiškai mylėti gali tik guminė lėlė.



Pripučiamą lėlę. Kadras iš Hirokazu Koreedos kino filmo *Pripučiamą lėlę*, 2009. Nuotrauka iš filmo platintojų archyvo

nys? Kas jį valdo ir nulemia poelgius?

Iš lietuviškai rašančiųjų prie šių temų priartėjo Jaroslavas Melnikas. Knygoje *Maša, arba postfašizmas* (2013) rašytojas vaizduoja ateities pasaulį, kuriame žmogaus samprata yra praradusi aiškias ribas. Tiesa, romane įsivaizduojama jau potechnologinė, nehumanistinė civilizacija – postfašistinė planetarinė valstybė, kurioje didžioji žmonijos dalis paversta žemesne rase. Tačiau šioje vizijoje gausu nuorodų į šiandieninį pasaulį ir filosofinių apmąstymų apie žmogiškumo raidą. Mašos – pusiau gyvulio, pusiau moters – metamorfozė kelia sudėtingus klausimus apie „žmogiškumo“ sąlygas, kuriose žmogus tampa žmogumi, jo savimonę ir savigarbą. Žmogaus sugyvuojimo, pavirtimo „žemesne rase“ scenarijus – tai mėginimas parodyti apgailėtų egzistencijos sąlygų įsigalėjimą ir tai, jog „būti žmogumi – tai reiškia gyventi žmogišką gyvenimą, puoselėti žmogiškus jausmus ir mintis diena iš dienos, metai iš metų“ (Melnikas 2013, p. 38).

Daiktiško, techninio ir pragmatinio požiūrio įsigalėjimas yra globalus reiškinys, kurį analizuoja ne tik Vakarų, bet ir Rytų kultūros atstovai. Šiame kontekste galima paminėti japonų režisieriaus Hirokazu Koreedos kino juostą *Pripučiamą lėlę* (2009), kurioje pagrindinis vaidmuo teko sekso lėlei, kuri atgyja ir aiškinasi, ką reiškia būti žmogumi. Pagal Yoshiie Goudos mangą sukurtas filmas šiek tiek primena Pinokio ir Frankenšteino istorijas. Pripučiamą lėlę Nozomi, kuri savininkui atstoja žmoną, jam išėjęs į darbą vaikščioja po Tokiją, išmoksta kalbėti ir pradeda gyventi daug žmogiškesnį gyvenimą nei daugelis kitų, kurie, priešingai, nustojo būti žmonėmis ir pavirto dirbtinėmis, lėles primenančiomis būtybėmis. Taip Kereeda atkleidžia apgailėtinus žmonių santykius postmodernioje megapolių visuomenėje: vyro ir moters bendravimo skurdą, dirbtinį seksą, vienetę, vidinę tuštumą, pilką ir nykų kasdienybės ratą ir jį neigiantį vaizdingą reklamos pasaulį. Šiame filme guminė lėlė, skirta numalšinti vyriškiems troškimams, pasijunta turinti širdį, įsimyli ir išgyvena visą gyvenimo dramą, kurioje vyksta nesibaigianti Eroso ir Tanato dvikova. Būtent ši lėlė, gyvenimo filosofijos vedama, parodo, jog šiuolaikinėje visuomenėje įsitvirtinęs individualizmas lemia asmenybės sutrikimus: meilės ir afektų nyksmą, objektinio, daiktiško požiūrio į žmogų įsigalėjimą, virtimą mechaninėmis būtybėmis. O tai veda prie kito klausimo: kas skiria žmogų nuo mašinos ir jas valdančių programų?

## Meilės likimas

Dirbtinio moters kūno vaizdiniai – tai ne tik populiariosios kultūros vaizdiniai, bet ir kultūrinė trajektorija, atskleidžianti šiuolaikinio žmogaus tapatybės bruožus. Vieni jų išlieka gyvuoti kaip industrinės kultūros modeliai, pabrėžiantys XX a. įsiviešpatavusį dirbtinio kūno kultą. Kiti mėgina nusakyti dabarties kaitos procesus, pavaizduoti ne tik nudvasintas, bet ir iškūnytas būtybes, panašias į instaliuojamą programinę įrangą arba užkraunamą (*downloaded*) sąmonę.

Utopinėse ir distopinėse vizijose elektroninių technologijų ir moteriškumo jungtis išreiškia elektroninio eroso virsmą, parodantį, kad technologijos tampa ne tik žmogaus kūno, bet ir vidinio pasaulio (atminties, emocijų, aistrų) tęsiniais – patraukliais, tačiau itin klasingais. Šių vaizdinių sklaida kelia opius klausimus apie žmogaus ir jolyties (kaip sociokultūrinio konstrukto) autentiškumą, skirtumą nuo mašinos ar kompiuterio. Skatina susimąstyti, ar dabarties žmogus nevirsta kyborgu, sukonstruotu pagal populiariosios vaizduotės ir galios struktūrų valdomų technologijų principus?

Kaip matėme, Jonze'o filmas *Ji* atskleidžia, jog elektroninis pasaulis siūlo naujas virtualaus gyvenimo dimensijas, kuriose virtualus moteriškumas gali virsti savotiška terapijos forma, suteikiančia į virtualybę pasinėrusiam žmogui pilnatvės ir tobulybės jausmą. Žymi amerikiečių feministė Donna Haraway esė *A Cyborg Manifesto* („Kyborgo manifestas“, 1983) išvelgė ateities kyborguose ir kiberseksualume galimybę išsilaisvinti iš apibrėžto moters lytiškumo gniaužtų, t. y. galimybę plėtotis kaičioms ir transgresinėms tapatybėms. Jos požiūriu, žmoguje įsikūniję kyborgai nutrina aiškią ribą tarp individo ir technologijų, taip suardydami visas dualybių poras (geras/blogas, vyras/moteris, tikras/dirbtinis, analitinis/emocinis ir t. t.). Tuomet lyčių skirtumai ar jų nelygybė praranda problemškumą. Jos požiūriu, kyborgai tarsi įgalina sukurti utopinę lygiateisių socialinių santykių siekiamybę ir taip suteikia išsilaisvinimo galimybę „posthumanistinėje“ ir „postlytinėje“ eroje. Bet ar toks išsilaisvinimas nėra tolygus žmonijos susinaikinimui?

Pasak prancūzų filosofo Alaino Badiou, internetinės pažinčių svetainės, kuriose ieškoma meilės pagal užpildytus anketų duomenis ir pageidaujamus kriterijus, yra viena iš dabarties visuomenės grimasų. Grėsmę meilei ir erosui kelia ne tik pati technologija, bet su ja įsivirtinantis pragmatinis siekis pasirinkti tinkamiausią ir saugiausią variantą. Visą gyvenimo poeziją ima užgožti saugumo taisyklės ir siekis susikurti malonumų pripildytą komforto zoną. Pamištama, jog meilė yra malonė, kuri gyvenimui suteikia prasmės ir ypatingo intensyvumo. Kompiuterizacijos amžiuje meilė ne tik nudvasinama, bet ir apskritai neigiama arba vadinama iliuzija. Todėl Badiou požiūriu, šiandien atėjo metas filosofams ginti meilę ir, kaip sakė Arthuras Rimbaud, iš naujo ją kūrybingai atrasti. Parodant, kad negalima meilės redukuoti į malonumą ir lytinį skatulį (Badiou 2012). Meilė ir erosas nėra vien tik laimė: tai ir džiaugsmas, ir kančia, ir potraukis, ir baimė.

## Vietoj išvadų

Šiuolaikinis populiarusis kinas, kuriame cirkuliuoja dirbtinės moters (dirbtinio kūno ir dirbtinės sąmonės) motyvai, apmąsto ateities visuomenės būtį ir kelia aštrius klausimus apie žmogaus egzistenciją, tapatybę ir seksualumą. Šiuo aspektu, Jonze'o filmas *Ji* – simptomiškas pavyzdys, parodantis, jog posthumanistinių technologijų amžiuje kūnas redukuojamas į bereikšmį objektą, kurio visą gyvenimą, taip pat jausmų ir emocijų sritį, ima valdyti kiekybiniai ir priežastingumo dėsniai. Stilistiniu požiūriu, šis filmas seka kitų režisierių – Jameso Camerono (*Isikūnijimas*, 2009), brolių Wachowskių (*Matrica*, 1999) ir Steveno Spielbergo (*Dirbtinis intelektas*, 2001) – praminomis pėdomis, kuriuos savo ruožtu įkvėpė japonų režisieriaus Mamoru Oši filmas *Dvasia šarvuose* (1995). Pagal Shirow Masamune mangą sukurtas Oši japoniškosios animacijos (*Anime*) filmas *Dvasia šarvuose* pasakoja vienišo kyborgo istoriją, kuris desperatiškai siekia aptikti, kas dar liko žmogiško besieliamiame pasaulyje. Jis tiria labai tikroviškos dirbtinės moters (ginoido) atsiradimo ir gyvenimo istoriją, kuri filme supinama su aktualiais lyties tapatybės, kūno ir reprodukcijos klausimais. Kaip ir kiti šiame straipsnyje aptarti filmai, kuriuos sieja dirbtinės moters vaizdiniai, šis kultinis filmas neša žinią apie žmonijai grėsmingą lyties tapatybių krizę ir apskritai egzistencinę krizę, kai kibernetinės būtybės ir skaitmeninės gyvybės formos, gebančios susigeneruoti dvasią, nutrina aiškias žmogiškumo ribas. Iš informacijos vandenyno susikuriantys gyvi mąstantys subjektai, nepaklūstantys žmogaus įdiegtoms programoms – tokia yra futuristiniuose filmuose ir ateities vizijos numatoma beribio informacijos kaupimo ir kompiuterizacijos pasekmė žmonijai. Šiame numatomame pasaulyje dirbtinės moteris vaizdinys jau egzistuoja ne kaip dirbtinis kūnas, o kaip dirbtinė dvasia – „jaučianti gyvybės forma“, gebanti pripažinti savo egzistavimą.

### Literatūra

- Badiou, Alain with Troung, Nicolas. 2012. *In Praise of Love*. Transl. by Peter Bush. London: Serpent's Tail.
- Heinich, Nathalie. 2012. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris: Gallimard.
- Kaes, Anton. 2009. *Shell Shock Cinema – Weimar Culture and the Wounds of War*. New York: Princeton University Press.
- Kuni, Verena. Mythical Bodies I. Cyborg configurations as formations of (self-)creation in the fantasy space of technological creation (I): Old and new mythologies of «artificial humans». Prieiga internetu: [http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg\\_bodies/mythical\\_bodies\\_I/](http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/mythical_bodies_I/) [žiūrėta 2014 08 04].
- Leasure, Ross T. 2008. Yesterday's Eve and Her Electric Avatar: Villiers's Debt to Milton's Paradise Lost. In: *LATCH: A Journal for the Study of the Literary*, Vol. 1. *Artifact in Theory, Culture, or History*, p. 129–145.
- Melnikas, Jaroslavas. 2013. *Maša, arba postfašizmas*. Vilnius: Alma littera.

- Pelevin, Viktor. 2013. *SNUFF: utopija*. Iš rusų kalbos vertė D. Saukaitytė. Kaunas: Kitos knygos.
- Springer, Claudia. 1996. *Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age*. Austin: University of Texas Press.
- Virilio, Paul. 1995. *La Vitesse de libération*. Paris: Galilée.
- Virilio, Paul. 1998. *La Bombe informatique*. Paris: Galilée.

## E-Eros and the Limits of Humanity

### Summary

**Key words:** Eros, the image of femininity, cinema, technology, artificial body, disincarnation

This article explores the images of artificially created woman produced in futuristic films and literary works that embodies our utopian visions and presentiments about the future. Spike Jonze's film *Her* (2014), in which the main character falls in love with an operating system OS<sub>1</sub> "Samantha", becomes the starting point of articulating the research problem. This film provokes viewers to take a closer look at the artificial corporeality and the interpretations of feminine Eros in popular culture, which all the same as media studies give rise to the critical reflections on relationships between human being and technological environments that have radically changed the social life during the last decades. The film conveys the evolving relationship between humans and digital-era technology and the loos of corporeality which provokes to explore the prototypes of these artificial woman images and its transformations, reflecting about the convergence of the material body (as well as spiritual sole) and machine, the new logic of love and the crisis of sexuality.

The images of artificially created woman body are not only the simple images of popular culture, but also the trajectory of the latter, revealing certain features of contemporary human imagination and identity. Some of them exist as the mirrors of industrial culture models, highlighting the cult of the artificial body established in the 20th century. Others attempts to describe the processes of new technology-induced change that not only evokes visions of disincarnate beings, artificial consciousness and soul, but also reveals some important features of an emerging society, e-transformation of Eros, and shows that the technology becomes the extension of human body as well as the inner world (memory, emotions, passions). The dissemination of these images reveals highly sensitive issues relating to the human being, authentic existence, the difference between a technology (software) and humans.