

„Kwartalnik Filmowy” nr 110 (2020)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.330>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Ewa Fiuk**

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk  
<http://orcid.org/0000-0002-9908-8510>

# Transgresja i dyskryminacja. Sztuczne kobiety w kinie fantastycznonaukowym

**Słowa kluczowe:**

posthumanizm;  
science fiction;  
gynoid;  
kobieta;  
seksualizacja

**Abstrakt**

Artykuł jest poświęcony problemowi seksualizacji postaci kobiecych w filmach science fiction. Odwołując się do teorii gatunków, feministycznej i psychoanalitycznej refleksji nad filmem oraz wyników badań z zakresu psychologii społecznej i neurobiologii, autorka stara się naświetlić możliwe przyczyny i konsekwencje niezwykle popularnego w zachodniej kulturze, choć jawnie dyskryminującego sposobu obrazowania kobiet i kobiecości. W tym celu dokonuje charakterystyki zarówno poszczególnych dzieł filmowych (m.in. *Metropolis* Fritza Langa, *Łowca androidów* Ridleya Scotta i *Pod skórą* Jonathana Glazera), jak i wciąż powracających w kinie, określonych narracji kulturowych, a także specyficznych wątków i motywów. Autorka odnosi się również do wybranych dzieł literackich o podobnej tematyce, wskazując w ten sposób duży potencjał reprodukcyjny interesującej ją perspektywy, w której zbiegają się w istocie dwa pozornie odrębne zjawiska: transgresja i dyskryminacja.

Caleb: *Dlaczego obdarzyłeś ją płcią? Sztuczna inteligencja tego nie wymaga. Mogłaby być szarym pudełkiem.*

Nathan: *Nie sądzę. Podaj przykład dowolnej świadomości, która nie posiada płci.*

Caleb: *Seksualność to potrzeba ewolucyjno-reprodukcyjna.*

Nathan: *Po co szare pudełko miałoby komunikować się z innym szarym pudełkiem? Czy istnieje świadomość bez interakcji? Seksualność jest fajna. Skoro już żyjesz, dlaczego masz się tym nie cieszyć?*<sup>1</sup>

*Nasza kultura jest przesiąknięta heteroseksualnością. (...) Seksualne uprzedmiotowienie pojawia się, ilekroć ciało kobiece, jego części lub funkcje seksualne zostają oddzielone od osoby, zredukowane do roli instrumentów albo postrzegane jako elementy ją reprezentujące. (...) Proces rozpowszechniania w mediach masowych zseksualizowanych obrazów ciała kobiecego jest szybki i wszechobecny*<sup>2</sup>.

W *Prometeuszu* (*Prometheus*, 2012) Ridleya Scotta jest scena, w której Meredith Vickers (Charlize Theron) rozmawia z Jankiem (Idris Elba) – bohaterowie jako jedyni zostali na statku kosmicznym, podczas gdy reszta załogi wyruszyła na rekoniesans obcej planety. Kobieta podchodzi do trójwymiarowej makiety, a kapitan statku najpierw mityguje ją niczym małą, ciekawską dziewczynkę, a potem czyni jej propozycję seksualną. Vickers błyskotliwie zbywa mężczyznę, aż w końcu ten pyta prowokująco: *Zastanawiałem się... Jesteś robotem?*<sup>3</sup> Jedynym sposobem na udowodnienie Jankowi swojego człowieczeństwa okazuje się dla Vickers zgoda na seks, może nie entuzjastyczna, ale jednoznaczna. W zachowaniu obojga jest sporo kokieterii, której intymny charakter podkreśla inscenizacja – mężczyzna i kobieta są ubrani w sposób podkreślający walory ich ciał, znajdują się sami w skąpo oświetlonej przestrzeni. Opisana scena nie tylko ma kluczowe znaczenie dramaturgiczne – kapitan nie może odebrać komunikatu członków załogi na temat ich krytycznej sytuacji – lecz także staje się emblematycznym, choć przewrotnym, przykładem sposobu, w jaki nadaje się znaczenie postaciom kobiecym w wielu filmach science fiction. Chodzi o postaci ulegające technologicznej transgresji, femboty i gynoidy<sup>4</sup>, czyli żeńskie wersje robotów i androidów, które w filmach tych są pokazywane z określonej perspektywy – jako istoty zseksualizowane i wizualnie wyidealizowane. Spojrzenie charakterystyczne dla takiego sposobu obrazowania – skądinąd pozwalające się odnieść zarówno do procesu realizacji, jak i recepcji – określam mianem dyskryminującego. Temu, w jaki sposób urzeczywistnia się to spojrzenie, co jest jego ewentualną przyczyną i celem, jest poświęcony niniejszy artykuł.

## Sztuczna kobieta

Sens pojawiających się w kinie science fiction rozmaitych form sztucznej inteligencji reprezentowanej przez cyborgi, androidy oraz roboty, niezależnie od ich tożsamości płciowej, bierze się zwykle z porównania ich z ludźmi. To właśnie do ludzi odnosi się postaci tego rodzaju, jako że to ich cechy gatunkowe i kondycja są najlepiej znaną wykładnią oferującą szeroki kontekst porównawczy. Pytanie o sztucznego człowieka jest jednocześnie pytaniem o człowieka żywego, czego dowodzi choćby post- czy transhumanizm<sup>5</sup>. Pojawiające się w kinie fantastycznou-

kowym femboty i gynoidy domagają się więc interpretacji w odniesieniu do kobiet, ich miejsca w kulturze i ról społecznych, rzeczywistych praw i projektowanych powinności, faktycznej siły i domniemanej słabości. Spojrzenie na sztuczne kobiety jest w pewnym sensie pochodną tego, które jest kierowane ku kobietom rzeczywistym – i odwrotnie – a sposób ich obrazowania oddaje w karykaturalnej formie patriarchalny wzorzec oglądu relacji płciowych. Innymi słowy, filmowe postaci żeńskich robotów i cyborgów stają się doskonałą płaszczyzną rozmaitych projekcji. Na temat powodów i konsekwencji seksualizacji kobiet powstało wiele prac z zakresu filozofii i psychologii, zaś to, w jaki sposób koncentracja na wyglądzie – przejawiająca się również w obrazach medialnych – wpływa na ich postrzeganie, jest przedmiotem badań podejmowanych regularnie przez psychologów społecznych i neurobiologów<sup>6</sup>. Ich wyniki wskazują zależność między seksualizującym spojrzeniem na kobiety a ich dyskryminacją, a nawet dehumanizacją. Do wybranych przykładów odniosę się w dalszej części artykułu.

Jakie konkretnie filmy należałoby wskazać, mając na uwadze perspektywę dyskryminacyjną? Ponieważ jest ich bardzo dużo, poprzestanę na najważniejszych – tych, które w doskonały sposób realizują założenia i wnioski pojawiające się w tekście. Należą do nich: *Metropolis* (reż. Fritz Lang, 1927), *Dr. Goldfoot and the Bikini Machine* (reż. Norman Taurog, 1965), *Barbarella* (reż. Roger Vadim, 1968), *Żony ze Stepford* (*The Stepford Wives*, reż. Bryan Forbes, 1975), *Łowca androidów* (*Blade Runner*, reż. Ridley Scott, 1982) i jego sequel *Blade Runner 2049* (reż. Denis Villeneuve, 2017), *W przededniu zagłady* (*Eve of Destruction*, reż. Duncan Gibbins, 1991), *Gatunek* (*Species*, reż. Roger Donaldson, 1995) i jego kolejne części, *Obcy: Przebudzenie* (*Alien: Resurrection*, reż. Jean-Pierre Jeunet, 1997), *Piąty element* (*The Fifth Element*, reż. Luc Besson, 1997), *Resident Evil* (reż. Paul W. S. Anderson, 2002) i jego kontynuacje, *Simone* (*S1m0ne*, reż. Andrew Niccol, 2002), *Terminator 3: Bunt maszyn* (*Terminator 3: Rise of the Machines*, reż. Jonathan Mostow, 2003), *Æon Flux* (reż. Karyn Kusama, 2005), *Wyspa* (*The Island*, reż. Michael Bay, 2005), *Maszyna* (*The Machine*, reż. Caradog W. James, 2013), *Ona* (*Her*, reż. Spike Jonze, 2013), *Pod skórą* (*Under the Skin*, reż. Jonathan Glazer, 2013), *Automata* (reż. Gabe Ibáñez, 2014), *Lucy* (reż. Luc Besson, 2014), *Ex Machina* (reż. Alex Garland, 2014), *Ghost in the Shell* (reż. Rupert Sanders, 2017) oraz *Wonder Woman* (reż. Patty Jenkins, 2017).

Obecny w tych filmach patriarchalny wzorzec obrazowania postaci kobiecych, o którym była mowa wcześniej, wspomaga inna cecha utworów z gatunku science fiction – ich mniej lub bardziej ostentacyjny konserwatyzm. Oczywiście konwencja ta nie jest jedyną, na której gruncie wyrastają wizje takiego porządku, jednak to właśnie tu tradycyjny i zachowawczy ogląd świata okazuje się paradoksalnie niezwykle odporny na modyfikacje. Jego twórcy obrazują bowiem zmiany wynikające z postępu technologicznego, zarazem jednak utrwalają reprodukcję nierówności podziału ról ze względu na płeć. Femboty i gynoidy są wytworami wysokorozwiniętej nauki, a jednak symbolizują swojski mieszczańsko-patriarchalny porządek. We wszystkich wskazanych filmach seksualizacja i nadmierna estetyzacja postaci kobiecych splatają się z transgresją: *Jako „męski” gatunek filmowy science fiction nieuchronnie wyraża męski sposób postrzegania seksualności. W tej perspektywie, w obrębie stereotypowego, zmaskulinizowanego oglądu wartości, zderzenie technologii i kobiecości okazuje się zderzeniem świata kontrolowanych gadżetów z nieokiełznaną, niezrozumiałą innością kobiet. W filmach SF kobieca seksualność jest zwykle obiektem pożądania*



*Barbarella*, reż. Roger Vadim (1968)

i fantazji erotycznych widza rodzaju męskiego, niemożliwych do spełnienia z powodu obcości, którą emanują atrakcyjne fizycznie postaci kobiece: obcy, cyborgi, roboty<sup>7</sup>. Taka wizja kobiecości, oparta na idealizacji wizualnej oraz transgresji gatunkowej, wpisuje się w znaną matrycę kulturową. Jak pisze Andreas Huyssen: *Strach i niepokój percepcyjny, który wzbudzą niezawodne maszyny, są efektem przekształcenia i rekonstrukcją męskiego lęku przed kobiecą seksualnością, będącego z kolei refleksem Freudowskiego lęku przed kastracją. (...) Kobieta, natura, maszyna stały się mieszkanką znaczeń o wspólnej konotacji – inności; już przez samo swoje istnienie wzbudzały strach i zagrażały męskiemu autorytetowi i kontroli<sup>8</sup>.*

Wprawdzie idea sztucznej kobiety w kinie science fiction nadal się zmienia – bohaterki są w różnym stopniu zseksualizowane, zinfantylizowane bądź poddane woli mężczyzn, a w ostatnich latach coraz częściej obdarza się je cechami takimi, jak samodzielność, siła i sprawczość – jednak twórcy dokładnie ważą racje i baczą, by charakter tych postaci nie zachwiał ogólną podstawą koncepcji filmu sprowadzającą się do podkreślania ich atrakcyjności fizycznej, co winno ogniskować uwagę widzów i czynić z fembotów oraz gynoidów przede wszystkim obiekty oglądu. Są z pewnością również tacy reżyserzy, którzy nieświadomie – by nie powiedzieć: bezmyślnie – powielają po prostu mocno zakorzenione, choć niewidoczne wzorce kulturowe. Niewidoczne, bo przezroczyste, i z tego powodu jeszcze bardziej niebezpieczne. Tak czy inaczej bohaterki *Lucy*, *Ghost in the Shell*, *Wonder Woman* czy serii *Resident Evil* są postaciami pierwszoplanowymi, aktywnymi i sprawczymi, ale ich aktywność i sprawczość przejawia się głównie przez ciało: atrakcyjne wizualnie, niemal doskonałe, wytrenowane i wytrzymałe. Bohaterki te nie tyle myślą czy analizują, ile działają i reagują. Wszystkie mają również wyraźnie określoną tożsamość seksualną, przy czym wizerunek kobiety infantylnej, posłusznej, mniej lub bardziej świadomej swojego seksapilu (*Barbarella*, *Piąty element*, *Æon Flux*, *Wyspa*, *Blade Runner 2049*) współistnieje z obrazem samoświadomej *femme fatale* (*Metropolis*, *Gatunek*, *Resident Evil*, *Ex Machina*, *Pod skórą*). Heteroseksualny charakter postaci zostaje zwykle mocno uwypuklony i znarratywizowany, tak by nie pozostawiać wątpliwości co do konserwatywnego i patriarchalnego charakteru świata przedstawionego.

Femboty i gynoidy nierzadko dysponują nadnaturalną siłą fizyczną i wytrzymałością, które ujawniają się z całą mocą w scenach walki, choć oczywiście są kontrolowane za pomocą elementów inscenizacji wskazujących ich płęć, a jeszcze bardziej jej konotacje kulturowe. Żeńskie cyborgi i tym podobne mają na sobie ubrania podkreślające kształt ciała. Są to zazwyczaj ściśle przylegające kostiumy z głębokim dekoltem i/lub eksponujące nagie ramiona. Bohaterki filmów fantastycznonaukowych potrafią świetnie poradzić sobie z silnym i niebezpiecznym przeciwnikiem, ale muszą być przy tym *sexy*. Kuriozalność ich kostiumów, nieprzystających do sytuacji, w której się znalazły, zostaje uwypuklona przez to, że mężczyźni ubrani są całkiem zwyczajnie, czyli stosownie do okoliczności. Porównując wygląd postaci męskich i kobiecych, można zauważyć, że stroje tych pierwszych albo są przezroczyste kulturowo, albo symbolizują takie cechy, jak autorytet, kompetencja i władza; sposób ubioru drugich podkreśla wyłącznie ich właściwości płciowe.

Zseksualizowany charakter postaci kobiecych bywa skrywany pod kostiumem rezolucyjności, a nawet emancypacji, jak choćby w *Piątym elemencie*, *Resident Evil*, *Ex Machinie* czy *Wonder Woman*, do której to kwestii powrócę w trzeciej części

artykułu. Przede wszystkim jednak – co ciekawe – nigdy nie wiąże się z dosłowną czy też sprawczą seksualnością. Sceny ukazujące nagie ciało kobiece lub akt seksualny należą do rzadkości. Wielu współczesnym filmom daleko pod tym względem choćby do bezpośrednio pulsującego erotyzmem *Metropolis* czy pełnych aluzji seksualnych *Dr. Goldfoot and the Bikini Machine* i *Barbarelli*. Stosownego, choć dość przewrotnego przykładu dostarcza tu film *Ona*, którego niezwykłość polega na tym, że budując napięcie erotyczne, jego autorzy operują głównie dźwiękiem, a wiele znaczeń tworzą raczej przez nieobrazowanie niż obrazowanie. Akcja rozgrywa się w nieokreślonej przyszłości, zaś główny bohater nawiązuje relację z systemem operacyjnym o imieniu Samantha i głosie Scarlett Johansson, po czym się w nim (niej) zakochuje. To, że ładunek emocjonalny scen miłosnych z udziałem kochanków zostaje zdeponowany przede wszystkim w warstwie audialnej, nie zmienia faktu, że połączenie seksualności i technologii, a przy okazji seksualizacja postaci kobiecej okazują się bardzo efektowne i efektywne<sup>9</sup>, również dlatego, że widz wie, do kogo należy głos sztucznej inteligencji, a także, jak wygląda ta aktorka. Co więcej, najprawdopodobniej kojarzy jej *emploi* i będący jego efektem zmysłowy wizerunek artystki.

Na gruncie posthumanizmu temat transgresji gatunkowej i cielesnej podjęła Donna Haraway w wydanym w 1984 r. słynnym eseju *Manifest cyborgów (A Cyborg Manifesto)*. Badaczka postuluje w nim, ogólnie rzecz ujmując, zniesienie granic oddzielających rozmaite formy istnienia – biologicznych między człowiekiem i zwierzęciem oraz technologicznych między człowiekiem i maszyną. Manifest nie jest wyłącznie utopijną wizją nowego społeczeństwa, lecz również krytycznym głosem na temat linii podziału, jakie wyznaczała w latach 80. tradycyjna refleksja feministyczna opierająca się na kategoryzacji płciowej. Haraway chodziło o kulturowe powołanie do życia nowoczesnej istoty, która wymykałaby się binarności płciowej, była *organizmem cybernetycznym, hybrydą maszyny i organizmu, wytworem rzeczywistości społecznej i fikcji (...) tworem w świecie postpłciowym*<sup>10</sup>. Cyborg stał się symbolem zniesienia granic gatunkowych, płciowych, społecznych i kulturowych oraz fuzji człowieka i elementów metaludzkich, metaforą postczłowieka. Mimo podzielanych przez Haraway i twórców kina fantastycznonaukowego zainteresowań mechanicznymi postaciami ich wizje „nowego” porządku rozmijają się w najwyższym stopniu. Opisywane przeze mnie bohaterki filmowe nie są przecież pozbawionymi płci, zmechanizowanymi istotami stanowiącymi forpocztę emancypacji społeczno-kulturowej, lecz stworzeniami o ściśle określonej naturze, poddanyymi uprzedmiotowieniu mającemu konsekwencje kulturowe; przede wszystkim zaś stworzeniami będącymi dziełem określonego stwórcy.

## Męski fantazmat o kreacji bez matki

Wysunięcie na pierwszy plan kwestii wyglądu i fetyszyzacja przymiotów fizycznych to zabiegi charakterystyczne oczywiście także dla tych filmów science fiction, których bohaterowie – cyborgi, roboty, mutanci – są rodzaju męskiego, jako że ciało męskie również bywa poddawane seksualizującemu spojrzeniu<sup>11</sup>. Oglądamy je pólnagie, muskularne, lśniące od potu albo pokryte metaliczno-plastycznym pancerzem konotującym siłę fizyczną i niezniszczalność, w filmach *RoboCop* (reż. Paul Verhoeven, 1987) i jego remake'u o tym samym tytule wyreżyserowa-

nym w 2014 r. przez José Padillę, *Terminator* (*The Terminator*, reż. James Cameron, 1984) i *Terminator 2: Dzień sądu* (*Terminator 2: Judgment Day*, reż. James Cameron, 1991), A. I. *Sztuczna inteligencja* (*Artificial Intelligence: AI*, reż. Steven Spielberg, 2001), w serii *X-Men* czy innych częściach filmowego uniwersum Marvela oraz w *Blade Runner 2049*. Jednak wrażenie wizualne i skojarzenia, jakie wywołuje męska fizyczność, są inne niż w przypadku ciała kobiecego. W wizji cielesności znamiennej dla wymienionych filmów mamy bowiem do czynienia z uwypukleniem siły fizycznej, władczości i autorytetu – przymiotów kojarzonych w kulturze powszechnie z męskością, co stoi w oczywistej sprzeczności ze spojrzeniem na postaci kobiece wywołującym skojarzenia z poddańcznością i brakiem kompetencji. Co ciekawe, podobne różnice pojawiają się faktycznie – w procesie samooceny dokonywanej przez kobiety i mężczyzn: (...) dane pokazują, że ciało w odmienny sposób wpływa na poczucie samej/samego siebie u kobiet i mężczyzn. W przypadku kobiet pozytywne postrzeganie siebie wiąże się z atrakcyjnością fizyczną, podczas gdy u mężczyzn z efektywnością fizyczną<sup>12</sup>. Gdzie indziej, w artykule poświęconym zależnościom między uprzedmiotowieniem i kompetencją, czytamy: *uprzedmiotowienie kobiet prowadzi do postrzegania ich jako mniej kompetentnych i nie całkiem ludzkich. (...) Ponadto, mimo że efekty naszych badań wskazują konsekwencje uprzedmiotowienia, nie zaś bycia kobietą „per se”, mężczyźni najwyraźniej nie ulegają mu w tak wysokim stopniu, jak kobiety*<sup>13</sup>. Wtórzy temu inny głos: *Mogą być różne powody odmiennego postrzegania zseksualizowanych postaci żeńskich i męskich. Ewoluściści sugerują na przykład, że ciało kobiety w porównaniu z ciałem mężczyzny przykuwa uwagę bardziej, ponieważ dostarcza więcej informacji o płodności i cechach reprodukcyjnych (...) Według innej teorii ciało kobiece i jego seksualność zyskały odmiennie znaczenie kulturowe niż ciało męskie. W porównaniu z męską seksualność kobieca jest kojarzona z uległością (...) i z tego powodu może przywołać na myśl niewystarczającą sprawczość lub brak ludzkich cech w ogóle. Obie teorie zwracają uwagę na to, że dehumanizacja, której podstawą jest uprzedmiotowienie seksualne, staje się bardziej prawdopodobna w przypadku kobiet niż mężczyzn*<sup>14</sup>.

Doskonałą egzemplifikacją różnic w obrazowaniu postaci kobiecych i męskich jest *Łowca androidów*. Odmienności przejawiają się tu w sposobie ukazywania replikantów obu płci (męska siła fizyczna, decyzyjność, sprawczość *versus* kobiecy seksapil, pasywność, uległość) oraz prowokowania skojarzeń dotyczących bohaterów historii miłosnej, Deckarda (Harrison Ford) i Rachael (Sean Young) – człowieka i gynoida. Mężczyzna, najpierw jako policjant prowadzący dochodzenie, a potem kochanek bohaterki, ma nad nią przewagę, przede wszystkim kiedy jest podejrzaną w śledztwie, ale również później, gdy uświadamia jej, kim jest, i w końcu ratuje od eksterminacji. Rachael jest atrakcyjna fizycznie, zmysłowa (usta umalowane czerwoną szminką, ciepła barwa głosu) i raczej bierna. Jest również realizacją męskiej fantazji o stworzeniu żywej istoty, fantazji znanej najpierw z literatury, a potem filmu.

Po motyw ten sięgają szczególnie chętnie twórcy kina science fiction kodującego sens i strukturę mitów, zarówno z ich dychotomicznym podziałem na dobro i zło, predylekcją do objaśniania natury świata, jak i archetypicznymi, często umownymi postaciami. Mitologiczna postać Pandory – kobiety ulepionej z gliny przez Hefajstosa, czy Galatei – pięknej rzeźby Pigmaliona, to przecież pierwotne wzory współczesnych gynoidów – Marii-roboty z *Metropolis*, Avy z *Ex Machiny*, żeńskiego cyborga z *Maszyny*, Lucy z filmu o tym samym tytule, a nawet klona



*Łowca androidów*, reż. Ridley Scott (1982)



porucznik Ripley z produkcji *Obcy: Przebudzenie*, nie mówiąc już o bohaterkach serii *Gatunek* czy *Resident Evil*. W starożytności, jak i w czasach lotów kosmicznych, kreatorem zamieszkującym fantastyczne światy jest mężczyzna, zaś kreowaną istotą – kobieta. Relację między podmiotem tworzącym a obiektem tworzonym w tym szczególnym kontekście zanalizował m.in. Andreas Huyssen, biorąc na warsztat klasyczne dzieło kina science fiction – *Metropolis*. W artykule poświęconym filmowi badacz odnosi się jednak najpierw do literackiej historii postaci sztucznego człowieka. Huyssen wspomina, że w 1748 r. francuski lekarz Julien Offray de la Mettrie w książce zatytułowanej „*L’Homme machine*” opisał istotę ludzką jako maszynę złożoną z serii odrębnych, mechanicznie poruszanych części i stwierdził, że ciało jest niczym innym, jak mechanizmem, przedmiotem, który – jak każdy inny rodzaj materii – poddany jest działaniu prawa mechaniki<sup>15</sup>. Badacz wskazuje, że o ile w XVIII w. w opowieściach o androidach płeć nie miała jeszcze znaczenia, o tyle w kolejnym stuleciu wzrosło wyraźne zainteresowanie postaciami żeńskimi<sup>16</sup>. W 1886 r. została wydana powieść *Ewa jutra* (*L’Ève future*), której autorem jest Auguste Villiers de L’Isle-Adam, opowiadająca o stworzeniu kobiety idealnej. Naukowiec o nazwisku Edison z wdzięczności do przyjaciela konstruuje, a następnie ożywia gynoida<sup>17</sup> będącego lustrzanym odbiciem jego narzeczonej. Hadalay jest wyjątkowym prezentem mającym powstrzymać mężczyznę od popełnienia samobójstwa, którego powodem są źle ułożone uczucia. Alicja, wybranka jego serca, jest bowiem kobietą piękną i powabną, lecz niezbyt mądrą i raczej nudną, co czyni bohatera nieszczęśliwym. Abstrahując od szczegółów i biorąc pod uwagę ogólną wymowę oraz sens powieści – jeśli nie mizoginicznej, to wyraźnie dyskryminacyjnej – *Ewa jutra* jest przykładem tego samego wyobrażenia na temat relacji między kobietą i mężczyzną, które cechuje fabułę opisywanych tu filmów. Oto fragment, w którym Edison objaśnia przyjacielowi proces kreacji sztucznej kobiety – gynoid ma mieć cechy zewnętrzne ukochanej niedoszłego samobójcy, ale też ma być jej wersją ulepszoną, bo skrojona na miarę jego marzeń: *Zabiję jej głupotę i unicestwię jej triumfalną zwierzęcość. (...) Potem w miejsce tej duszy, która tak pana mierzi, tchnę duszę innego rodzaju, mniej może siebie świadomą (...) ale zdolną budzić uczucia stokroć piękniejsze, szlachetniejsze i wznioślejsze, uczucia znaczone piętnem wieczności (...) Odtworzę jak najwierniej, zdubluję tę kobietę przy wspaniałomyślniej pomocy Światła! Rzutując na jej materię promienistą twą melancholię, milordzie, rozświetlę nią urojoną duszę tej nowej istoty, która zadziwi anioły. Ujarzmię iluzję! Zmuszę ideał, żeby – w tej zjawie – ukazał się wreszcie twym zmysłom dotykalny, słyszalny i ucieleśniony. Zatrzymam ulatującą tak szybko pierwszą godzinę oczarowania, którą bezskutecznie próbujesz odnaleźć we wspomnieniach. Odbiję tę pańską żywą w drugim egzemplarzu, przemienioną według pańskich życzeń (...)*<sup>18</sup>.

Scenariusze filmowe kina popularnego oparte na motywach fantastyczno-naukowych są kontynuacją tej idei. Bogata w konteksty analiza Huyssena, o której wspominałam, jest z punktu widzenia niniejszej refleksji najciekawsza w miejscu, w którym autor odnosi się do motywu stworzenia Marii-roboty przez Rotwanga; objaśniając motywację postaci, literaturoznawca analizuje sposób konstrukcji bohaterów męskich. Warto przywołać tu dłuższy fragment: (...) *problemem jest tu nie tylko męskie pożądanie seksualne skierowane ku kobiecie. Chodzi też o znacznie głębsze libidinalne pragnienie stworzenia innego, kobiety, która w ten sposób zostałaby pozbawiona swojej inności. Pragnienie dokonania czynu ostatecznego, który zawsze był nieosiągalny dla technologicznego mężczyzny. Kierowany popędem całkowitej technologicznej dominacji*

nad naturą mistrz inżynierii Metropolis musi podjąć próbę stworzenia kobiety, istoty, która – zgodnie z męskim punktem widzenia – stawia opór technologii przez swoją „naturę”. Dzięki samej tylko naturalnej zdolności do biologicznej reprodukcji kobieta zawsze utrzymywała jakościowy dystans do dziedziny produkcji technologicznej, która wytwarza jedynie dobra nieożywione. Dzięki stworzeniu żeńskiego androida Rotwang realizuje męski fantazmat o kreacji bez matki; choć mamy tu do czynienia z czymś znacznie ważniejszym: bohater nie tworzy przecież dowolnego naturalnego życia, lecz prawdziwą kobietę, uosobienie natury. Dychotomia natura – kultura wydaje się przewyciężona. Całkowita technologiczacja natury podszywa się pod re-naturalizację, rozwój prowadzący wstecz ku naturze. Mężczyzna wreszcie zostaje sam i w zgodzie ze sobą samym<sup>19</sup>.

W filmie, w scenie spotkania Rotwanga z Fredersenem, pojawia się taka oto kwestia: *Co to jest? – odparł [Fredersen]. – Futura... parodja... jak chcesz ją nazwać. Także – złuda... Suma: kobieta... Każdy mężczyzna, który jest twórcą, stwarza sobie najpierw kobietę. Nie wierzę w to oszukaństwo, że pierwszy człowiek był mężczyzną. Jeśli męski Bóg stworzył świat – a sądzę, że męski, Joh Fredersenie – to stworzył na pewno najpierw, czule i rozkoszując się w twórczej zabawie – kobietę. Możesz ją zbadać, Joh Fredersenie. Jest bez zarzutu*<sup>20</sup> (cytat ten jest jednocześnie fragmentem powieści *Metropolis* Thei von Harbou, wydanej w Niemczech w 1925 r., a Polsce dwa lata później).

Analizując *Metropolis*, Huysen wspomina także o innym aspekcie technologicznej kreacji będącej dziełem mężczyzn: (...) film sugeruje łatwo zauważalną i bardzo problematyczną homologię między kobietą i technologią, homologię będącą wynikiem męskich projekcji: tak jak mężczyzna jest wynalazcą i konstruktorem artefaktów technologicznych, które mają mu służyć i spełniać jego pragnienia, tak kobieta, która społecznie została wymyślona i skonstruowana przez mężczyznę, powinna odpowiadać na jego potrzeby i służyć swojemu panu. Ponadto tak jak artefakt technologiczny jest uznawany za niejako naturalne przedłużenie męskich zdolności biologicznych (drażek zastępujący siłę mięśni, komputer zwiększający potencjał mózgu), tak kobieta, w perspektywie męskiej, jest uznawana za naturalny wehikuł męskich zdolności reprodukcyjnych, cielesne przedłużenie męskiej potencji prokreacyjnej. Ale ani technologia, ani kobieta nie może być postrzegana jako naturalne rozszerzenie możliwości mężczyzny. Obie różnią się od niego pod względem jakościowym, a więc, przez swoją inność, zagrażają mu. To właśnie owo zagrożenie innością jest przyczyną męskiego lęku i zwiększa chęć kontroli oraz dominacji nad tym, co inne<sup>21</sup>.

Dobrego przykładu dostarcza tu ponownie *Łowca androidów* (film zrealizowany pół wieku po *Metropolis*), tym razem jednak w połączeniu z sequelem *Blade Runner 2049*. Obydwa filmy, szczególnie rozpatrywane w jednym kontekście, w pełni realizują zamysł zawarty w cytowanych powyżej fragmentach: nie dość, że w pierwszej części Tyrell tworzy Rachael, a Deckard – o czym już pisałam – jest postacią względem niej dominującą, to w części drugiej okazuje się, że w momencie ucieczki kochanków wieńczącej fabułę filmu Scotta bohaterka – mimo swej mechanicznej natury – była w ciąży, zaś jej córka – już jako dorosła osoba – pojawia się w filmie z 2017 r.

Podobnej logice została podporządkowana koncepcja postaci kobiecych pojawiających się w serii filmów *Gatunek*. W pierwszej części naukowiec grany przez Bena Kingsleya, którego zespół stworzył nowy organizm będący połączeniem genów ludzkich i obcej formy życia, mówi: *Zdecydowaliśmy, że stworzymy osobniki płci żeńskiej, by móc je łatwiej kontrolować*<sup>22</sup>. Wymowę tych słów wzmacnia autorytet zawodowy mężczyzny<sup>23</sup>. Z kolei główna bohaterka *Resident Evil: Ostatni rozdział*

(*Resident Evil: The Final Chapter*, reż. Paul W. S. Anderson, 2016), grana przez Millę Jovovich, prowadzi taki oto dialog ze swoim kreatorem, doktorem Isaacsem (Iain Glen):

Alice: *Nie jestem klonem.*

Isaacs: *Doprawdy?*

Alice: *Utrata pamięci...*

Isaacs: *Nie straciłaś pamięci, bo nie żyłaś, aż dziesięć lat temu cię stworzyliśmy.*

Alice: *Wiem, kim jestem.*

Isaacs: *Wątpię. Jesteś tylko marionetką, której przecięto sznurki. Pokręciłaś się trochę, wierząc w swoją unikalność. Ale jesteś tylko imitacją, podobizną, na dodatek kłopotliwą<sup>24</sup>.*

Cytowanie z powieści i filmów może się wydawać jałowe, jednak jeśli porównamy ujawniające się dzięki temu cechy szczególne języka, którym posługują się ich autorzy, szybko okaże się, że reprodukuje on nie tylko akt stworzenia (sztucznej) kobiety przez (biologicznego) mężczyznę, lecz także wyższość i przewagę stwórcy nad stworzeniem. Protekcyjny, a nawet paternalistyczny stosunek męskiego kreatora do wykreowanej istoty rodzaju żeńskiego, która musi mu się podporządkować, jest „brzydkim” efektem ubocznym z pozoru neutralnego motywu fabularnego, a powtarzające się w warstwie dialogowej konkretne sformułowania współtworzą dyskryminacyjną wymowę filmów. Porównanie zawartości warstwy językowej obu mediów pozwala jednak nie tylko zbudować analogię, lecz także wskazać, że model takiego postrzegania kobiet kształtował się przez wieki i okazał się bardzo łatwy do powielania na obszarze kultury popularnej.

Filmem, w którym rola słowa została wprawdzie ograniczona do minimum, a który jednak doskonale wpisuje się w zanalizowany powyżej schemat, jest *Pod skórą* Jonathana Glazera. Opierając scenariusz na pochodzącej z 2000 r. powieści Michela Fabera pod tym samym tytułem<sup>25</sup>, brytyjski twórca zrealizował art-house'owy horror science fiction, którego bohaterką jest Laura, kobieta-cyborg. Bohaterka stworzona i kontrolowana przez diabolicznego motocyklistę wabi młodych mężczyzn do położonego na odludziu domu, w którym tracą oni życie. Pewnego dnia – pozbawiona dotychczas ludzkich uczuć i odruchów – niespodziewanie buntuje się przeciwko swojemu stwórcy i opuszcza go. Od tej chwili coraz bardziej próbuje upodobnić się do istoty ludzkiej. Bez powodzenia. Daremność tego wysiłku uzmysławia (jej oraz widzowi) wyraźny brak fizjologii, przedstawiony w dwóch scenach, tyleż abiektalnych, ile przejmujących, bo uzmysławiających tragizm postaci sztucznej kobiety – w pierwszej Laura próbuje zjeść kawałek tortu, który następnie zwraca, a w drugiej orientuje się, że nie ma narządów płciowych. Ponieważ w filmie – jak wspomniałam – pada niewiele słów, gra aktorska opiera się głównie na ekspresji cielesnej. Tę grę ciałem, którą odtwórczyni głównej roli, Scarlett Johansson, opanowała w stopniu niemal doskonałym, wspierają kostiumy i makijaż, uwypuklające seksapil postaci.

Jeśli chodzi o sposób nacechowania bohaterki, bodaj najciekawsze w filmie Glazera jest to, że reżyser osadza fantastycznonaukową fabułę w swojskiej scenerii, miejscem akcji czyniąc współczesną Szkocję, i umiejętnie wplata motywy typowe dla gatunku science fiction w estetykę kina obyczajowego. Być może to właśnie ów realistyczny sznyt powoduje, że losy Laury wydają się naprawdę smutne. I nie chodzi wyłącznie o to, że cyborg nie może stać się człowiekiem, że gynoid – wbrew



*Resident Evil: The Final Chapter*, reż. Paul W. S. Anderson (2016)

temu, co sugeruje przedrostek w tej nazwie – nie potrafi reagować jak biologiczna kobieta. Finał filmu, w którym bohaterka ucieka przed napotkanym w lesie mężczyzną, biorącym ją za zwykłą dziewczynę i zamierzającym ją zgwałcić, świadczy dobitnie o jej statusie nie tylko jako postaci w świecie przedstawionym, lecz także jako istoty o określonej tożsamości płciowej. Laura dwukrotnie ucieka przed męską przemocą – pierwszy raz, porzucając swojego „właściciela”, drugi – w lesie. Tak się składa, że za każdym razem ucieka również przed uprzedmiotowieniem seksualnym, co biorąc pod uwagę jej nie-ludzką naturę z jednej strony wydaje się paradoksalne, z drugiej – okazuje się wstrząsające. Pozwala bowiem dojrzeć jej dojmujący brak podmiotowości. I o ile bohaterce udaje się umknąć motocykliście, o tyle drugi mężczyzna, który w końcu orientuje się, że ma do czynienia ze sztuczną formą życia, podpala ją i w ten sposób unicestwia. Ostatnia sekwencja, w której bohaterka najpierw traci swoją cielesną powłokę, a potem, już jako postać przypominająca czarny, lśniący manekin, biegnie w płomieniach przez szkocki las, upada na polu przykrytym śniegiem i wypala się (wizualną tego metaforą jest czarny dym unoszący się w górę na tle białego od spadających płatków nieba), jest nie tylko kolejnym obiektem wizualnym, ale również przykładem transgresji charakterystycznej dla wszystkich opisywanych tutaj filmów.

### Cudowna kobieta, czyli meandry emancypacji

Wróćmy do kontekstu stworzenia i kontroli kobiety przez mężczyznę, o którym wspomina Andreas Huyssen, a który *notabene* może dotyczyć perspektywy zarówno reżysera/scenarzysty/producenta, bohatera męskiego, jak i odbiorcy. Kontrolę nad fembotami, gynoidami, żeńskimi klonami i mutantami mają bowiem wszyscy wymienieni uczestnicy spektaklu filmowego: pierwszy jako metatwórca, drugi jako kreator w świecie przedstawionym, a trzeci jako konsument. Seksualność kobieca odczytywana w kluczu psychoanalitycznym – o czym już była mowa – stanowi zagrożenie dla mężczyzn i męskości, dlatego też musi zostać skontrolowana, ograniczona lub całkowicie zniweczona. Bardzo popularnym motywem fabularnym okazuje się zatem nie tylko stworzenie kobiety, ale także zawładnięcie nią bądź próba jej całkowitego wyeliminowania. I mimo że wiele bohaterek dysponuje rzeczoną siłą fizyczną, zarówno ona sama, jak i uwarunkowana nią władza są pozorne, jako że istnieją wyłącznie na poziomie opowieści, a więc w świecie przedstawionym. Gdy przejdziemy na metapoziom i spróbujemy przeanalizować tę koncepcję w kontekście recepcyjnym, zauważymy, jak łatwo ją zdekonstruować. Zgodnie z feministyczną teorią filmu widz w akcie patrzenia zyskuje władzę nad postacią kobiecą i odczuwa płynącą z tego przyjemność. Przez uruchomienie spojrzenia dokonuje się zatem zawłaszczenie obiektu, a oglądanie staje się ekwiwalentem posiadania.

Jednak wpisany w strukturę fabuły filmu emancypacyjny charakter postaci kobiecych, dający się zakwestionować w procesie odbioru, nie jest jedynym wskaźnikiem dyskryminacji ukrytej w produkcjach science fiction. Istnieją bowiem inne, pozafabularne elementy obnażające fasadowość filmowego wyzwolenia kobiet. Jako że femboty, gynoidy, żeńskie klony i tym podobne muszą – zgodnie ze swym przeznaczeniem, a więc jako przedmiot spojrzenia – charakteryzować się atrak-



*Pod skórą*, reż. Jonathan Glazer (2013)

cyjnym wyglądem, w rolach tych są obsadzane aktorki, których powierzchowność wpisuje się w kanon kobiecego piękna, przy czym szczególny nacisk zostaje tu położony, jak się wydaje, na sylwetkę i włosy będące powszechnym synonimem kobiecości. Z tego powodu w opisywanych filmach pojawiają się m.in.: Jane Fonda, Gal Gadot, Susan Hart, Natasha Henstridge, Scarlett Johansson, Milla Jovovich, Charlize Theron, Alicia Vikander. Taki wybór aktorek uzmysławia jeszcze coś, co można odczytywać jako dodatkowy warunek sposobu obrazowania sztucznych kobiet – mianowicie, że kolor ich skóry winien być bez wyjątku biały. Dowodzi to, że w filmach fantastycznonaukowych mamy do czynienia z podwójną dyskryminacją, której źródłem jest ciało, gdyż jego seksualizacji towarzyszy fetyszyzacja określonego koloru skóry. Zupełnie tak, jakby istota kobiecości sprowadzała się do odpowiedniej budowy anatomicznej i jasnej karnacji<sup>26</sup>. Wynikiem tego głęboko zakorzonego w kulturze zachodniej stereotypu jest zjawisko o nazwie *white-washing*, czyli stosowana w produkcjach filmowych praktyka polegająca na powierzeniu białym aktorkom (i aktorom) ról przeznaczonych dla osób o innym kolorze skóry, czyli wbrew powieściom czy komiksom będącym kanwą scenariusza. Właśnie z takim zabiegiem mamy do czynienia w przypadku filmu *Ghost in the Shell*, nawiązującego do anime (i mangi) o tym samym tytule, w którym w postać pochodzenia japońskiego wciela się Scarlett Johansson. Należy jednak dodać, że *whitewashing* paradoksalnie nie dotyczy zbyt wielu filmów z grupy, o której piszę, ponieważ w ich scenariuszach nie zostały po prostu przewidziane postaci o kolorze skóry innym niż biały. Wykluczenie odbywa się tu więc w sposób mniej widoczny, co jednak przecież wcale nie znaczy, że do niego nie dochodzi. Tworzenie scenariuszy z myślą o białych postaciach (i aktorkach!) jest bowiem właśnie wykluczeniem zakamuflowanym<sup>27</sup>.

W 1970 r. ukazała się książka *Szok przyszłości (Future Shock)* Alvina Tofflera, w której amerykański futurolog opisał zmiany czekające jego zdaniem ludzkość pod koniec XX w., a spowodowane użyciem komputerów. Badaczowi udało się doskonale uchwycić naturę niektórych przemian społeczno-kulturowych, z którymi mamy do czynienia od jakiegoś czasu w państwach zachodnich, w szczególności w Stanach Zjednoczonych. W błyskotliwy sposób wyjaśnił on również wpływ technologii na życie człowieka, choć w książce nie brakuje czysto utopijnych wizji przyszłego życia na Ziemi. Niezwykle bogata w wątki refleksja Tofflera nie tylko dostarcza pomysłów na scenariusz filmu science fiction, lecz także wciąż zaskakuje swoją przenikliwością. Analizowana z dzisiejszej perspektywy, wprawia jednak również w konsternację, głównie z powodu dyskryminujących, a właściwie seksistowskich skojarzeń autora, który prognozując narodziny manipulowalnego genetycznie człowieka, pisze na przykład: *Będzie również można rozpocząć hodowlę dzieci ze szczególnie wyostrożonym zmysłem wzroku, słuchu czy też węchu, a nawet dzieci z superrozwinętymi mięśniami bądź posiadające nadzwyczajne zdolności muzyczne. Będziemy mogli tworzyć superseksualnych partnerów, dziewczyny o supergigantycznych piersiach (a może nawet i takie, które będą miały więcej niż dwie piersi) i inne niezliczone odmiany człowieka dotychczas znanego tylko w jednej postaci rozwojowej*<sup>28</sup>. Jak widać, świadomość rozwoju gatunku ludzkiego opartego m.in. na postępie technologicznym, który dziś służy jeśli jeszcze nie udoskonaleniu człowieka, to przynajmniej zasadniczej zmianie warunków jego życia, nie oznacza zmiany w podejściu do stereotypów i sposobów kulturowego postrzegania płci – ani w przypadku książki

Alvina Tofflera, uchodzącej wszak za dzieło z futurologicznego punktu widzenia przełomowe, ani w odniesieniu do filmów science fiction ukazujących postaci fembotów czy gynoidów i wyrażających lęk przed przyszłością bądź zachwyty nad nią. Transgresje, o których mowa w tym artykule, odbywające się na różnych płaszczyznach – na styku tego, co ludzkie i nieludzkie, żywe i nieżywe, naturalne i sztuczne, organiczne i technologiczne – nie stymulują twórców kina do przekraczania granic utartego, dyskryminacyjnego sposobu myślenia o płci, co mogłoby skutkować zmianą optyki.

Nie wszystkie scharakteryzowane powyżej filmy zostały nakręcone na podstawie scenariusza napisanego przez mężczyznę, nie wszystkie także są efektem męskiej reżyserii czy produkcji. Bodaj najbardziej dochodowy z nich, *Wonder Woman*, wyszedł spod ręki kobiety, amerykańskiej reżyserki Patty Jenkins, i zarobił w kinach ponad 820 mln dolarów (przy budżecie wynoszącym 149 mln)<sup>29</sup>. Chociaż płeć twórcy filmu ma w kontekście podjętej przeze mnie analizy dość duże znaczenie, należy zauważyć, że równie istotny jest kod kulturowy oraz strategia obrazowania, które leżą u podstaw tzw. męskiej perspektywy i niekoniecznie zależą od płci. Wszak nie dość, że kobiety potrafią oczywiście sprawnie wyreżyserować efektowny film dla masowej publiczności, to jeszcze ona sama składa się przecież z mężczyzn i kobiet. W porządku kina popularnego, przeznaczonego dla szerokiej widowni, ostatecznie bowiem ważny jest widz, któremu po prostu ma się podobać to, co ogląda. Historia winna go zainteresować, powinien zaangażować się w fabułę i utożsamić z bohaterami. Na tym opiera się ekonomia produkcji i z tego wypływa logika narracji oraz inscenizacji tego rodzaju twórczości. Najkrócej rzecz ujmując, chodzi o przyjemność, a jeśli określona perspektywa – ta, którą nazywam tu dyskryminacyjną – dostarcza przyjemności odbiorcy niezależnie od płci, tym lepiej dla twórców. Nie muszą wówczas dbać o psychologiczne czy kulturowe zniuansowanie postaci, które skutkowałyby zachowaniem równowagi w sposobie przedstawienia obu płci – ich naturalnych cech, skłonności i potencjału; mogą natomiast reprodukować popularne wyobrażenia na ten temat, co z jednej strony jest łatwiejsze (bo zakłada wykorzystanie istniejących i sprawdzonych wzorców), z drugiej – obciążone mniejszym ryzykiem niepowodzenia (bo nie wiadomo, jak – w dużej skali – na ewentualne zmiany zareagowałiby widzowie).

Sztuczne kobiety nie dostąpią na razie zaszczytu emancypacji, nieważne jak bardzo samodzielne i wyzwolone byłyby współczesne kobiety, nierzadko oglądające je w kinie. Zawartość zbiorowej wyobraźni wykazuje bowiem – jak wiadomo – ograniczone podobieństwo z rzeczywistością. Dlatego scena pochodząca ze zrealizowanego przed czterema laty filmu *Resident Evil: Ostatni rozdział*, w której Isaacs podczas walki z Alice próbuje przekonać ją, że w starciu z nim jest skazana na porażkę, kończąca się skądinąd zwycięstwem żeńskiego kлона (Isaacs: *Długo graliśmy w tę grę, ty i ja, ale teraz to koniec. Alice: Tak, to koniec. Isaacs: Stworzyłem cię... Alice: Tak. To był poważny błąd!*<sup>30</sup>), jest kolejnym przykładem pozornej emancypacji, Baudrillardowskim symulakrem mającym ukryć fakt, że żadna zmiana w istocie nie nastąpiła, a bohaterki podobne do Alice nadal są dominującym wzorcem przedstawiania postaci żeńskich w filmach fantastycznonaukowych, w których mężczyzna kreuje, socjalizuje, a potem kocha albo zwalcza kobietę.



- <sup>1</sup> Fragment ścieżki dźwiękowej do filmu *Ex Machina* (reż. Alex Garland, 2014).
- <sup>2</sup> B. L. Fredrickson, T. A. Roberts, *Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks*, „Psychology of Women Quarterly” 1997, nr 21, s. 175, 177.
- <sup>3</sup> Fragment ścieżki dźwiękowej.
- <sup>4</sup> Gynoid lub fembot to humanoidalny robot rodzaju żeńskiego. Termin „gynoid” po raz pierwszy został użyty w 1984 r. przez Gwyneth Jones w powieści *Divine Endurance* jako określenie dla robota-niewolnicy w Chinach przyszłości. Zob. G. Jones, *Divine Endurance*, George Allen & Unwin, London 1984.
- <sup>5</sup> Przedstawiciele pierwszego nurtu traktują człowieka jako punkt wyjścia do dywagacji na temat znaczenia innych gatunków oraz form istnienia. Przyglądają się ludzkiemu współistnieniu z nimi, zakładając, że istota ludzka nie jest wyjątkowa ani unikatowa. W obrębie myśli posthumanistycznej rozwijają się rozmaite perspektywy i założenia, takie jak feminizm, *gender studies*, *queer studies*, *animal studies*, teorie wykluczenia itp. Posthumanizm jest kierunkiem post-centralistycznym i post-hegemonicznym. W polu zainteresowania badaczy należących do drugiego nurtu znajduje się ufundowany na postępie technicznym i technologicznym rozwój człowieka, poszerzanie jego możliwości mentalnych i fizjologicznych, czego ukoronowaniem byłoby przewyżczenie śmierci. Na ten temat por. F. Ferrando, *Posthumanizm, transhumanizm, antyhumanizm, metahumanizm oraz nowy materializm. Różnice i relacje*, tłum. R. Sapeńko, E. Świętek, „Rocznik Lubuski” 2016, t. 42, cz. 2, s. 13-27. Szczegółowe wskazówki dotyczące założeń transhumanizmu można znaleźć na stronie: <https://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration/> (dostęp: 30.03.2020).
- <sup>6</sup> Oprócz cytowanego już artykułu autorstwa psycholożek Barbary L. Fredrickson i Tomi-Ann Roberts do najczęściej przywoływanych należy z pewnością praca filozofki Marthy C. Nussbaum *Sex and Social Justice* (Oxford University Press, Oxford 1999). Na temat stosunkowo nowych badań z zakresu psychologii społecznej i neurobiologii por. N. A. Heflick, J. L. Goldenberg, *Objectifying Sarah Palin: Evidence That Objectification Causes Women to be Perceived as Less Competent and Less Fully Human*, „Journal of Experimental Social Psychology” 2009, nr 45, s. 598-601; S. Loughnan, N. Haslam, T. Murnane, J. Vaes, C. Reynolds, C. Suitner, *Objectification Leads to Depersonalization: The Denial of Mind and Moral Concern to Objectified Others*, „European Journal of Social Psychology” 2010, nr 40, s. 709-717; M. Cikara, J. L. Eberhardt, S. T. Fiske, *From Agents to Objects: Sexist Attitudes and Neural Responses to Sexualized Targets*, „Journal of Cognitive Neuroscience” 2010, s. 540-551; J. Vaes, P. Paladino, E. Puvia, *Are Sexualized Women Complete Human Beings? Why Men and Women Dehumanize Sexually Objectified Women*, „European Journal of Social Psychology” 2011, nr 41, s. 774-785.
- <sup>7</sup> Z. Wałaszewski, *Technology as Witchcraft. Fear and Desire: A Female Robot in Fritz Lang's „Metropolis”*, „Kultura Popularna” 2013, nr 4, s. 103. Na temat „męskiego” charakteru gatunku science fiction por. S. Chibnall, *Alien Women: The Politics of Sexual Difference in British SF Pulp Cinema*, w: *British Science Fiction Cinema*, red. I. Q. Hunter, Routledge, London – New York 1999 oraz G. King, T. Krzywinska, *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*, Wallflower Press, London 2000.
- <sup>8</sup> A. Huyssen, *The Vamp and the Maschine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's „Metropolis”*, „New German Critique” 1981-1982, nr 24-25, s. 226.
- <sup>9</sup> Film otrzymał cztery nominacje do Oscara, a ostatecznie samą statuetkę w kategorii „najlepszy scenariusz oryginalny” oraz wiele innych nominacji i nagród (głównie w Stanach Zjednoczonych). Szczególnie ciekawe w omawianym przeze mnie kontekście jest to, że podczas Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Rzymie w 2013 r. Scarlett Johansson, która przecież ani raz nie pojawia się na ekranie, otrzymała nagrodę za najlepszą rolę kobiecą. Film był wyświetlany w 1729 kinach na całym świecie przez 54 tygodnie, zaś wpływy z biletów wyniosły nieco ponad 48 mln dolarów (przy budżecie 23 mln dolarów). Dane liczbowe pochodzą ze strony: <https://www.boxoffice Mojo.com/release/r1492406273/> (dostęp: 10.03.2020).
- <sup>10</sup> D. Haraway, *Manifest Cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, tłum. S. Królik, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 49, 51.
- <sup>11</sup> Również psychologowie społeczni w ostatnich latach coraz częściej zwracają uwagę na fakt, że uprzedmiotowienie (będące wynikiem seksualizacji) nie dotyczy wyłącznie kobiet. Por. S. Loughnan, N. Haslam, T. Murnane, J. Vaes, C. Reynolds, C. Suitner,

- dz. cyt. To bardzo ciekawe zjawisko, które-  
mu w kontekście twórczości filmowej – tak-  
że tej spod znaku science fiction – należało-  
by jednak poświęcić osobny artykuł.
- <sup>12</sup> B. L. Fredrickson, T. A. Roberts, dz. cyt.,  
s. 179.
- <sup>13</sup> N. A. Heflick, J. L. Goldenberg, dz. cyt., s. 600.
- <sup>14</sup> J. Vaes, P. Paladino, E. Puvia, dz. cyt., s. 775.
- <sup>15</sup> A. Huyssen, dz. cyt., s. 225. We fragmencie  
artykułu, o którym wspominam, Huyssen  
odwołuje się do innej książki: P. Gendolla,  
*Die lebenden Maschinen: Zur Geschichte der  
Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hof-  
fmann und Villiers de l'Isle Adam*, Guttandin  
und Hoppe, Marburg 1980.
- <sup>16</sup> A. Huyssen, dz. cyt., s. 226.
- <sup>17</sup> W powieści zostało użyte określenie „andro-  
id”.
- <sup>18</sup> A. Villiers de l'Isle-Adam, *Ewa jutra*, tłum.  
R. Engelking, „Kwartalnik Filmowy” 2000,  
nr 31-32, s. 66-67.
- <sup>19</sup> A. Huyssen, dz. cyt., s. 227.
- <sup>20</sup> T. von Harbou, *Metropolis*, tłum. W. Zechenter,  
„Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31-32, s. 77.
- <sup>21</sup> A. Huyssen, dz. cyt., s. 227-228.
- <sup>22</sup> Fragment ścieżki dźwiękowej.
- <sup>23</sup> Ciekawego przykładu dostarcza także film  
*The Singularity in Near* (reż. Anthony Waller,  
Toshi Hoo, Raymond Kurzweil, 2010), bę-  
dący ekranową wersją teorii ostatniego  
z wymienionych twórców – amerykańskie-  
go futurologa, który przewiduje w niej błys-  
kawiczny rozwój technologii komputerow-  
ych, a w konsekwencji daleko idące zmia-  
ny w życiu człowieka. Film jest mieszanką  
materiałów fabularnych i dokumentalnych.  
W części dokumentalnej składa się głównie  
z wywiadów z naukowcami i ekspertami,  
a w fabularnej przedstawia historię gynoida  
o imieniu Ramona – stworzonego przez sa-  
mego Kurzweila – który próbuje uratować  
ludzkość od zagłady.
- <sup>24</sup> Fragment ścieżki dźwiękowej.
- <sup>25</sup> M. Faber, *Pod skórą*, tłum. M. Świerkocki,  
W.A.B., Warszawa 2005.
- <sup>26</sup> Wątek ten podejmują w swojej refleksji Fred-  
rickson i Roberts: (...) w amerykańskiej kulturze  
[podobnie jak w zachodnim kregu kulturo-  
wym w ogóle – uzup. E. F.] *jesteśmy nieustannie  
wystawieni na działanie obrazów wyidealizo-  
wanych ciał kobiecych*. Podstawą tego wyideal-  
zowanego wizerunku jest właściwie niezmiennie  
młodość, szczupła sylwetka i biały kolor skóry.  
*I rzeczywistość, trudno jest znaleźć przedstawienia  
medialne kobiecego piękna, które różniłyby się od  
tego zachodnioeuropejskiego ideału* (zob. B. L.  
Fredrickson, T. A. Roberts, dz. cyt., s. 181).
- <sup>27</sup> Przypadek Halle Berry, wcielającej się  
w postać kobiety kota w filmie o tym samym  
tytule (*Catwoman*, reż. Pitof, 2004) oraz Storm  
w serii *X-Men*, jest raczej wyjątkiem potwier-  
dzającym regułę. Co ciekawe, w przypadku  
filmów pełnometrażowych i seriali z gatunku  
science fiction ukazujących postaci zwykłych  
kobiet dyskryminacja z powodu koloru skóry  
właściwie się nie pojawia. Należy również  
zauważyć, że ten sam rodzaj wykluczenia  
pojawia się w przypadku postaci (i aktorów)  
męskich. Tu odstępstwem od reguły jest film  
*Czarna pantera* (*Black Panther*, reż. Ryan Co-  
ogler, 2018), którego obsada w większości  
składa się z czarnych aktorów. To, jakie mogą  
być konsekwencje ignorancji postaci oraz  
dyskryminacji aktorów o innym kolorze skó-  
ry niż biały, a jednocześnie społecznego i kul-  
turowego przyzwolenia na nie, pokazała in-  
ternetowa kampania oczerniania i szkan  
wymierzonych w amerykańską aktorkę wiet-  
namskiego pochodzenia Kelly Marie Tran,  
która wcieliła się w rolę Rose w filmach  
*Gwiezdne wojny: Ostatni Jedi* (*Star Wars: The  
Last Jedi*, reż. Rian Johnson, 2017) i *Gwiezdne  
wojny: Skywalker. Odrodzenie* (*Star Wars: The  
Rise of Skywalker*, reż. J. J. Abrams, 2019), bę-  
dąc tym samym pierwszą nie-białą aktorką,  
która wystąpiła w jednej z głównych ról w sa-  
dze. Informacje na ten temat można znaleźć  
na stronie: [https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/kelly-marie-tran-racists-last-jedi\\_in\\_5a440fee4b06d1621b6b2bb?\\_guc\\_consent\\_skip=1584193908&guccounter=1](https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/kelly-marie-tran-racists-last-jedi_in_5a440fee4b06d1621b6b2bb?_guc_consent_skip=1584193908&guccounter=1) (dostęp: 13.04.2020). Sama Kelly Marie Tran odniosła się do sytuacji, która ją spotkała, na łamach „New York Times”. Artykuł *Kelly Marie Tran: I Won't Be Marginalized by Online Harassment* wskazuje również szerszy kontekst sprawy; zob.: <https://www.nytimes.com/2018/08/21/movies/kelly-marie-tran.html> (dostęp: 13.04.2020).
- <sup>28</sup> A. Toffler, *Szok przyszłości*, tłum. W. Osiatyński, E. Grabczak-Ryszka, E. Woydyłło, Wydawnictwo Kurpisz S.A., Przemierowo 2007, s. 175.
- <sup>29</sup> Dla porównania dwa inne bardzo popularne filmy, wyprodukowane mniej więcej w tym samym czasie, o których wspominam w tekście, a które zostały wyreżyserowane przez mężczyzn, czyli *Lucy* oraz *Resident Evil: Ostatni rozdział*, zarobiły – odpowiednio – niecałe 460 mln dolarów (przy budżecie 40 mln) i 312 mln (przy budżecie 40 mln). Dane liczbowe są dostępne na stronie: <https://www.box-officemojo.com/> (dostęp: 7.03.2020).
- <sup>30</sup> Fragment ścieżki dźwiękowej.

**Ewa Fiuk**

Filmoznawczyni, adiunktka w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Autorka monografii *Inicjacje, tożsamość, pamięć. Kino niemieckie na przełomie wieków* (2012) i *Obrazoświaty, dźwięko-przestrzenie. Kino Toma Tykwersa* (2016) oraz wielu publikacji, w tym także przekładów z języka niemieckiego, w tomach zbiorowych i czasopismach. Redaktorka „Kwartalnika Filmowego”. Zainteresowania naukowe: film niemiecki, transkulturowość, teoria afektu i narracje mniejszościowe (ze szczególnym uwzględnieniem migracji w kontekście twórczości filmowej).

## Bibliografia

- Chibnall, S.** (1999). *Alien Women: The Politics of Sexual Difference in British SF Pulp Cinema*. W: I. Q. Hunter (red.), *British Science Fiction Cinema*. London – New York: Routledge.
- Cikara, M., Eberhardt, J. L., Fiske, S. T.** (2010). From Agents to Objects: Sexist Attitudes and Neural Responses to Sexualized Targets. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 23 (3), ss. 540–551. <https://doi.org/10.1162/jocn.2010.21497>
- Faber, M.** (2005). *Pod skórą* (tłum. M. Świerkocki). Warszawa: W.A.B.
- Ferrando, F.** (2016). Posthumanizm, transhumanizm, antyhumanizm, metahumanizm oraz nowy materializm. Różnice i relacje (tłum. R. Sapeńko, E. Świętek). *Rocznik Lubuski*, 42 (2), ss. 13–27.
- Fredrickson, B. L., Roberts T. A.** (1997). Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21, ss. 173–206. <https://doi.org/10.1111%2Fj.1471-6402.1997.tb00108.x>
- Haraway, D.** (2003). Manifest Cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych (tłum. S. Królak, E. Majewska). *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, 3 (1), ss. 49–87.
- Harbou, von, T.** (2000). *Metropolis* (tłum. W. Zechenter). *Kwartalnik Filmowy*, (31–32), ss. 73–82.
- Heflick, N. A., Goldenberg, J. L.** (2009). Objectifying Sarah Palin: Evidence That Objectification Causes Women to be Perceived as Less Competent and Less Fully Human. *Journal of Experimental Social Psychology*, 45 (3), ss. 598–601. <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2009.02.008>
- Huyssen, A.** (1981–1982). The Vamp and the Maschine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's „Metropolis”. *New German Critique*, 24–25, ss. 221–237.
- Jones, G.** (1984). *Divine Endurance*. London: George Allen & Unwin.
- King, G., Krzywinska, T.** (2000). *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*. London: Wallflower Press.
- Loughnan, S., Haslam, N., Murnane, T., Vaes, J., Reynolds, C., Suitner, C.** (2010). Objectification Leads to Depersonalization: The Denial of Mind and Moral Concern to Objectified Others. *European Journal of Social Psychology*, 40 (5), ss. 709–717. <https://doi.org/10.1002/ejsp.755>

- Moye, D.** (2017, 28 grudnia). *Kelly Marie Tran of „Last Jedi” Facing Racist, Sexist Comments Online*. Huffingtonpost.co.uk. [https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/kelly-marie-tran-racists-last-jedi\\_n\\_5a440ofee4b06d1621b6b2bb?\\_guc\\_content\\_skip=1584193908&gucounter=1](https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/kelly-marie-tran-racists-last-jedi_n_5a440ofee4b06d1621b6b2bb?_guc_content_skip=1584193908&gucounter=1)
- Nussbaum, M. C.** (1999). *Sex and Social Justice*. Oxford: Oxford University Press.
- Toffler, A.** (2007). *Szok przyszłości* (tłum. W. Osiatyński, E. Grabczak-Ryszka, E. Woydyłło). Przeźmierowo: Wydawnictwo Kurpisz S.A.
- Tran, K. M.** (2018, 21 sierpnia). *Kelly Marie Tran: I Won't Be Marginalized by Online Harassment*. Nytimes.com. <https://www.nytimes.com/2018/08/21/movies/kelly-marie-tran.html>
- Vaes, J., Paladino, P., Puvia, E.** (2011). Are Sexualized Women Complete Human Beings? Why Men and Women Dehumanize Sexually Objectified Women. *European Journal of Social Psychology*, 41 (6), ss. 774-785. <https://doi.org/10.1002/ejsp.824>
- Villiers de L'Isle-Adam, A.** (2000). Ewa jutra (tłum. R. Engelking). *Kwartalnik Filmowy*, (31-32), ss. 59-68.
- Właszewski, Z.** (2013). Technology as Witchcraft. Fear and Desire: A Female Robot in Fritz Lang's „Metropolis”. *Kultura Popularna*, 38 (4), ss. 102-109.

**Keywords:**

posthumanism;  
 science fiction;  
 gynoid;  
 woman;  
 sexualization

**Abstract**

Ewa Fiuk

**Transgression and Discrimination: Artificial Women in Science-Fiction Cinema**

The article discusses the problem of sexualization of female characters in science-fiction films. The author refers to genre theory, feminist and psychoanalytic film theory, as well as research results in social psychology and neuroscience, trying to elucidate the possible causes and consequences of an overtly discriminating way of depicting women and femininity that is very common in Western culture. With this aim in mind, she characterises selected individual films (e.g. *Metropolis* by Fritz Lang, *Blade Runner* by Ridley Scott and *Under the Skin* by Jonathan Glazer), as well as proposing an analysis of recurring cultural narratives and specific motifs symptomatic of cinema. The author also refers to some works of science-fiction literature, indicating a big reproductive potential lying in the perspective presented, in which two apparently different phenomena – transgression and discrimination – converge.