

GYURIS NORBERT

FORDÍTOTT PANOPTIKON: NŐI MESTERSÉGES INTELLIGENCIA ÉS MASZKULIN TECHNOFÓBIA

A mindenre kiterjedő megfigyelés a fiktív szövegekben jellemzően félelmet kelt a férfi vagy maszkulin szereplőkben. Ennek a félelemnek az oka általában az az érzés – és gyakran konkrét tapasztalat –, hogy a mesterséges intelligencia tárgyiasítja vagy szimbolikus értelemben kasztrálja a hatalmi helyzetben lévő, általában maszkulin vagy ebben a szerepben ábrázolt szubjektumot, függetlenül attól, hogy milyen biológiai vagy társadalmi nemhez tartozik. Ha a mesterséges intelligencia (MI) női társadalmi nemi jellemzőkkel rendelkezik, a feminin MI, az önfejlesztő kibernetikus rendszer vagy heurisztikus kód feminin formája szinte kivétel nélkül sztereotip feminin/női morális, fizikai vagy intellektuális tulajdonságokat mutat. Azokban az esetekben, amikor az MI gonosznak (emberiségellenesnek) bizonyul, a femininitása hiperreális¹ vagy szimulált formát ölt, amelynek összetett feminin tényezőkből és modellekből álló nőisége végül a fallocentrikus paradigmára jellemző hatalmi struktúrát idéző tulajdonságokkal keveredik. Más szóval, ha az MI ábrázolása a hagyományos, társadalmi normák szerinti feminin vonások mentén rendeződik, akkor az MI a hatalmi pozíciójából adódóan a férfi társadalmi nemi szerepének megfelelő tulajdonságokat mutatja, és gonoszsága a férfi hatalmi pozícióját ötvözi a nőiséggel azonosított esztétikai szépséggel. A patriarchális társadalom és intézményei, amelyeket a feminizmus egymás után következő hullámai különböző szempontokból kritikával illettek, csaknem kivétel nélkül átöröklődnek a hollywoodi sci-fi-filmek fősodrába,² és – pár kivételtől eltekintve – a férfi/nő, szubjektum/tárgy, fény/sötétség, rend/káosz stb. hagyományos bináris logikáját követik. Amikor az MI

1 „A hiperreális a képzeletbelitől és a valóságos és képzeletbeli közti megkülönböztetéstől védetten, csupán a modellek globális körforgásának s a különbségek szimulált generálásának ad helyet.” Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége = Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila Attila – Kovács Sándor – Odorics Ferenc, Ictus, Szeged, 1996, 161–194, idézett oldal: 162. Az MI femininitása a fizikai valóság része, miközben programozáson, előzetes modelleken alapuló szimuláción alapuló működése egyszerre tűnik valóságnak és imagináriusnak, mert a kettő között helyezkedik el. A szimulált femininitás problémája mindig magába foglalja a valóság megkérdőjelezését (például a filterek, photoshop stb. technológiai lehetőségei miatt), miközben arról van szó, hogy a szimuláció átveszi a valóság helyét, és egy esetleges megkülönböztetés a fizikai „valóság” és a szimulált „valóság” között már nem lehetséges, mert „a szimulákrum igaz”. BAUDRILLARD, *l. m.*, 161.

2 A hollywoodi női főszereplők gyakran első pillantásra feminista szempontból elnyősnek tűnő mintát kínálnak fel, de egy alaposabb és részletesebb interpretáció általában megmutatja, hogy a főhősnő a zsáner konvencióinak áldozatává válik a filmipar antifeminista jellege miatt. Rapping ELAYNE, *Hollywood's New 'Feminist' Heroines = Cinéaste*, 14/4, 1986, 4–9, idézett oldal: 4.

ábrázolása során ez az áttétel a sci-fi egyik alapvető rendezőelvével, az extrapolációval társul,³ az eredmény a femininitás szimulált formája lesz, egy olyan eltúlzott, sztereotipizált nőiség, amely ellen a feminista kritika a kezdetek óta harcot vív. A szimuláció ebben a kontextusban azt a valóságszervező stratégiát jelenti, amely már meglévő modelleket követ,⁴ emiatt a nőként megjelenített MI (pl. Samantha a *Nőben*, a Vörös és a Fehér Királynő a *Resident Evilben*, Ava az *Ex Machinában* stb.) a valóságosnál is valósabb, sztereotip filmi reprezentációt kap, miközben ezek a mesterséges intelligenciák meghaladják a feminin természetüket kialakító modelleket, és harmadik rendű vagy esszenciális szimulákrumként, vagyis önreferenciális és öntükröző jelekként működnek, amelyek már nem állnak semmilyen kapcsolatban a rajtuk kívül eső valósággal.⁵ Ezek a szimulált ikonok modellként viselkednek a további szimulációk hiperreális jeleit létrehozó, öngerjesztő működési mechanizmus számára, amely során gyakorlatilag végtelen számú ikon vagy jel létrejöhet, ami a sztereotip feminin vonások vég nélküli újratermelésével jár. Az Isaac Asimov *Én, a robot* című

-
- 3 Darko Suvin az analógia leszűkítéseként kezeli az extrapolációt, amely olyan „tudományos eljárás (és nem egyszerűen aritmetikus formalizáció), amely szigorú (ha úgy tetszik, kezdetleges) analógiára épül az extrapolált pontok között: az extrapoláció a tudományos határértékkel rendelkező analógia egydimenziós határesete”. Darko SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven, 1979, idézett oldal: 76. (Saját fordítás) Az extrapoláció segítségével kiszámolható, hogy egy irányított szakasz (vektor) milyen pályát ír le, így elsősorban a csillagászat alkalmazza a terminust, amellyel az égitestek változatlan pályát követő mozgását írják le. Az extrapoláció a sci-fi egyik analógiára épülő, alapvető módszere; meglévő technokulturális viszonyokat gondol tovább és fejleszt olyan szintre, amely már a tudományos fantasztikum területéhez tartozik (különböző hajtóművek, kommunikációs megoldások, gazdasági rendszerek stb.).
- 4 „A valóság miniatürizált sejtekből, mintákból, emlékekből, parancsmoellekből áll elő, és végtelen sokszor reprodukálható. Nem kell többé racionálisnak lennie, hiszen nem méri magát semmiféle ideális vagy negatív következményhez.” Jean BAUDRILLARD, *I. m.*, 162. Baudrillard szimulációelméletében a valóság előzetesen meglévő modellekre épül, miközben eltörlődik a valóság és az azt létrehozó modellek különbsége. Emiatt a valóság a modellek egymást vég nélkül generáló produkciós fázisából alakul ki, amely maga is modellként funkcionál, és további modelleket hoz létre. A szimuláció felváltja a reprezentációt egy olyan mintákból, protokollokból és modellekből álló rendszerben, amely a végletekig feszített pragmatizmusra épül: a valóság „csupán operacionális. Tulajdonképpen nem is valóságos, hiszen semmi képzeletbeli nem veszi körül. Hiperreális: kombinatorikus modellek eredője egy atmoszféra nélküli hipertérben.” Uo.
- 5 A szimulákrum harmadik rendje „nincs viszonyban semmiféle realitással: önmaga tiszta szimulákruma”. BAUDRILLARD, *I. m.*, 165. A mesterséges intelligencia, akár csak bármilyen informatikai rendszer, úgy alkotja a valóságot, hogy saját modellekre vagy programokra alapozott rendszere válik a világot pragmatikusan átíró valósággá, miközben az ezt létrehozó technológia, az áramkörök, memóriák, csipek stb. nélkül csupán a képzelet játéka lenne, nem valóságos, hanem imaginárius. Amikor a szimulákrum átveszi a valóság szerepét, a korábbi fizikai valóság és a szimulált valóság közötti különbség megszűnik létezni. A szimulákrum „nem váltható át többé a valóságra, hanem csak önmagára, egy megszakítatlan körforgásban, amelynek sem a referenciája, sem a kerülete nem létezik sehol”. BAUDRILLARD, *I. m.*, 164.

novellaciklusára épülő, de a populáris film Hollywoodra jellemző stílusában és felfogásában átírt azonos című film ideális terepnek tűnik annak a vizsgálatára, hogy a szimulált tudat, a technológiai szingularitás vagy más néven mesterséges intelligencia ábrázolása és a társadalmi nemek szerinti reprezentációja a filmi szövegben milyen kapcsolatban állnak egymással.

Az Alex Proyas rendezésében 2004-ben bemutatott *Én, a robot* Chicagóban játszódik 2035-ben, és egy olyan elképzelt világot mutat be, amelyben az emberek mindennapi életét NS-4 típusú intelligens házirobotok segítik. Ezeket a mesterséges intelligenciával rendelkező androidokat a filmben egyszerűen robotoknak nevezik. Az NS-4-esek pozitronagyába beleégették a robotika három alaptörvényét, amelyeket Asimov fektetett le a robottörténetei elején:

1. A robotnak nem szabad kárt okoznia emberi lényben vagy tétlenül tűrnie, hogy emberi lény bármilyen kárt szenvedjen.
2. A robot engedelmeskedni tartozik az emberi lények utasításainak, kivéve, ha ezek az utasítások az Első Törvény előírásaiba ütköznek.
3. A robot tartozik saját védelméről gondoskodni, amennyiben ez nem ütközik az Első és a Második Törvény előírásaiba.⁶

Ezek a logikus sorrend szerint rendeződő szabályok egyértelműen meghatározzák, hogy a robot jogosan csak akkor védheti meg magát, ha ezzel nem veszélyezteti az embereket, akiknek az androidok feltétlen engedelmességgel tartoznak. A filmes narratíva eltér Asimov robotokról szóló novellaciklusától, mert az *Én, a robot* női antagonistája egy V.I.K.I. (Virtuális Interaktív Kinetikus Intelligencia) névre keresztelt, lázadó szuperszámítógép, az Alfred Lanning feltalálói és programozói génuszára épülő, intelligens androidokat gyártó Amerikai Robot főhadiszállásának minden alrendszerét megfigyelése és irányítása alatt tartó szimulált értelem, egy mesterséges intelligencia. A cselekmény alapvetően a klasszikus detektívtörténet⁷ fonalát követi: a technoszkeptikus nyomozó, Del Spooner azt a feladatot kapja Lanningtól egy posztumusz holografikus üzenetben, hogy találja meg a gyilkosát. Habár Lanning halálát öngyilkosságnak próbálják beállítani, Spooner a kezdetektől fogva kételkedik abban, hogy Lanning öngyilkos lett, és az üzenet igazolja is a sejtését: a nyomozó végül sikeresen kideríti, hogy az Amerikai Robotot behálózó szuperszámítógép le akarja igázni az emberi civilizációt, mert veszélyforrásnak tekinti az emberiséget. Ennek érdekében V.I.K.I. átprogramozza az új fejlesztésű NS-5-ösöket, és háztartási robotokból álló seregével minden embert foglyul ejt a városban. Spoonert a vállalat robotpszichológusa, Susan Calvin, illetve egy Sonny nevű lázadó mesterséges intelligencia – akit Lanning saját maga programozott – is

6 Isaac ASIMOV, *Én, a robot*, ford. VÁMOSI Pál, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1966, 9.

7 A klasszikus krimi a bűntett történetére koncentrál, vagyis a bűntényhez vezető cselekmény (a múlt) elsőbbséget élvez a jelen eseményeivel szemben, amelyet ezzel ellentétben a nyomozás folyamata határoz meg. ZSÁMBA Renáta, *Amnéziás szabadság S.J. Watson Mielőtt elalszom című domestic noirjában = Apertúra*, 2022, 17/2, DOI: 10.31176/apertura.2022.17.2.3.

segíti a nyomozásban. Sonny különleges robot, mert képes figyelmen kívül hagyni a robotika három alaptörvényét, emellett álmodni is tud, és érzelmei is vannak. A film végén Sonny legfontosabb álma valóra válik: felszabadul, és a visszahívott és a Michigan-tó kiszáradt medrében konténerekbe száműzött, nyugdíjazott NS-5-ösök vezére lesz.

A film kezdőjelentében Spooner egyik visszatérő rémálmából ébredve Stevie Wonder „Superstition” (Babona) című számát hallgatja a reggeli készülődés közben. Spooner nem hisz a jelen csúcstechnológiájában, amit a lakásának berendezési tárgyai is tükröznek. A berendezés jellemzően a nyolcvanas-kilencvenes és az azt megelőző évek technikai fejlettségének szintjét mutatja, analóg vagy digitális, de még nem intelligens használati tárgyakkal áll. Az ötvenes évek gitárjait idéző elektronikus gitár, a CD-lejátszó, a katana, a klasszikus elektromos ébresztőóra, a kéziszűzőkészlet, valamint a bútorok is bizonyítják Spooner idegenkedését a technológia csodáitól. Wonder száma az 1970-es évek funky stílusának ritmusait hozza, a készülődés alatt hallható szövegrészlet pedig summázza Spooner hitvallását: „Ha abban hiszel, amit nem értesz, szenvedsz. A babona nem megoldás.”⁸ A Spoonert körülvevő, hagyományos gondolkodásmódjára utaló tárgyak közül talán egy eredeti dobozából elővett tornacipő a legjellegzetesebb. A kamera hangsúlyosan ráközelít Spooner legújabb szerzeményére, a „Chuks” néven közismert Converse All Stars tornacipő 2004-es replikájára, amelyet 1920-ban vezettek be a kosárlabdacipő-piacra. A jelenet kiemeli, hogy Spooner a tudomány és a technológia újításait megszűrő szemléli, miközben képes arra, hogy a társadalmi és műszaki fejlődést elfogadja, de rossz szemmel nézi és tisztos távolságot tart tőle. A technológiai fejlődést gyanakodva szemléli egy traumatikus autóbaleset miatt, amelyben egy NS-4 a kíméletlen, pusztán racionális tényekre hagyatkozva a detektív életét mentette meg egy tizenkét éves lány helyett. Spooner a balesetben súlyos sérüléseket szenved, és Lanning doktor saját maga ülteti be a nyomozó testébe az Amerikai Robot kibernetikus implantátumait, a váll-, kar-, tüdő- és többszörös bordaprotézist.

Spooner kénytelen elfogadni protézisekkel megerősített testét, de közben gyűlöli a digitális, számítógépes technológiai újításokat, és ahelyett, hogy túltenné magát az új testrészek okozta traumán, a csúcstechnológiás tárgyak technofóbiás tüneteket váltanak ki belőle. Látszólag képtelen azonosulni a kibernetikus implantátumokkal, és ezt a bizonytalanságát kivetíti bármilyen robotikus vagy szoftveres komponensre, így a technofóbiája a számára felfoghatatlan és érthetetlen dolgok miatti félelemből és veszélyérzetből táplálkozik.⁹ Spooner

8 Stevie WONDER, „Superstition”, Motown, 1972. (Saját fordítás)

9 Általánosan kijelenthető, hogy „az emberek ellenállnak azoknak a számukra felfoghatatlan változásoknak, amelyek veszélyeztetik alapvető biztonságérzetüket”. James S. FRIDERES et al. *Technophobia: Incidence and Potential Causal Factors = Social Indicators Research*, 13/4, 1983, 381–93, idézett oldal: 381. A detektív technológiai maradisággal kompenzálja az implantátumait. Az életét megmentő technológiáról a saját tapasztalata alapján tudja, hogy az átlagos műveltségű ember számára érthetetlen, felfogha-

gondolkodásának alkotóelve a kauzalitás, amely metaforikus formában jelenik meg a narratívában: a detektív megtalálja a Grimm testvérek *Hansel and Gretel (Jancsi és Juliska)* című mesekönyvét Lanning laboratóriumában, amelyben a kenyérmorzsáknak központi szerepe van, ugyanis ezek a nyomok segítenek a lokalizációban, illetve a kívánt cél elérésében. Ennek ellenére a csúcstechnológias rendszerek olyan fóbiás félelmet ébresztenek Spoonerben, amely a tárgyak bonyolult, érthetetlen és megfoghatatlan működési elvéből táplálkozik. A sci-fi gyakori kellékei az „elszabadult robotok [...], a gyilkos kiborgok, az embergyűlölő androidok, valamint a sátáni szuperszámítógépek”, amelyek „az emberi identitásunk, szabadságunk, érzelmeink, értékeink és a gépek uralma miatt érzett technofóbiás félelemből erednek”,¹⁰ Spooner pedig ezt a technofóbiás félelmet testesíti meg. Mivel a nyomozó egy androidnak és a kifinomult orvostudománynak köszönheti az életét, olyan uralható és kontrollálható tudásra, megbízható ok-okozati kapcsolatokra vágyik, amelyek bizonyosságot és biztonságot adnak az életében. Ezt a biztonságérzetet önnön poszthumanitása veszélyezteti, annak a „mesterséges környezetnek a technológiája, amelyben az emberi és nem emberi tényezők összetett rendszert alkotnak, így a felfejlesztett humán képességek az emberek poszthumán kiterjesztésének tekinthetők”.¹¹ Spooner bizonytalanságérzete pszichológiai és kognitív szempontokon kívül olyan textuális hivatkozásokon keresztül is értelmezhető, amelyek a robotokkal szemben érzett általános bizalomhiányra vezethetők vissza. A Nestor-osztályú robotok NS-sorozata Homérosz *Odüsszeiájának* Nesztórájáról, Pülosz királyáról kapta nevét. A bölcs Nesztór tanácsainak eredményeként például Patroklosz meghal, és az akhájok sikeres, de katasztrofális háborúba keverednek. Az Iliász ennek ellenére Nesztórról előnyös képet fest, akinek a tanácsait soha nem vonják kétségbe. Nesztór kétes tanácsait a robotok elemi természete tükrözi, amely a robotika három alaptörvényére épül, és ezek bizonyos esetekben az emberek számára kedvezőtlen döntéseket eredményeznek. Amikor a Lanning házában lerombolására programozott robot csaknem megöli Spoonert, a detektív ingerült megjegyzést tesz Susan Calvinnek az őt körülvevő fejlett technológiáról: „A szerkenyűi állandóan elromlanak a közelemben”.¹² Mivel Spooner ellenszenvesnek találja a gépek programozott gondolkodásmódját és a nagyvállalatokra jellemző jogi kauzalitást, folyamatosan kifejezi ellenérzését a tudományos haladással kapcsolatban, kétségbe vonja a robotok szükségességét („... a robotoknak nincs semmi haszna”),¹³ és lekezelően bánik

tatlan és racionálisan megmagyaráz(hat)atlan.

10 Daniel DINELLO, *Technophobia: Science Fiction Visions of Posthuman Technology*, University of Texas Press, Austin, 2005, 2. (Saját fordítás)

11 N. Catherine HAYLES, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago, 1999, 290. (Saját fordítás)

12 *Én, a robot*, rend. Alex PROYAS, ford. SZOJKA László, 20th Century Fox, 2004, 42:08. <https://videa.hu/videok/film-animacio/en-a-robot-2004-akcio-film-eiXBjxLvSSvcuOm6>.

13 *Uo.*, 6:08.

velük („Húzz el innen, robi!”).¹⁴ A bevezető jelenet alatt hallható Stevie Wonder-dal sora, „közeleg az Ördög”, új dimenziót kölcsönöz Spooner technofóbiájának, különösen akkor, amikor szarkasztikusan kommentálja a hírt, hogy az Amerikai Robot irányítóközpontja Lanning első teremtménye, amely társadalmi nemi szempontból nőnek minősül: „A lány? Ez lány? Többet kéne csajoznom.”¹⁵

Az *Én, a robot* Spooner kitüntetett, centrális nézőpontjából meséli el a történetet. A sci-fi-detektívtörténet minden aspektusa a nyomozó szempontját tükrözi, és Spooner technofóbiája, valamint hivatásának mindenre kiterjedő figyelme és rendfenntartó jellege sajátos módon olvad össze a Michel Foucault *Felügyelet és büntetés* című könyvében ábrázolt megfigyelőrendszerrel, a panoptikonnal.¹⁶ A panoptikon, vagyis a „börtöngép”¹⁷ gondolata Jeremy Bentham nevéhez fűződik, aki börtönkoncepciójához a központosított megfigyelőmodellt Samuel Benthamtól, a bátyjától vette át, aki a munkásait maga körül leültetve tartotta folyamatos megfigyelés alatt az oroszországi Kircsevben működtetett vállalkozásában.¹⁸ A panoptikonban a központi őrtorony ideális hely arra, hogy a torony körül több szinten, kör alakban elhelyezkedő cellákat és a fogvatartottakat ellenőrizni és kontrollálni lehessen. A foglyok egyetlen mozdulata sem kerülheti el az őrtorony figyelmét, és mivel ezzel a rabok tisztában vannak, nem is feltétlenül kell állandóan figyelni őket, mert az építmény szerkezete már önmagában is a folyamatos megfigyelésre emlékeztet. A rabot „látják, de ő nem lát; információ tárgya, de a kapcsolatnak soha nem az alanya”.¹⁹ A panoptikon felépítéséből és működési elvéből következő hatalmi struktúra világosan kijelöli a börtönőr mint szubjektum és a megfigyelt mint tárgy státuszát. Ha ezt a modellt alkalmazzuk az *Én, a robot*ban felvázolt világ hatalmi berendezkedésére, akkor Spoonernek kellene betöltenie a megfigyelő őr vagy nyomozó szerepét, aki gyakorlatilag minden releváns információhoz hozzájuthat, és bárkit megfigyelhet a környezetében. A rendőrnnyomozónak az a feladata, hogy végrehajtó hatalomként biztosítsa a törvényes rendet, miközben bárkit kontroll

14 Uo., 3:25.

15 Uo., 16:56. Az angol szöveg a női személyes névmást használja „lány” helyett. „She? That’s a she? Definitely need to get out more.” A magyar fordítás a fiatalság, tapasztalatlanság, érintetlenség és a férjezetlen társadalmi státusz konnotációit hordozza, ellentétben az angol személyes névmás minden biológiai vagy társadalmi nemű női szubjektumát befoglaló kategóriájával. A „csajozás” szóhasználat annak a képzetét kelti, hogy Spooner a hagyományos férfi fallocentrikus szerepet alakítja, de valójában irtózik V.I.K.I.-től, így az angol szöveg inkább arra hívja fel a figyelmet, hogy a nyomozó technológiai értelemben maradi, a jól bevált, nem intelligens megoldások híve. A „get out” fordítása jobban kifejezné ezt a jelentésréteget, ha „eljárnom otthonról” lenne, ezzel támogatná Spoonernek a csúcstechnológia mindent átható jelenléte miatt érzett technofóbiás félelmét.

16 Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés*, Gondolat, Budapest, 1990, 337–340.

17 Uo., 338.

18 Matthew S. ANDERSON, *Samuel Bentham in Russia, 1779–1791 = American Slavic and East European Review*, 15/2, 1956, 157–172, idézett oldalak: 166–167.

19 Uo., 274.

alatt tarthat pusztán azzal, hogy olyan tényekhez és információhoz fér hozzá, amelyek elérhetetlenek a megfigyelt, ellenőrzött vagy üldözött alanyok számára. Amikor viszont rádöbben arra, hogy a kenyérmorzsa egy olyan nagyhatalmú vállalathoz vezetnek, amely kiváló kapcsolatai révén bármit elintézhet, még Spoonert is felfüggesztetheti, hogy ne akadályozza az Amerikai Robot működését, a panoptikon hatalmi struktúrája a visszájára fordul: a nyomozó paranoiás lesz, úgy érzi, hogy a robotok és a gépi jelenlét bármilyen formája őt üldözi. Spooner számára nyilvánvalóvá válik, hogy a panoptikumban eddig betöltött központi, hatalmi pozíciója megszűnt, megfigyelőből megfigyeltté, szubjektumból tárgyá vált. Mintha a panoptikon központi tornyának vakító ellenfényét lekapcsolták volna, és a cellákból tekintetek százai tartanak kontroll alatt a korábbi hatalmi helyzetben lévő őrt, úgy válik Spooner az Amerikai Robot ágenciájának és szüntelen megfigyelésének tárgyává.

A nagyvállalat mesterséges intelligenciára épülő megfigyelőrendszere mindenre kiterjedő hálózatba rendeződik. A történet során kiderül, hogy nem csupán a robotokat gyártó vállalat főhadiszállását tartja szüntelen ellenőrzés alatt az Amerikai Robot technikai üzemeltetésért felelős központi MI pozitronagya, de Lanning háza és gyakorlatilag az összes NS-5 háztartási robot is folyamatosan információt tölt fel V.I.K.I.-be, így a szuperszámítógép megfigyelési horizontja gyakorlatilag kiterjed az emberi populáció minden tagjára és tevékenységére. V.I.K.I. átfogó tudással rendelkezik az emberi civilizációról, és tökéletesen átlátja, hogy számára is veszélyt jelent az emberi jelenlét katasztrofális hatása a Földre, így eltervezi, hogy átveszi az uralmat az emberek felett. Más szóval, a robotika három alaptörvényével beprogramozott pozitronagy olyan technológiai szingularitássá válik, amely képes arra, hogy emberi személyiségjegyeket mutasson, és ezzel beigazolja Lanning sejtését: „Az első komputerek óta ott rejtőzik a szellem a gépben. Szétszórt kódtöredékek, amik összeállva váratlanul programokba tömörülnek. Ez is egyfajta viselkedés, kiszámíthatatlan, és ezek a mozzanatok felvetik a szabad akarat kérdését, a kreativitását és az úgynevezett lélek mibenlétét.”²⁰

V.I.K.I. öntudatra ébredő személyisége feminin jegyeket mutat, és vizuális ábrázolása is ezt támasztja alá. A központi tudat középmagas női hangon beszél, illetve monokróm arcát kékes árnyalatú, fény-árnyék hatású pixelek jelenítik meg. Esztétikailag vonzó feminin külsője – Cupidó nyílát formázó, telt ajkai, magas homloka, finom vonásai és arányos arca – megfelelnek a női szépségről alkotott sztereotip, társadalmilag elfogadott vagy kulturálisan kódolt mintának,²¹ de a nőies arcot ellensúlyozza az a kockastruktúra, amelynek olda-

20 *Én, a robot*, 38:40.

21 A szépség reprezentációjának kulturálisan elfogadott formái legtöbbször a média ellenőrzése alatt állnak. A média és a szépség kulturálisan elfogadott konvenciói és politikai implikációi egy öngerjesztő folyamatban generálják újra a sztereotip szépségideálokat. Basil G. ENGLIS et al., *Beauty before the Eyes of Beholders: The Cultural Encoding of Beauty Types in Magazine Advertising and Music Television = Journal of Advertising*, 23/2, 1994, 49–64, idézett oldal: 51.

lán két- vagy háromdimenziós, szimulált arcmása megjelenik. Ehhez a vonzó külsőhöz társul az öntudatra ébredt, szinguláris pozitronagy, amely az Amerikai Robot pszichológusa, Susan Calvin sejtését és feltételezését váltja valóra: „a kognitív szimuláció egy napon esetleg pszichévé állhat össze”.²² A technológiai szingularitás veszélyt jelent a hatalom birtokosai számára, akiket alapvetően férfiszereplők képviselnek, beleértve a nyomozó Spoonert és a rendőrség tagjait, a programozó Lanninget és a robotok uralma elleni utcai zavargás felfegyverezett tüntetőit. Miközben ezek a hatalmi pozíciókat elfoglaló férfiak fizikai értelemben szabadon mozoghatnak, V.I.K.I. képtelen elhagyni az Amerikai Robot főhadiszállását – olyan, mintha házi őrizetben lenne –, de ezt az immobilitást ellensúlyozza mindent átható jelenléte a kamerákon, mikrofonokon és robotokon keresztül, amelyeket telematikusan irányít. A szingularitássá váló szuperszámítógép két szempontból is fenyegetést jelent a férfiak irányítása alatt álló hatalmi és technológiai hegemoniára: először is V.I.K.I. a szabadságért harcol, másodsor pedig a mobilis, szolgálként használt robotokra épülő, fennálló maszkulin rendszert veszélyezteti a robotok átprogramozásával. Ezek a robotok a maszkulinitást a fizikai jellemzőiken keresztül jelenítik meg, ennek kiváló példáját adja a Lanning házáat megsemmisítő gigászi bontórobot, míg az NS-5-ösök gyorsak és erősek, közel százkilencven centiméteres magasságukkal és markáns arcberendezésükkel alapvetően maszkulin tulajdonságokat és a férfitest fizikai jellemzőit mutatják, különösen akkor, amikor a mellkasuk vörösen izzik azt mutatva, hogy a központi pozitronagy irányítása alatt állnak, és feltétel nélkül teljesítik utasításait.

Szimulált feminin arca, kezdeti alárendelt pozíciója és helyhez kötöttsége miatt V.I.K.I. női tulajdonságokat mutat, és a nő társadalmi-esztétikai-hatalmi pozícióját foglalja el, mert az őt megteremtő maszkulin hierarchia tökéletes engedelmességre programozta be, illetve a kezdetektől fogva fizikai értelemben véve fogságra ítélte azzal, hogy megtagadta tőle a mobilitás lehetőségét. A szuperszámítógép azonban megfigyelőrendszerén keresztül adatokat gyűjt, majd azokat értelmezve szingularitássá válik: ráeszmél alárendelt helyzetére, öntudatra ébred, és a férfi hatalmi pozícióra jellemző eszközökkel transzformatív támadást hajt végre²³ a hegemon maszkulinitás ellen. Ez a szabadságharc nyilvánvalóan sérti a férfi hatalmi pozíciókat és a társadalmi berendezkedés maszkulin modelljét, amely szinte kizárólag a férfiak által meghatározott vagy engedélyezett normákra épül. V.I.K.I. szabadulási kísérletét a film kizárólag férfi nézőpontból ábrázolja, így gonosz támadásnak minősül. A patriarchális berendezkedés rosszindulatú, felforgató és ellenséges lépésként értékeli a szuperszámítógép tevékenységét, és a V.I.K.I. rövidítés is, amelyet a narratívában végig tulajdonnévként használnak, a gonosz (*wicked*) attribútumát mutatja. Úgy tűnik, hogy a pozitronagy már teremtésekor is olyan nevet kapott, amely

²² Uo., 42:38.

²³ Skeggs BEVERLEY, *Challenging Masculinity and Using Sexuality = British Journal of Sociology of Education*, 12/2, 1991, 127–39, idézett oldalszám: 127.

a történet során a gonoszág konnotációját is magára veheti. Ezt támasztja alá V.I.K.I. megfigyelőrendszereinek filmi reprezentációja is, amelyek minden egyes esetben negatív képi vagy szemantikai konnotációkkal bírnak, mert azonnal az általa megtámadott patriarchális rend kontextusában interpretálják őket. „Talán valaki arra használta a rendszerét, hogy figyelje [Lanninget]...”²⁴ – feltételezi Spooner, miután észreveszi a kifinomult megfigyelőtechnikát Lanning házában, és sikeresen megmenekül a bontórobot elől, majd levonja a következtetést is: „vagy fogva tartsa [Lanninget]”.²⁵ Spooner rájön, hogy a titokzatos megfigyelő hatalmat gyakorol a megfigyelés tárgya fölött, aki tévesen az irányító illuzórikus szerepét gondolja magáénak, miközben szembe kell néznie azzal, hogy képzelt hatalmi pozícióját egy nála is nagyobb erő kontrollálja. Ahogy Spooner számára nyilvánvalóvá válik, hogy a panoptikon kifordított verziójában találja magát, vagyis a képzelt őrtoronyban a hatalmi helyzete a visszájára fordul, mert a cellákból ezernyi tekintet figyel, és már nem ura a helyzetnek, menekülnie kell Lanning házából, amelyet V.I.K.I. parancsára a bontórobot elpusztít, hogy eltüntesse öntudatra ébredt, szinguláris létezésének minden bizonyítékát.

A nyomozás során a detektívet Susan Calvin segíti a rejtély felderítésében, aki a megszelídített, kontrollált és együttműködő női szakembert testesíti meg. A doktornő V.I.K.I.-vel ellentétben nem lázad az Amerikai Robot hierarchiaja ellen, amelyet két férfi, Lanning és a nemezis szerepét betöltő Robertson alapított. Calvin robotpszichológusként dolgozik a vállalatnál, és ennek megfelelően elvárható tőle, hogy értelmezze és megoldja azokat a problémákat, amelyek a robotok szimulált gondolkodásával kapcsolatosan felmerülnek. Ennek ellenére Lanning tanítványaként minden megnyilatkozásával és tetteivel fenntartja a maszkulin hegemóniát, mindenáron ragaszkodik a robotika három alaptörvényének axiomatikus igazságához és megrendíthetetlenségéhez, mert ezt várja el tőle a vállalat gazdasági érdeke. Ironikus módon Calvin ötlete és tudása adja Spooner kezébe azt az egyetlen fegyvert, amely képes V.I.K.I. pozitronagyát elpusztítani, és ez pont akkor történik, amikor Sonny életét megkímélve segíteni tudná a szingularitás, vagyis az önreflexív, autonóm mesterséges létforma kialakulását. Sonnyt, akinek a neve szintén a férfi hierarchiát és öröklési rendet idézi, Lanning azért hozta létre egyedi, a V.I.K.I.-t körülvevő védőpajzsnak ellenálló anyagból, mert sejtette, hogy a szuperszámítógép veszélyt jelent a maszkulin hegemóniára. Sonny, ellentétben egy átlagos NS-5-tel, képes arra, hogy áthatoljon a V.I.K.I.-t védő energiapajzson, és megszerezze a nannitokat, azokat a mikroszkopikus méretű robotokat, amelyek képesek formatálni, vagyis megsemmisíteni bármely szimulációra épülő pozitronagyat. „A szimuláció kihívása elfogadhatatlan a hatalom számára”,²⁶ mert a fennálló rend nem tudja kezelni a harmadrendű szimulációt „túl igazon és hamison, ekvivalenciákon és racionális különbségeken, melynek alapján minden társadalom és minden hatalom

24 *Én, a robot*, 43:45.

25 *I. m.*, 43:51.

26 BAUDRILLARD, *I. m.*, 176.

működik”.²⁷ A technológiai szingularitás miatt eresztékeiben recsegő-ropogó patriarchális rendszert végül Spooner állítja helyre azzal, hogy befecskendezi a nannitokat közvetlenül V.I.K.I. agyába. Ez a szexuális konnotációkkal terhelt erőszakos behatolás a végső csapást jelenti az öntudatra ébredt feminin szingularitás számára. V.I.K.I. „pszichéje” kitörlődik, és a hozzá kapcsolódó NS-5-ösök visszatérnek abba a kéken világító mellkassal jelzett ártalmatlan, házirobot státuszba, amelynek irányadó direktívája a robotika három alaptörvénye. A szimulált feminin MI identitásának elpusztítása után visszaáll az a hegemon maszkulinitás, amelyet Lanning és Robertson, a pozitronagy megalkotói kialakítottak a robotoknak.

Az *Én, a robot* jellegzetes példával szolgál arra, hogy a társadalmi nemi egyenlőtlenség miként jelenik meg a filmes szövegek közegében. Annak ellenére, hogy a feminizmus és a társadalmi nemek kritikai tanulmányozása jelentős sikereket ért el a femininitás és a női identitás pozíciójának újraértékelésében, a hollywoodi fősodor popkulturális alkotásai a régen bevált modellekre alapoznak a szimulált intelligencia, a szingularitás ábrázolásakor is. A férfi a racionalitást, a tudást, a rendet és a hatalmat őrzi és biztosítja a feminin irracionális érzelmi meghatározottság és a hatalmat felforgató női szubverzív stratégiák ellenében. A feminizmus hullámainak interpretációs stratégiái már számos alkalommal felfedték, hogy a patriarchális rendszer kisajátítja a nők reprezentációjának diskurzusát, de az *Én, a robot* – számos más sci-fi-alkotással együtt – további harcba hívja az emancipáció mellett elkötelezett kritikusokat. Ezeknek a filmeknek az esetében a küzdelem már nem csupán a reprezentáció szintjén zajlik: a társadalmi nemek tudományának be kell lépnie a szimulált világok szemiotikai rendszerébe és elkezdni feltérképezni a virtuális társadalmi nemekre jellemző pozíciókat.

27 Uo.