

Έμφυλες απεικονίσεις στον κινηματογράφο της κυβερνο-λτούρας



Καντόγλου Κωνσταντίνος

Διπλωματική εργασία στα πλαίσια του
Μεταπτυχιακού προγράμματος «Πολιτισμικές και
κινηματογραφικές σπουδές» του Μεταπτυχιακού
Τμήματος ΜΜΕ και επικοινωνίας του Καποδιστριακού
Πανεπιστημίου Αθηνών

Εισαγωγή

Όταν μιλάμε για κινηματογράφο της κυβερνοκουλτούρας, αναφερόμαστε κατά κύριο λόγο σε ταινίες που εντάσσονται στο είδος της επιστημονικής φαντασίας, και πιο συγκεκριμένα, στα πλαίσια της παρούσας έρευνας, στο υπό-είδος του κυβερνοπάνκ, το οποίο στην δεύτερη δεκαετία του 2000, δείχνει να αποκτά όλο και περισσότερους λογοτεχνικούς και κινηματογραφικούς εκπροσώπους, και όλο και μεγαλύτερο κοινό.

Στο επίκεντρο της έρευνας μας βρίσκονται οι έμφυλες αναπαραστάσεις αυτών των αφηγήσεων, το πώς αναπαρίστανται δηλαδή οι άντρες, οι γυναίκες, οι σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται μεταξύ τους, και πώς οι πατριαρχικές-καπιταλιστικές δομές εξουσίας επιβάλλουν συγκεκριμένες έμφυλες απεικονίσεις, από τις οποίες δύσκολα ξεφεύγουμε ακόμα και στο μακρινό μέλλον των εν λόγω αφηγήσεων.

Το ερευνητικό επίκεντρο της παρούσας έρευνας βρίσκεται στον κινηματογράφο της κυβερνοκουλτούρας, και πιο συγκεκριμένα σε κινηματογραφικές ταινίες που πραγματεύονται cyborg θεματικές και περιλαμβάνουν, με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο, cyborg χαρακτήρες. Ωστόσο, παραδείγματα πολιτισμικών προϊόντων όπως λογοτεχνικά κείμενα ή τηλεοπτικές σειρές, περιλαμβάνονται στα πλαίσια της έρευνας, προκειμένου να βοηθήσουν στον καλύτερο ορισμό των χαρακτηριστικών του είδους, και να αναδείξουν με μεγαλύτερη πληρότητα τα επί μέρους χαρακτηριστικά του.

Στην ανάλυση μας χρησιμοποιούμε κυρίως μεθοδολογικά εργαλεία της φεμινιστικής θεωρίας και κριτικής τους κινηματογράφου. Στο επίκεντρο βρίσκεται το «Μανιφέστο για cyborg» της Donna Haraway, που άπτεται των θεματικών που διαπραγματευόμαστε στα πλαίσια της παρούσας έρευνας. Το έργο αυτό της Haraway, Θεωρείται ριζοσπαστικό και ιδιαίτερος ρηξικέλευθο, έχοντας επηρεάσει μια σειρά από θεωρητικούς όπως η μαθήτριά της Haraway, Zoe Sofoulis, που άσκησαν κριτική ή αναθεώρησαν συγκεκριμένες θέσεις του «μανιφέστο». Η επίδραση του στον κινηματογράφο και την pop κουλτούρα είναι ευρύτατη, και η σύνθεση κινηματογραφικών και, κυρίως λογοτεχνικών αφηγήσεων με το μείγμα ριζοσπαστικού φεμινισμού και σοσιαλισμού που επιχειρεί, είναι εξόχως πετυχημένη και άκρως ενδιαφέρουσα. Σε μια από τις ταινίες μάλιστα που αναλύονται παρακάτω, οι δημιουργοί επέλεξαν να δώσουν σε έναν εκ των χαρακτήρων το όνομα Haraway. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά : «Όχι κύριος η κυρία. Απλά Haraway»¹ Ένα μικρό

¹ «Ghost In the Shell: Innocence», 2004

κλείσιμο του ματιού από πλευράς των δημιουργών, και μια αναγνώριση του οράματος της Harraway για τα πλάσματα που ονομάζει cyborg (στην ταινία, απολύτως ταιριαστά, ο χαρακτήρας είναι κατασκευαστής cyborg) τα οποία αμφισβητούν τις οργανικές ολότητες, αλλά και τον έμφυλο δυϊσμό.

Το υπό-είδος στο οποίο ανήκουν οι συντριπτικοί πλειοψηφία των φιλικών, λογοτεχνικών και τηλεοπτικών κειμένων που θα αναλυθούν, λέγεται κυβερνο-πανκ. Η επιλογή αυτή, έγινε καθώς το εν λόγω είδος, με τους κανόνες, τις θεματικές του, ακόμα και τα αισθητικά χαρακτηριστικά του ταιριάζει απόλυτα στην ανάλυση μας.

Τι είναι το Cyberpunk

Περισσότερο υπό-είδος της επιστημονικής φαντασίας (στο εξής Ε.Φ.) το Cyberpunk εμφανίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 80', και παίρνει επίσημα το όνομα του μετά και τη δημοσίευση του σημαντικότερου ίσως λογοτεχνικού του εκπροσώπου, "Νευρομάντη", του William Gibson. Χαρακτηριστικά του, μεταξύ πολλών άλλων είναι η ύπαρξη φουτουριστικών μητροπόλεων, μεγάλων πολυεθνικών, εξελιγμένης τεχνολογίας που επιτρέπει την δημιουργία cyborg, και κυρίως μια ραγδαία και σημαντική εξέλιξη στον τομέα του κυβερνοχώρου και την ανάπτυξη της τεχνολογίας εικονικής πραγματικότητας. Θεματικά, βρίσκεται αρκετά κοντά στο Noir, με πρωταγωνιστές αντί-ήρωες, μοιραίες γυναίκες και μυστηριώδεις βαρόνους του εγκλήματος. Ένα πάντρεμα λοιπόν Ε.Φ. και Noir (αλλά και νέο-noir) αφηγήσεων, ένα γοητευτικό αμάλγαμα φαινομενικά αταίριαστων ειδών, που μέσα στα χρόνια αποκτά όλο και μεγαλύτερη απήχηση, αλλά και μια δικιά του θεματική όσο και αισθητική ταυτότητα.²

Σημαντικό κομμάτι στις θεματικές του Cyberpunk είναι η σταδιακή εξαφάνιση των ορίων μεταξύ του φυσικού και του τεχνητού, του ανθρώπου και της τεχνολογίας. Χαρακτήρες με τεχνητά ρομποτικά μέλη, τεχνολογίες βελτίωσης της όρασης και της ακοής, καθώς και ακραίες αισθητικές επεμβάσεις, απαντώνται συχνά στις αφηγήσεις του είδους. Αυτές οι τεχνολογικές εξελίξεις, έχουν δώσει χώρο στην ανάπτυξη νέων ταυτοτήτων (η Donna Haraway κάνει λόγο υβριδικές οντότητες)³ αλλά και θολώνει τα έμφυλα όρια, με τις αισθητικές παρεμβάσεις να μην ανταποκρίνονται πάντα στα παραδοσιακά πρότυπα του "ανδρικού/γυναικείου" ενώ και η αλλαγή φύλου, τόσο σε βιολογικό επίπεδο όσο και μέσω της χρήσης εικονικής πραγματικότητας είναι απλούστερη και ευκολότερη από ποτέ.

Το cyber-punk, καθώς έρχεται να παντρέψει διαφορετικά και με μια πρώτη ματιά αταίριαστα μεταξύ τους είδη, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μετά-μοντέρνο. Δανείζεται στοιχεία από πολλά και διαφορετικά είδη, πολλές και διαφορετικές κουλτούρες, σε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και ιδιαίζόντως περίεργη μείξη. Κυρίαρχα στις κυβερνο-πάνκ αφηγήσεις, είναι οι μεγαλουπόλεις, καθώς σε αντίθεση με άλλα είδη της επιστημονικής φαντασίας, το κυβερνοπάνκ δεν ασχολείται με διαπλανητικά ταξίδια ή την ανακάλυψη νέων εξωγήινων πολιτισμών. Στο επίκεντρο του βρίσκονται κοινωνίες συνήθως σε παρακμή, όπου το σύνολο της πολιτικής εξουσίας ασκείται από μεγάλες επιχειρήσεις, που ασκούν βιοπολιτική, καθώς ελέγχουν την τύχη εκατομμυρίων ανθρώπων, έχοντας στα χέρια τους τεχνολογίες που μπορούν να σώσουν ή να επιμηκύνουν τη ζωή ενός ανθρώπου/ Τεχνολογίες που εντάσσονται στην κατηγορία της ιατρικής, αλλά έχουν και στρατιωτική εφαρμογή, αφού μπορούν να χρησιμοποιηθούν, επί παραδείγματι, για την καταστολή του πλήθους, όπως βλέπουμε σε μια από τις σκηνές του *Ghost in The Shell*⁴.

² Leblanc, L. (1997). Razor girls: Genre and gender in cyberpunk fiction. *Women and Language*, σελ 7-8

³ Haraway D. "Μανιφέστο των Σάϊμποργκ" εκδόσεις Τοποβόρος 2014 σελ 16

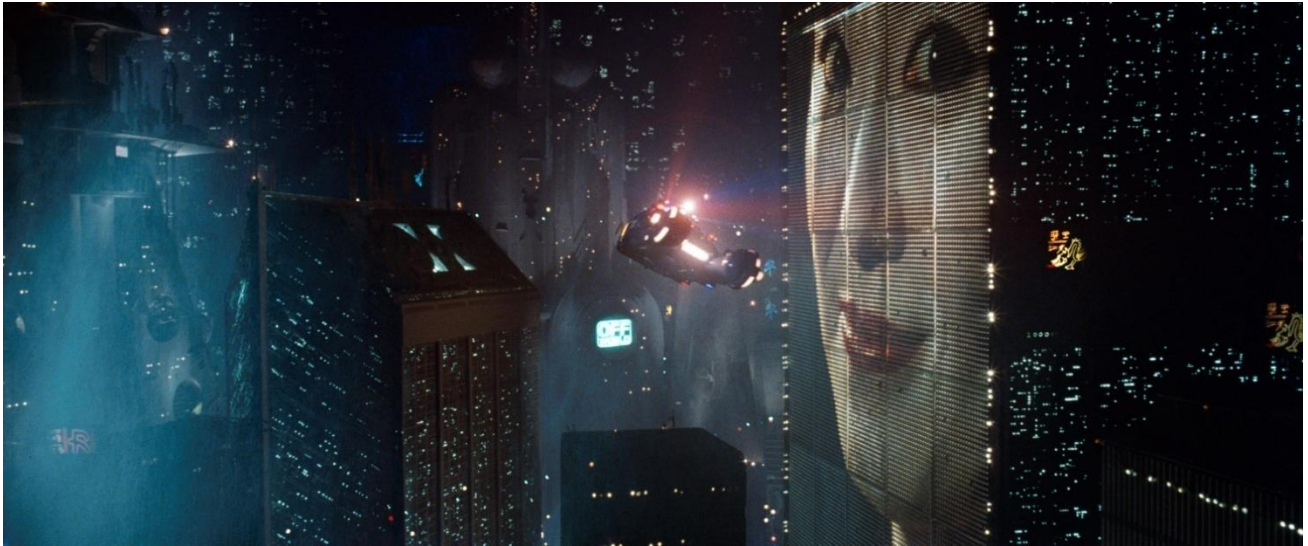
⁴ *Ghost in the Shell σκηνοθεσία Shirow Masamune, 1999*

Στην επιστημονική φαντασία, ένα από τα κυρίαρχα θέματα, είτε μιλάμε για λογοτεχνία είτε για κινηματογράφο, είναι η σχέση του ανθρώπου με την επιστήμη, την τεχνολογία και τα τεχνολογικά επιτεύγματα. Στο κυβερνοπάνκ, μια από τις κυρίαρχες θεματικές πηγαίνει αυτή τη σχέση ένα βήμα παραπέρα, εξερευνώντας τις προοπτικές που ανοίγονται όταν ο άνθρωπος γίνει ένα με την τεχνολογία. Το κυβερνοπάνκ, περιλαμβάνει θεματικές που έχουν ως επίκεντρο το cyborg, γέννημα της τεχνολογίας, μορφή ενίοτε μερικά ανθρώπινη και άλλοτε πάλι όχι. Επίσης, συναντάμε θεματικούς άξονες που περιστρέφονται γύρω από τον φουτουρισμό, και ιστορίες που λαμβάνουν μέρος σε αστικά τοπία στα οποία η παρέμβαση της τεχνολογίας είναι κάτι παραπάνω από εμφανής, σε αντίθεση με άλλα υπό-είδη της επιστημονικής φαντασίας που οραματίζονται μεγαλειώδη διαστημικά ταξίδια και εξωγήινους πολιτισμούς.

Ο ίδιος ο όρος "κυβερνοπάνκ" (στο πρωτότυπο: cyberpunk) αντηχεί θεματικές νέων και ιδιαίτερα εντυπωσιακών τεχνολογιών από τη μία, παντρεμένες με την πιο ριζοσπαστική, πολύχρωμη, κάντο-μόνος-σου αισθητικής του πανκ, όπως το γνωρίσαμε κυρίως στην διάρκεια της δεκαετίας του 70 και το 80. Στις κυβερνοπάνκ ιστορίες, τα κομπιούτερ είναι συγχρόνως και καλλιτέχνες, οι άνθρωποι είναι συγχρόνως και μηχανές, και η φύση είναι συγχρόνως και τεχνολογία. Στην τεχνοκουλτούρα που οραματίζεται το κυβερνοπάνκ, οι διχοτομήσεις που αναφέραμε παραπάνω καθίστανται ξεπερασμένες, καθώς η ίδια η ιδέα της τεχνολογίας δημιουργεί χώρους που έρχονται να καταλύσουν παραδοσιακές κυριαρχικές δομές που τις επέβαλαν.⁵

Αισθητικά, το cyberpunk δανείζεται ιδιαίτερα στοιχεία από την σύγχρονη Ιαπωνική αρχιτεκτονική. Κυριαρχούν τα νέον χρώματα, οι μεγάλες διαφημιστικές πινακίδες, τα ιδιαίτερα ψηλά και επιβλητικά κτήρια, καθώς και τα στενά, ασφυκτικά γεμάτα από κόσμο, δρομάκια, που δίνουν την αίσθηση ότι οι κατώτερες κοινωνικά και οικονομικά τάξεις βρίσκονται σχεδόν εγκλωβισμένες σε αυτό τον κόσμο. Αυτό που παρουσιάζει ενδιαφέρον, είναι ότι αναμειγνύονται στοιχεία από πολλές και διαφορετικές κουλτούρες και πολιτισμούς, όπως ο Ιαπωνικός που αναφέραμε, αλλά και ο Αμερικανικός, όπως και ο Ινδουιστικός, καθώς πολλές αφηγήσεις που ανήκουν στο είδος δανείζονται στοιχεία από αυτόν, ειδικά από τη μυθολογία του. Αυτό το bricolage εντελώς διαφορετικών πολιτισμικών αναφορών, αρχιτεκτονικών, αλλά και καλλιτεχνικών ειδών όσον αφορά τη φόρμα και τους αφηγηματικούς κανόνες, είναι που κατατάσσουν το κυβερνοπάνκ στην κατηγορία του μεταμοντέρνου ως είδος.

⁵ Leblanc, L. (1997). *Razor girls: Genre and gender in cyberpunk fiction. Women and Language*, σελ 10



Εικόνα 1 Χαρακτηριστικό παράδειγμα πόλης σε Κυβερνο-πάνκ αφηγήσεις (Blade Runner)

Ενώ οι θεματικές του, έχουν να κάνουν κυρίως με δυστοπικές αφηγήσεις. Βλέπουμε ένα μέλλον όχι πολύ μακρινό, ένα μέλλον στο οποίο έχουν αλλάξει πολλά, αλλά όχι και οι συσχετισμοί εξουσίας. Η πατριαρχική-καπιταλιστική-μιλιταριστική άρχουσα τάξη έχει ακόμα τον έλεγχο, και μέσω της βίαιης και ανεξέλεγκτης επέλασης του νέο-φιλελευθερισμού οι κοινωνίες έχουν παραδοθεί σε μετά-δημοκρατικά καθεστάτα, όπου οι δομές ελέγχου έχουν μεταφερθεί από τις δημοκρατικά εκλεγμένες κυβερνήσεις, σε μεγάλες πολυεθνικές εταιρίες, ακόμη περισσότερο από ότι σήμερα. Το κυβερνοπάνκ μιλάει για το αύριο στοχαζόμενο για το σήμερα, και το πολιτικοκοινωνικό σχόλιο που αποτυπώνουν πολλές από τις αφηγήσεις του είδους είναι ιδιαίτερα έντονο.⁶

Μια από τις κυρίαρχες θεματικές του cyberpunk, είναι, επίσης, τα cyborg. Βάζοντας αυτές τις μορφές και τους χαρακτήρες στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, το cyberpunk επιχειρεί να στοχαστεί για το τι μας κάνει ανθρώπους, το πού αρχίζει εν τέλει το τεχνολογικό και παύει το ανθρώπινο. Στα πλαίσια όμως της έρευνας, αυτό δεν μας ενδιαφέρει, γιατί όπως σημειώνει η Haraway, δεν έχει καμία σημασία. Τα cyborg, έρχονται για να καταπατήσουν και να καταστήσουν αδιάφορα αυτά τα όρια, δείχνοντας τον δρόμο για την οριστική χειραφέτηση από έμφυλες απεικονίσεις που επιβάλλει η άρχουσα πατριαρχική τάξη, αλλά και για την χειραφέτηση από το πλέγμα ελέγχου που επιβάλλεται με το τρίπτυχο πατριαρχία-καπιταλισμός-μιλιταρισμός.

⁶ Ovnat .H - “Visions of Humanity In Cuberculture”, σελ 55

Θεωρίες και αναλύσεις για τις cyborg μορφές

*" Το Cyborg είναι ένας κυβερνητικός οργανισμός, ένα υβρίδιο μηχανής και οργανικού ιστού, ένα πλάσμα της κοινωνικής πραγματικότητας και ταυτόχρονα ένα πλάσμα της φαντασίας...Μέχρι το τέλος του εικοστού αιώνα, στην εποχή μας, μια μυθική εποχή, είμαστε όλοι χίμαιρες, θεωρητικοποιημένα και κατασκευασμένα υβρίδια μηχανής και ανθρώπου. Εν συντομία, είμαστε όλοι cyborgs. Το cyborg είναι η οντολογία μας: μας δίνει πολιτικό περιεχόμενο."*⁷

Αυτός είναι ο ορισμός με τον οποίο, εν έτη 1985, η Donna Haraway επιχείρησε να ορίσει το cyborg, προσδίδοντας του με έναν ριζοσπαστικό τρόπο τα στοιχεία εκείνα που κατά την συγγραφέα συγκροτούν την ταυτότητα όλων μας στην αυγή μιας νέας τεχνολογικής εποχής. Υποστηρίζει ότι το πρώτο πραγματικό cyborg εμφανίστηκε τη δεκαετία του 50, σε ένα βιολογικό εργαστήριο στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου μια ομάδα επιστημόνων εμφύτευσε μια μικροσκοπική οσμωτική αντλία σε ένα πειραματόζωο (ένα λευκό ποντίκι) προκειμένου να του χορηγήσουν μια σειρά από πειραματικά φάρμακα. Τις επόμενες δεκαετίες, το επιστημονικό ενδιαφέρον θα στραφεί σε νέες τεχνολογίες που θα επέτρεπαν, μέσω της παρέμβασης στο ανθρώπινο σώμα, μια σειρά από βελτιώσεις και αλλαγές, με βασική επιδίωξη την δυνατότητα επιβίωσης στο διάστημα, που από τις δεκαετίες του 50 και του 60, άρχισε να μπαίνει για τα καλά στο στόχαστρο της επιστημονικής προόδου, ως το επόμενο μεγάλο βήμα στην εξερεύνηση του φυσικού κόσμου, μια επιδίωξη που παραμένει ζωντανή ως και σήμερα, με την σχετική τεχνολογία να έχει να παρουσιάσει μια εντυπωσιακή πρόοδο.

Όσον αφορά τις τεχνολογίες αυτές, όπως μας λέει ο Gray μπορούν δυνητικά να "έχουν ένα χαρακτήρα θεραπευτικής αποκατάστασης με την έννοια ότι μπορούν να αποκαταστήσουν κατεστραμμένες λειτουργίες του ανθρώπινου σώματος, η και κομμένα άκρα η κατεστραμμένα ζωτικά όργανα. Από τη μία, μπορούν να επαναφέρουν ένα έμβιο πλάσμα, που έχει υποστεί σοβαρή ζημιά, στην πρότερη φυσιολογική του κατάσταση. Από την άλλη, έχουν τη δυνατότητα να δημιουργήσουν μετά-ανθρώπινα (Post-human) πλάσματα ισάξια με, αλλά και ταυτόχρονα διαφορετικά από τους ανθρώπους. (...) Μπορούν επίσης αυτές οι τεχνολογίες να είναι βελτιωτικές, στοχεύοντας σε στρατιωτικές ή βιομηχανικές εφαρμογές και έρευνα."⁸

⁷ Haraway D. "Μανιφέστο των Σάϊμποργκ" εκδόσεις Τοποβόρος 2014 σελ 22

⁸ Ovnat .H - "Visions of Humanity In Cuberculture", σελ 47

Δεν κάνει λόγο απλά για μία συνεργατική σχέση ανάμεσα στον ανθρώπινο και το τεχνολογικό, αλλά για μια συμβιωτική σχέση, η οποία ελέγχεται από την κυβερνητική (cybernetics), την οποία καθορίζει ως την κοινή γλώσσα-κώδικα επικοινωνίας ανάμεσα στα οργανικά και τα τεχνολογικά σώματα. Η σύμπτυξη αυτή, προκαλεί αλλαγές στην ταυτότητα του υποκειμένου, και ο κυβερνητικός οργανισμός που προκύπτει, παρότι κατάγεται από έναν ανθρώπινο "πρόγονο", δεν μπορεί να αναγνωριστεί πλέον ως απόλυτα άνθρωπος. Επίσης, επισημαίνει ότι τα σώματα πάντα ερμηνεύονταν ως φορείς εξουσίας και ταυτότητας, και η μεταφορά του cyborg σώματος μπορεί να αποδειχτεί εξαιρετικά ενδιαφέρονσα όσο και χρήσιμη στην ευρύτερη συζήτηση για την επιρροή της τεχνολογίας στις σύγχρονες κοινωνίες, από τη στιγμή που επανακαθορίζει βασικές πολιτικές αρχές της ανθρώπινη ύπαρξης και της ανθρώπινης κοινωνίας ⁹

Όπως σημειώνει ο Balsamo, το cyborg προσφέρει ένα πλαίσιο μελέτης, όπου η ταυτότητα φύλου μελετάται ως κατασκευασμένη συγχρόνως από φυσικά σώματα όσο και πολιτισμικές αναφορές και αφηγήσεις.¹⁰ Ωστόσο, όπως προσθέτει η Short, παρόλο που το cyborg μπορεί δυνητικά να καταστεί χρήσιμο στο να καθορίσουμε μέχρι ποιο σημείο η ταυτότητα φύλου μπορεί να κατασκευαστεί κοινωνικά ή πολιτισμικά, έχει αναδείξει και τις σημαντικές διαφορές ανάμεσα σε διαφορετικά θεωρητικά ρεύματα του φεμινισμού, με τους κριτικούς να μην έχουν καταλήξει αν το cyborg αποτελεί όντως ένα θετικό πρότυπο ή όχι.

Η Sandoval προσφέρει και αυτή τη δική της ανάλυση και κωδικοποίηση των όρων που αποτελούν τόσο τη μορφή του cyborg, όσο και ολόκληρο το μανιφέστο. Το «Μανιφέστο των cyborg», μας λέει η Sandoval, μπορεί να οριστεί με τους δικούς του όρους ως ένα «θεωρητικοποιημένο και κατασκευασμένο υβρίδιο», μια «κειμενική μηχανή» η μια «αφήγηση που χαρτογραφεί την κοινωνική πραγματικότητα», φράσεις τις οποίες χρησιμοποιεί η ίδια η Harraway προκειμένου να ορίσει τον όρο cyborg. Η υβριδικότητα της μορφής αυτής είναι αδιαπραγμάτευτη, κάθε προσπάθεια και επιθυμία για ολότητα είναι σύμφωνα με τη Harraway βλάσφημη. Η Sandoval παρατηρεί ότι είναι πραγματικά σοκαριστική η επιρροή του «Μανιφέστο» στη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία, καθώς παίρνει της θέση της ως μια από τις σημαντικότερες μελέτες αυτού του ερευνητικού πεδίου. Βασική επιδίωξη της δουλειάς της, όπως παραδέχεται και η ίδια, είναι να καταφέρει να διαχωρίσει την εκδοχή του Ευρώ-Αμερικανικού φεμινιστικού ανθρωπισμού, από ρατσιστικές και αποικιακές αφηγήσεις με τις οποίες είχε αναπτύξει μια πολύ στενή θεωρητική σχέση. Η δεύτερη στόχευση της Harraway, είναι να θέσει στέρεο έδαφος πάνω στο οποίο θα μπορέσουν να αναπτυχθούν νέες

⁹ Ovnat .H - "Visions of Humanity In Cuberculture", σελ 52

¹⁰ Short, S. (2005). *Cyborg cinema and contemporary subjectivity* σελ 5

θεωρητικές και πολιτικές συμμαχίες, ένας ιδιότυπος «cyborg φεμινισμός» που θα είναι κάτι πολύ παραπάνω από τις μέχρι τότε εκδοχές της φεμινιστικής θεωρίας και πρακτικής, και που θα παραμένει πιστός σε συγκεκριμένες ιστορικές και πολιτικές θέσεις χωρίς να εγκαταλείπει σε κανένα σημείο την προσπάθεια ισχυρών συμμαχιών.

Προκειμένου να βρει αυτές τις συμμαχίες, η Harraway στρέφεται στον αμερικανικό φεμινισμό του τρίτου κόσμου, προκειμένου να βοηθηθεί και στην δημιουργία του μοντέλου του cyborg σώματος όπως το οραματίστηκε. Ένα σώμα που θα είναι ικανό να προκαλέσει και να αντιπαρατεθεί με αυτά που η Harraway αποκαλεί «δίκτυα πληροφορικής» της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας. Καθώς, όπως υποστηρίζει, αυτό που έχει δημιουργήσει νέες αντιλήψεις για το τι σημαίνει να φέρει κάποιος/κάποια γυναικεία ταυτότητα, οφείλεται εν πολλοίς στην φεμινιστική θεωρία που αναπτύχθηκε από έγχρωμες γυναίκες. Ενώ στη συνέχεια υποστηρίζει ότι αν μπορέσει ποτέ η φεμινιστική θεωρία να ενσωματώσει την αμερικανική φεμινιστική θεωρία και κριτική του Τρίτου Κόσμου, τότε η βασική ερευνητική στόχευση των φεμινιστικών θεωριών και πολιτικών, θα πρέπει να αλλάξει ριζικά, στην κατεύθυνση της δημιουργίας ενός ζωτικού βιοτικού χώρου για το «διαφορετικό κοινωνικό υποκείμενο» που αναδύεται σταδιακά.¹¹

Πώς όμως θα μπορέσει να επιτευχθεί αυτή η στροφή στη φεμινιστική θεωρία; Η απάντηση της Harraway είναι ότι θα πραγματοποιηθεί όταν οι φεμινίστριες πάψουν να προσπαθούν απλώς να αναπαράγουν ιδέες για τις έμφυλες γυναικείες απεικονίσεις, και σκεφτούν τον εαυτό τους ως ένα γυναικείο κοινωνικό υποκείμενο που αποφασίζει να λάβει επαναστατική στάση. Αυτή η πρόκληση στο πεδίο των γυναικείων σπουδών, σημαίνει ότι αυτή η στροφή/μεταβολή πρέπει να συμβεί σε μια αρένα αντίστασης, που λειτουργεί έξω από τις δυαδικές αντιλήψεις που διαχωρίζουν το ανδρικό από το γυναικείο. Καθώς αυτός είναι ο μόνος τρόπος οι φεμινιστικές θεωρίες των έμφυλων φυλετικών υποκειμένων, να λάβουν υπόψιν τους νέα κοινωνικά υποκείμενα. Η Harraway χαρακτηρίζει τη θεωρία της ως αντί-ρατσιστικό φεμινισμό, η ακόμη και αντί-έμφυλο φεμινισμό, καθώς όπως υποστηρίζει « δεν υπάρχει χώρος για γυναίκες, παρά μόνο για γεωμετρικές της διαφορές και των αντιθέσεων, που είναι εξαιρετικά σημαντικές για τις cyborg ταυτότητες των γυναικών»¹²

Το «Μανιφέστο των σάϊμποργκ» της Harraway, αποτελεί το επιδραστικότερο ίσως έργο που έρχεται να συνθέσει τις κυβερνοκουλτούρες με ιδέες και σκέψεις για νέες μορφές φεμινιστική χειραφέτησης, και το πώς αυτές καλούνται να μετασηματιστούν, στα πλαίσια μετά-μοντέρνων κοινωνιών, και να μετεξελιχτούν. Η Zoe Sofoulis, που υπήρξε μαθήτριά της Harraway, επιχειρεί στο άρθρο της

¹¹ Sandoval S. "Cyborg Feminism and the methodology of the oppressed σελ 2

¹² Sandoval S. "Cyborg Feminism and the methodology of the oppressed σελ 2

« Cyberquake: On Harraway's Manifesto » να συνοψίσει τις κυριότερες θέσεις του, να προβεί σε μια σύντομη αλλά ουσιαστική ανάλυση των κυριότερων σημείων του καθώς και να χαρτογραφήσει τις εξαιρετικά εκτενείς επιρροές του τόσο στον ακαδημαϊκό χώρο, όσο και σε λογοτεχνικά και κινηματογραφικά κείμενα που άπτονται του υπό-είδους της κυβερνοκουλτούρας.¹³ Σύμφωνα με την Sofoulis, μία από τις κεντρικές στοχεύσεις του «Μανιφέστο» είναι να εξερευνήσει πιθανές δυνατότητες ενίσχυσης των φεμινιστικών θέσεων και πολιτικών σε μια τεχνολογικά μετά-μοντέρνα εποχή, προσπαθώντας να επικεντρωθεί σε μια νέα αφήγηση από αυτή που υπήρχε μέχρι τότε, και περιλάμβανε την τοποθέτηση των γυναικών στο πλαίσιο του θύματος, συνδέοντας τις γυναίκες με μια ιδεατή απεικόνιση της Φύσης, σε αντίστιξη με την τεχνολογία.

Το ιδεολογικό στίγμα του «Μανιφέστο», είναι ξεκάθαρα σοσιαλιστικό-φεμινιστικό, καθώς εντάσσεται σε μια πολιτική παράδοση που δεν φοβάται την ιδέα ότι η πολιτική χειραφέτηση συνδέεται άρρητα με την Μαρξιστική «κατάληψη των μέσων παραγωγής». Παραδεχόμενη ότι η ευκαιρία για επιστημονική και ακαδημαϊκή κατάρτιση της προσφέρθηκε λόγω κυβερνητικών προγραμμάτων που επένδυναν σε τεχνολογικές καινοτομίες για την κατάκτηση του διαστήματος τις δεκαετίες του 60' και του 70', η Harraway παροτρύνει τις φεμινίστριες να πάνσουν να παριστάνουν ότι μπορούμε με κάποιο τρόπο να πάρουμε θέση απέναντι στην τεχνολογία ξεχωριστή από τις παραδεδομένες και κυρίαρχες επικοινωνιακές και θεσμικές αφηγήσεις και πρακτικές που παράγουν συγκεκριμένα είδη ιστορικών υποκειμένων.

Αντί να ασκεί απλά κριτική στην τεχνολογία από μια φεμινιστική σκοπιά, που με κάποιο θαυματουργό τρόπο μπορεί να ασκείται εκτός των ορίων ενός αποφασιστικά μετά-μοντέρνου κόσμου, και να αναπολούν νοσταλγικά τις προ-πατριαρχικές εποχές, η Sofoulis προτρέπει τις φεμινίστριες να πάρουν πρωτοβουλίες αναλαμβάνοντας ευθύνη στον σχεδιασμό νέων τεχνολογιών και τη διαμόρφωση νέων πολιτικών που θα τις ορίζουν και θα τους δίνουν σχήμα και υπόσταση. Η Harraway άλλωστε υποστηρίζει ότι οι στόχοι των χειραφετησιακών φεμινιστικών πολιτικών, μπορούν να εξυπηρετηθούν πολύ καλύτερα από «μύθους και μεταφορές» πιο κατάλληλους και ταιριαστούς με την εποχή της πληροφορίας στην οποία ζούμε. Μεταφορές και μύθους όχι ιδεατών «αγνών» πλασμάτων, αλλά μορφών ταγμένων στη μερικότητα, την πολυπλοκότητα και την ειρωνεία, όπως τα cyborg.

¹³ Sofoulis Z. "Cyberquake, Harraway's Manifesto" σελ 3

Αντίθετα με πολλούς οπαδούς της κοινωνίας της πληροφορίας και της φρενιτώδους τεχνολογικής προόδου, η Harraway δεν πιστεύει ότι οι τεχνολογίες της πληροφορίας είναι αρκετές από μόνες τους ώστε να παράγουν χειραφετησιακές πολιτικές. Αντίθετα, υποστηρίζει ότι οι τεχνολογίες εκφράζουν συγκεκριμένες κοινωνικές και θεσμικές θέσεις και συσχετισμούς δυνάμεων, και ότι οι λειτουργίες αυτών των τεχνολογιών μπορεί να ποικίλουν ανάλογα με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες στις οποίες δημιουργήθηκαν. Ωστόσο, αντιτίθεται και με όσους τείνουν να ερμηνεύουν κάθε τεχνολογικό επίτευγμα κατασκευασμένο στα πλαίσια καπιταλιστικών πατριαρχικών δομών και σχέσεων εξουσίας, ως καταδικασμένο να ακολουθεί αυστηρά μια πατριαρχική/μικταριστική/καπιταλιστική λογική. Αντίθετα, αναζητά διόδους προς τις πολιτικές και επιστημολογικές δυνατότητες χρήσης της τεχνολογίας με τρόπους που μπορούν δυνητικά να προσφέρουν χρήσιμες νέες δυνατότητες επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης. Εκεί ακριβώς εντοπίζεται, σύμφωνα πάλι με την Sofoulis, η μορφή του Cyborg.

Ο όρος “Τεχνοφεμινισμός”, που θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα στα πλαίσια της παρούσας εργασίας, εμφανίζεται, μέσα από τις ιδιαίτερα εκτενείς και ενδιαφέρουσες επιρροές του «Μανιφέστο» σε λογοτεχνικά κείμενα της επιστημονικής φαντασίας, και ιδιαίτερα σε αυτά του κυριότερου και δημοφιλέστερου εκπροσώπου του Cyberpunk, του William Gibson, που με την τριλογία του με το γενικό όνομα «Sprawl Trilogy» (που περιλαμβάνει το πλέον δημοφιλές έργο του Κυβερνοπάνκ «Νευρομάντης», όπως και τα «Κόμης Μηδέν» και «Στον αστερισμό της Μόνα Λίζα») καθόρισε πολλές από τις θεματικές, την αισθητική, αλλά και το λεξιλόγιο του κυβερνοπάνκ, επηρεάζοντας με την σειρά το σύνολο σχεδόν των συγγραφέων που ακολούθησαν και συνέγραψαν έργα που εντάσσονται σε αυτό το υπό-είδος. Όπως υποστηρίζει η Sofoulis, τα έργα και το όραμα του Gibson και της Harraway υπήρξαν εξ’αρχής απολύτως συμβατά. Οι οπαδοί του Τεχνοφεμινισμού, συνδέουν το σλόγκαν «η πληροφορία θέλει να είναι ελεύθερη» που κυριαρχεί στις κυβερνο-πάνκ αφηγήσεις, με την χειραφετησιακές διαστάσεις που λαμβάνει το μανιφέστο της Harraway μέσω του μύθου του cyborg. Τείνουν να είναι ενθουσιώδεις απέναντι στις νέες τεχνολογίες, ειδικά όσον αφορά τεχνολογίες διαδικτύου και τις νέες δυνατότητες που προσφέρουν για την επικοινωνία, την κοινωνικοποίηση και την δια-συνδεσιμότητα.

Ο ίδιος ο όρος πρωτοεμφανίστηκε το 1991, από την ερευνήτρια Sadie Plant στην Αγγλία, και στην Αυστραλία από τη φεμινιστική καλλιτεχνική ομάδα VNS Matrix, που προέβη σε μια σειρά από καλλιτεχνικές εγκαταστάσεις εμπνευσμένες από τον όρο και τις πολιτικές/κοινωνικές και άλλες προεκτάσεις του, με τα μέλη του να στοχάζονται πάνω σε ζητήματα έμφυλων απεικονίσεων, όπως και την σύνδεση των γυναικών με την τεχνολογία.¹⁴

Ενώ η πολιτική αφοσίωση της Haraway σε φεμινιστικές και οικολογικές πολιτικές και πρακτικές με το «Μανιφέστο», μαζί με την αποφασιστικότητα της να προσφέρει εναλλακτικές απέναντι σε «τεχνοφοβικές» φωνές στις συζητήσεις και αναλύσεις της φεμινιστικής θεωρίας, οδήγησε σε πολύ πιο θετικές και ανοιχτόμυαλες τοποθετήσεις απέναντι σε νέες τεχνολογίες και στις δυνατότητες τους.

Η Short, προσθέτει τη δική της συνεισφορά στην ακαδημαϊκή ανάλυση και συζήτηση, λέγοντας ότι μεταξύ άλλων το cyborg μας βοηθάει να επανα-στοχαστούμε την σημασία του Μαρξισμού στο σήμερα, και πιο συγκεκριμένα, την βασισμένη στην ταξική ανάλυση έννοια της ταυτότητας ενώ παράλληλα μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την καλύτερη ανάλυση του πώς κατανοούμε το φύλο.¹⁵

Στην προσπάθεια να κατανοήσουμε καλύτερα την έννοια του cyborg, στρεφόμαστε και πάλι στο εξαιρετικά σημαντικό έργο της Haraway "Cyborg Manifesto". Εκεί, υποστηρίζει ότι " το Cyborg είναι ανυποχώρητα ταγμένο στη μερικότητα και την, την ειρωνεία, την εγγύτητα και τη διαστροφή. Είναι αντιστεκόμενο, ουτοπικό, έχοντας ταυτόχρονα παντελή έλλειψη αθωότητας. Δεν συγκροτείται από την πολιτικότητα δημόσιου-ιδιωτικού, και σηματοδοτεί την εμφάνιση μιας τεχνολογικής πόλης, η οποία βασίζεται εν μέρει σε μια επανάσταση που αφορά τις κοινωνικές σχέσεις εντός του νοικοκυριού " ¹⁶

(...) "Από μια άποψη, ο κόσμος των cyborg αναφέρεται στην τελική επιβολή ενός πλέγματος ελέγχου επί του πλανήτη, στην ύστατη αφαίρεση ενός αποκαλυπτικού Πολέμου των Άστρων που θα έχει διεξαχθεί στο όνομα της άμυνας, στην εξοντωτική ιδιοποίηση των γυναικείων σωμάτων σε ένα αντρικό πολεμικό όργιο. Από τη μία πλευρά όμως, μπορεί και να αναφέρεται σε βιωμένες κοινωνικές και σωματικές πραγματικότητες στις οποίες οι άνθρωποι δεν φοβούνται τις μονίμως μερικές ταυτότητες και τις αντιφατικές σκοπιές."!!!¹⁷

¹⁴ Sofoulis Z. "Cyberquake, Haraway's Manifesto" σελ 7

¹⁵ Short, S. (2005). *Cyborg cinema and contemporary subjectivity* σελ 4

¹⁶ Haraway D. "Μανιφέστο των Σάϊμποργκ" εκδόσεις Τοποβόρος 2014 σελ 14

¹⁷ Haraway D. "Μανιφέστο των Σάϊμποργκ" εκδόσεις Τοποβόρος 2014 σελ 14

Με λίγα λόγια, το όραμα της Haraway περιλαμβάνει ένα κόσμο όπου το cyborg γίνεται όπλο κριτικής για την έμφυλη χειραφέτηση στον τεχνολογικό πολιτισμό . Στα πλαίσια της παρούσας έρευνας θα αναζητήσουμε τις έμφυλες απεικονίσεις που προκύπτουν σε αυτή τη μετάβαση σε νέες, καταταμημένες, πολλαπλές, ασταθείς ταυτότητες.

Ενώ η Σπρίνγκερ, συμβάλει και αυτή στην προσπάθεια ορισμού και κατανόησης του όρου cyborg, λέγοντας ότι *"τα καταπατημένα όρια είναι αυτά που ορίζουν το cyborg, καθιστώντας το ένα εξαιρετικό δείγμα μετά-μοντέρνου πλαισίου αναφοράς. Όταν οι άνθρωποι συνδέονται με αλληλεπιδραστικά περιβάλλοντα υπολογιστών σε δημοφιλή πολιτισμικά κείμενα, η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει πολύ παραπάνω από την πρόσθεση εξωτερικών ρομποτικών μελών στο ανθρώπινο σώμα. Περιλαμβάνει τη ριζική μεταμόρφωση του εαυτού σε κάτι εντελώς νέο. Παρότι η ανθρώπινη υποκειμενικότητα δεν χάνεται στην πορεία, αλλάζει σε σημαντικό βαθμό."*¹⁸ Ενώ προσθέτει ότι αυτό που βρίσκεται στο επίκεντρο της συζήτησης σχετικά με το μέλλον του cyborg, είναι οι σύγχρονες αντιπαραθέσεις αναφορικά με το κοινωνικό και το βιολογικό φύλο, με το μέλλον να μας διαθέτει ένα «tabula rasa» η μια κενή οθόνη στην οποία μπορούμε να προβάλλουμε τις φαντασιώσεις αλλά και τις φοβίες μας.

Παρόλα αυτά, σε αυτή την κενή οθόνη προβάλλονται παράλληλα, όπως έχουμε δει, και προκαθορισμένες ιδέες για τους διακριτούς και παραδοσιακούς έμφυλους ρόλους και συμπεριφορές.

Η Sandoval, συνεισφέρει και αυτή στην προσπάθεια ορισμού του cyborg, κάνοντας λόγο για *"cyborg ζωή"*. *Η ζωή ως εργαζόμενος που μαγειρεύει μπιφτέκια σε μεγάλες αλυσίδες fast-food, που μιλάει τη cyborg, τυποποιημένη γλώσσα των McDonald's, αυτή είναι μια ζωή για την οποία οι εργαζόμενοι του μέλλοντος θα πρέπει να προετοιμαστούν με μικρούς, καθημερινούς τρόπους»* !!!!¹⁹

Η θεωρητική κατασκευή του cyborg, δημιουργεί μια σειρά από δυνατότητες στις κοινωνίες του 21^{ου} αιώνα. Οι cyborg Πολιτικές, για παράδειγμα, μπορούν να φέρουν τις πολιτικές των αποξενωμένων προνομιούχων λευκών υποκειμένων, πιο κοντά στις θέσεις και πολιτικές του τρίτου φεμινιστικού κύματος, και γιατί όχι, να καταστούν και σύμμαχοι μεταξύ τους.

¹⁸ Ovnat .H - "Visions of Humanity In Cuberculture σελ 44

¹⁹ Sandoval S. "Cyborg Feminism and the methodology of the oppressed σελ 8

Η Ρενάτα Κόμπα με την σειρά της υποστηρίζει στην εργασία της για το cyborg, ότι μπορούμε να ισχυριστούμε πως οι μετά-βιομηχανικές κοινωνίες, έχουν μετατραπεί στο "μηχανικό σώμα του κράτους," ενώ προκειμένου να κατανοήσει καλύτερα τις ιδιαίτερα επιδραστικές ιδέες της Harraway, χρησιμοποιεί τον όρο "Τεχνοφεμινισμός".²⁰ Υποστηρίζει ότι η έννοια αυτή δείχνει με τον καλύτερο τρόπο ότι τόσο στην λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, όσο και στην καθημερινότητα, η σύζευξη αυτή μεταξύ ανθρώπου και τεχνολογίας έχει ήδη τελεστεί. Από τη στιγμή που το ανθρώπινο σώμα έχει γίνει πλέον transhuman cyborg σώμα, η ανθρώπινη υποκειμενικότητα αναπόδραστα μετατρέπεται στην cyborg υποκειμενικότητα, η οποία χαρακτηρίζεται από την πολλαπλότητα, την αντιθετικότητα, αλλά την κατάργηση των ορίων και των διχοτομήσεων.

Για την Harraway, επισημαίνει η Κόμπα, η επιστήμη και η τεχνολογία είναι τα νέα εργαλεία για την γυναικεία χειραφέτηση και ο όρος cyborg χρησιμοποιείται στην προσπάθεια να παραβιάσει τα όρια των παραδοσιακών Δυτικών δυϊσμών που αναφέραμε και παραπάνω (πχ άνδρας/γυναίκα, τεχνητό/ανθρώπινο κτλ). Στο μανιφέστο της η Harraway, καταλήγει η Κόμπα, υποστηρίζει ότι το cyborg είναι το επόμενο βήμα στην ανθρώπινη εξέλιξη, μια μεταβολή από την οργανική, βιομηχανική κοινωνία, σε σε ένα πολυμορφικό σύστημα πληροφοριών. Επικεντρώνεται στην μετάβαση από τις "βολικές παλιές ιεραρχικές δομές σε τρομακτικά νέα πληροφοριακά δίκτυα" τα οποία ονομάζει "πληροφορική της κυριαρχίας".²¹

Αυτή η μετάβαση, η οποία αναδεικνύει και την ιδέα του Gray για την "cyborg δύναμη", μπορεί να συνοψιστεί ως η μετάβαση από το φυσικό στο τεχνητό, ή από τον ανθρωπισμό στον μετά-ανθρωπισμό. Οι διχοτομήσεις που αναφέρει η Harraway, είναι τόσο υλικές όσο και ιδεολογικές. Αναφορικά με την έννοια του "Τεχνοφεμινισμού" επίσης, η Short προσθέτει ότι σηματοδοτεί την δημιουργία ενός ρήγματος στην φεμινιστική μελέτη, καθώς έρχεται να σταθεί απέναντι σε όσους/όσες αντιλαμβάνονται την τεχνολογία και την τεχνολογική πρόοδο αποκλειστικά ως μια καταπιεστική δύναμη που λειτουργεί με γνώμονα τα συμφέροντα της πατριαρχικής εξουσίας, υποστηρίζοντας αντίθετα, ότι μπορεί ενδεχομένως να βοηθήσει σημαντικά την γυναικεία χειραφέτηση.

²⁰ Ovnat .H - "Visions of Humanity In Cuberculture σελ 43

²¹ Harraway D. "Μανιφέστο των Σάϊμποργκ" εκδόσεις Τοποβόρος 2014 σελ 12

Η Harraway, σημειώνει επίσης η Short, « φανερώνει την προσωπική της εμπλοκή αναφορικά με τα έμφυλα όρια, καθότι υποστηρίζει ότι το cyborg έχει ιδιαίτερη σημασία για τις γυναίκες, παρότι υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει τίποτα θηλυκό που αυτόκλητα περιορίζει τις γυναίκες, δεν υπάρχει το “είμαι γυναίκα”. Η Harraway παρόλα αυτά επιμένει ότι το να “είναι” κάποια cyborg, δημιουργεί σχέσεις συμπάθειας μεταξύ των γυναικών και κατά αυτό τον τρόπο έρχεται να γεφυρώσει τις ενδεχόμενες διαφορές μεταξύ τους. Η cyborg ταυτότητα λοιπόν εμφανίζεται ως μια αφύσικη μέθοδος που φέρνει πιο κοντά τις γυναίκες μεταξύ τους, ασχέτως της τάξης ή της φυλής τους, προκειμένου να επιτρέψει και να ενισχύσει την δημιουργία συμμαχιών. Αναγνωρίζοντας ότι η καταπίεση δεν είναι μόνο οικονομική στη βάση της, η Harraway υποστηρίζει ότι καμιά Μαρξική εκδοχή της ταυτότητας δεν μπορεί να υποστηρίξει στεντόρεια την ενότητα των γυναικών»²²

Ωστόσο, τείνει να συμπληρώσει η Short, το να βασιζόμαστε απόλυτα στην τεχνολογία για να ξεπεράσουμε με τρόπο μαγικό τις κοινωνικές διαφορές, δεν βοηθάει στο να βαδίσουμε προς πραγματικές λύσεις, απλοϊκά νομιμοποιώντας την τεχνοκουλτούρα ως ουτοπική, καθώς όπως αναφέρει και η Alison Adams «η σχέση των γυναικών με την τεχνολογία δεν είναι πάντα θετική»²³

Το cyborg λοιπόν προκύπτει ως η απάντηση σε μια σειρά ζητημάτων, που άπτονται της φεμινιστικής κριτικής και θεωρίας, έρχεται να τεθεί σαν πρόταση από μέρους της Harraway για πλάσματα που καλούνται να επιβιώσουν και να προσαρμοστούν σε έναν μετά-μοντέρνο τεχνολογικό κόσμο, πέρα από ντετερμινιστικές έμφυλες διατυπώσεις όσο και τεχνοφοβικές θεωρίες. Ο Τεχνοφεμινισμός στον οποίο αναφερθήκαμε και παραπάνω συνοψίζει πολλά από τα στοιχεία που οραματίζεται στη μορφή του cyborg η Harraway.

²² Short, S. (2005). *Cyborg cinema and contemporary subjectivity* σελ 4

²³ Short, S. (2005). *Cyborg cinema and contemporary subjectivity* σελ 4

Τεχνοφεμινισμός και η μεθοδολογία των καταπιεσμένων

Μια σημαντική θεωρητικός του φεμινισμού, η Chela Sandoval, έρχεται με τη σειρά της να προσθέσει μια εξαιρετικά σημαντική και ενδιαφέρουσα θεωρία, κάνοντας λόγο για την «Μεθοδολογία των καταπιεσμένων», προσπαθώντας δηλαδή να κωδικοποιήσει μια σειρά από μεθόδους που σε συνεργασία με το πνεύμα, τις επιδιώξεις και τις βασικές θέσεις του Τεχνοφεμινισμού, θα οδηγήσει στην οριστική χειραφέτηση από θεσμικές, καπιταλιστικές και πατριαρχικές δομές όπως αυτές περιγράφονται στο «Μανιφέστο».

Το ερώτημα που θέτει η Sandoval είναι το εξής: Από τη στιγμή που μια σειρά από πανίσχυρες διακρατικές εταιρείες παράγουν και προωθούν επιχειρηματικές στρατηγικές, οι οποίες διαμορφώνουν άμεσα και σε πολύ μεγάλο βαθμό πολιτικές πρωτοβουλίες σε τοπικό, εθνικό, ή ακόμη και παγκόσμιο επίπεδο, τότε ποιες πρέπει να είναι οι πολιτικές των καταπιεσμένων, που θα επικεντρωθούν στη δημιουργία μορφών αντιπολιτευτικής συνείδησης και πράξης, αρκετά αποτελεσματικών ;

Στην συνέχεια, αναφέρεται σε αυτό που η ίδια ονομάζει « *Cyborg συνείδηση*,» υποστηρίζοντας ότι μπορούμε να την κατανοήσουμε ως την τεχνολογική εκδοχή αυτού που έχει περιγράψει σε κείμενα της και είναι ευρέως γνωστό ως Τρίτο Φεμινιστικό κύμα. Η «Cyborg συνείδηση» πρέπει να αναπτυχθεί ως μια σειρά από τεχνολογίες και πρακτικές, που όταν ενωθούν σχηματίζουν τη μεθοδολογία των καταπιεσμένων, μια μεθοδολογία που μπορεί δυνητικά να οδηγήσει στη δημιουργία συνεκτικών οδηγιών και πρακτικών επιβίωσης και αντίστασης, στα πολιτισμικά πλαίσια και συνθήκες του λεγόμενου ανεπτυγμένου (ή πρώτου όπως το αναφέρει στο κείμενο της) κόσμου. Η έρευνα της Harraway, επιχειρεί να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στο «*υπάρχων απαρτχάιντ των θεωρητικών πεδίων: Εκεί που το ο λευκός, ανδρικός μετά-δομισμός, ο ηγεμονικός φεμινισμός , η μετά-αποικιακή θεωρία και στο αμερικανικό τρίτο φεμινιστικό κύμα*»²⁴

²⁴ Sandoval S. "Cyborg Feminism and the methodology of the oppressed σελ 9

Η Sandoval υποστηρίζει ότι υπάρχουν πέντε «τεχνολογίες» όπως τις ονομάζει, που έχουν αναπτυχθεί και οι οποίες αποτελούν τον θεωρητικό και πρακτικό κορμό της μεθοδολογίας των καταπιεσμένων. Οι τεχνολογίες αυτές, δημιουργούν τους όρους και τις προϋποθέσεις, καθώς και τη συνείδηση, που μπορούν να δημιουργήσουν αποτελεσματικές μορφές αντίστασης μέσα σε μετά-μοντέρνες πολιτισμικές συνθήκες, και συνδυαστικά μπορούν να θεωρηθούν ως μια νέα μορφή cyborg αντίστασης. Η πρακτική αυτή της «Κυβερνο-συνείδησης», όπως επιλέγει να ονομάσει εδώ το τρίτο κύμα φεμινισμού η Sandoval, μπορεί να περιγραφεί και με τους όρους «εύκαμπτη, σχιζοφρενική, ή νομαδική». Σε άλλο σημείο της εργασίας της, η Sandoval αναφέρεται στην κυβερνοσυνείδηση ως «διαφορικές μετά-μοντέρνες μορφές αντιστασιακής συνείδησης».

Οι τεχνολογίες για τις οποίες γίνεται λόγος παραπάνω, είναι η σημειολογία, όπως την ορίζει ο Barthes, η αποδόμηση, η μετά-ιδεολογικοποίηση, την οποία η Sandoval περιγράφει ως την διαδικασία αναπαραγωγής των κυρίαρχων ιδεολογικών μορφών, αλλά με τρόπο που μεταμορφώνει το νόημα τους, δίνοντας τους νέο, ριζοσπαστικό περιεχόμενο. Η τέταρτη τεχνολογία είναι αυτό που η Sandoval ονομάζει «Democratic». Το περιγράφει ως την διαδικασία που συγκεντρώνει, καθοδηγεί και δίνει κατεύθυνση και κίνηση στις τρεις πρώτες τεχνολογίες, με την πρόθεση όχι απλώς να εξασφαλίσει την επιβίωση ή την δικαιοσύνη όπως συνέβαινε παλαιότερα, αλλά να αναδείξει νέες μορφές ελευθεριακών κοινωνικών σχέσεων, ή, όπως το διατύπωσαν θεωρητικοί του τρίτου φεμινιστικού κύματος, με την πρόθεση να παράξει «αγάπη» σε έναν από-αποικιοποιημένο, μεταμοντέρνο, μετά-αυτοκρατορικό κόσμο. Η Πέμπτη και τελευταία τεχνολογία, ονομάζεται διαφορετική κίνηση, και περιγράφεται ως αυτή μέσω της οποίας οι άλλες τέσσερις μπορούν να λειτουργήσουν αρμονικά.

Η Sandoval περιγράφει τη διαφορετική κίνηση, λέγοντας ότι πρόκειται για μια έννοια πολύ-μορφική, στην οποία οι προηγούμενες στηρίζονται προκειμένου να αναπτυχθούν και να κινηθούν προς τους τελικούς σκοπούς τους. Οι πέντε αυτές τεχνολογίες αποτελούν την μεθοδολογία των καταπιεσμένων, η οποία επιτρέπει και ενεργοποιεί τη δυνατότητα πραγμάτωσης αυτού που η Sandoval αποκαλεί «διαφορική μέθοδο αντιπολιτευτικών κοινωνικών κινημάτων», με κυριότερο παράδειγμα το τρίτο αμερικανικό φεμινιστικό κύμα. Ενώ υποστηρίζει ότι με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, αυτές οι πέντε τεχνολογίες συναντώνται και στο «Μανιφέστο» της Harraway, σαν μέθοδοι που θα αναδείξουν και θα προωθήσουν την νέα φεμινιστική θεωρία που ευαγγελίζεται.

Κάθε μια από τις πέντε αυτές τεχνολογίες που συνθέτουν και αποτελούν τη μεθοδολογία των καταπιεσμένων, δημιουργεί νέες συγκυριακές δυνατότητες, που προκύπτουν μέσα από συνεχώς μεταμορφούμενες και διαρκείς πολιτικές και καθεστάτα συμπερίληψης και αποκλεισμού. Η διαφορική συνείδηση είναι σύμφωνα με τη Sandoval «ένα πολύπλοκο δίκτυο συνείδησης, μια πολυσυλλεκτική *trans* συνείδηση που επιτρέπει στα δίκτυα αυτά να χρησιμοποιούνται ως ιδεολογικά όπλα.»²⁵ Ο κυβερνοχώρος της ύπαρξης είναι ανάλογος με τον κυβερνοχώρο του υπολογιστή η ακόμα και της κοινωνικής ζωής σύμφωνα με την οπτική της Haraway, αλλά η περιγραφή που δίνει για τον κυβερνοχώρο είναι αρκετά πεσιμιστική: Υποστηρίζει ότι ο κυβερνοχώρος φαίνεται να είναι μια κοινά αποδεκτή ομαδική παραίσθηση, υπερβολικά περίπλοκη. Στον ψηφιακό χώρο, η δύναμη που παρέχεται για την παραγωγή επικοινωνίας, απειλεί να παρασύρει και εν τέλει να καταστρέψει κάθε δυνατότητα θετικής και αποτελεσματικής δράσης που θα μπορούσε δυνητικά να αλλάξει τον κόσμο.

Κάτω από την επιρροή της διαφορικής αντιπολιτευτικής συνείδησης, (που μπορεί να ειπωθεί και ως ένα είδος “κυβερνοχώρου”,) αναπτύσσονται τεχνολογίες από υποδουλωμένους πληθυσμούς, προκειμένου να διαπραγματευτούν τον χώρο συνεχώς μεταλλασσόμενων νοημάτων. Αυτές οι τεχνολογίες χαρακτηρίζονται από τη Chandoval ως απαραίτητες για το σύνολο των κατοίκων του λεγόμενου “Πρώτου κόσμου” που ενδιαφέρεται να επανα-διαπραγματευτεί σύγχρονες κουλτούρες, διατηρώντας ωστόσο άθικτες αυτό που μπορούμε να χαρακτηρίσουμε ως τη «εξουσία» και την «ακεραιότητα» του.

Η εξουσία και η ακεραιότητα, όπως σημειώνει η Gloria Anzaldua, θα υπάρχουν με εντελώς διαφορετικούς όρους από αυτούς με τους οποίους υφίσταντο στο παρελθόν, όπου, όπως προσθέτει ο Fredric Jameson, τα άτομα θα μπορούν να σταχυολογήσουν την αίσθηση του εαυτού, σε αντίθεση με την κυρίαρχη εξουσία που τους καταπιέζει. Στη συνέχεια θα αποφασίσουν για το πώς θα δράσουν. Κάτω από μετά-μοντέρνες πολιτικές ανυπακοής, τα όρια του εαυτού θολώνουν, ο εαυτός μεταμορφώνεται και αλλάζει προκειμένου να εξασφαλίσει την επιβίωση του, υπό την καθοδήγηση της μεθοδολογίας των καταπιεσμένων, που φέρει μαζί της τη συνειδητοποίηση των μεταμορφώσεων που είναι απαραίτητες για την επιβίωση. Πάνω από όλα, οδηγεί στην συνειδητοποίηση των πολιτικών και ηθικών αλλαγών που θα φέρουν μαζί τους αυτές οι μεταμορφώσεις.

²⁵ Sandoval S. “Cyborg Feminism and the methodology of the oppressed” σελ 7

Ο φεμινισμός που εφαρμόζει αυτές τις τεχνολογίες ως «ικανότητες», υποστηρίζει η Harraway στο δικό της κομμάτι, θα αναπτυχθεί και θα μετασχηματιστεί σε μια διαφορετικής μορφής επιστήμη, μια επιστήμη της ερμηνείας, της μετάφρασης και της μερικότητας. Όπως και ο αμερικανικός φεμινισμός του τρίτου κόσμου (US Third World Feminism στο πρωτότυπο)- η επιστήμη δηλαδή που προκύπτει υπό τις συνθήκες της διαφορετικής μορφής συνείδησης και αντίστασης- έτσι και ο cyborg φεμινισμός της Harraway μπορεί να γίνει η επιστήμη αυτού που η συγγραφέας αποκαλεί «πολλαπλά υποκείμενα με τουλάχιστον διπλή όραση». Η επιστημονική αντικειμενικότητα υπό αυτό το νέο είδος επιστήμης, συνεπάγεται την πίστη και την αφοσίωση σε μια πρακτική ικανή να αναμετρηθεί με τις γραφειοκρατικές και εξουσιαστικές επιστήμες, μια πρακτική την οποία ονομάζει «εντοπισμένες γνώσεις» (situated knowledges στο πρωτότυπο). Καθώς με την έλευση του αμερικανικού φεμινισμού του τρίτου κόσμου αλλά και μια σειρά άλλων φεμινιστικών ρευμάτων που αναδύονται, έχει γίνει ξεκάθαρο ότι ακόμα και τα πλέον απλά ζητήματα που περιλαμβάνονται στη φεμινιστική ανάλυση απαιτούν “αντιφατικές αναλύσεις και συνεχή επαγρύπνηση και επιμονή.” Προκειμένου να επιλυθούν

Η θεωρία της Harraway, καταλήγει η Sandoval, παντρεύει τις μηχανές με ένα όραμα πολιτικών του πρώτου κόσμου σε διεθνές επίπεδο μαζί με την μεθοδολογία των καταπιεσμένων, και είναι σε αυτή τη σύζευξη όπου η φυλή το φύλο και το κεφάλαιο, σύμφωνα με τη Harraway, χρειάζονται μια cyborg θεωρία κατατμήσεων και ολοτήτων, όπου το όραμα της Harraway συνεισφέρει στο γεφύρωμα των κενών που δημιουργούν αυτό που η Sandoval αποκαλεί το “απαρτχάντ των θεωρητικών πεδίων”²⁶

Η κωδικοποίηση που θα οδηγήσει στην επανα-χαρτογράφηση του « διαλυμένου και επανα-συντεθειμένου μεταμοντέρνου υποκειμένου και συλλογικότητας» του cyborg φεμινισμού, πρέπει να λάβει χώρα σύμφωνα με έναν οδηγό που είναι ικανός να θέσει τον φεμινισμό στο ίδιο μήκος κύματος με άλλα κινήματα σκέψης που αγωνίζονται για την ελευθεριακή κοινωνική αλλαγή. Αυτό θα συμβεί όταν η δράση, η γνώση και η επιστήμη κωδικοποιηθούν αυτοσυνείδητα μέσω αυτού που η Harraway ονομάζει «υποταγμένη,» και «ευρισκόμενη» γνώση, και μέσω της μεθοδολογίας των καταπιεσμένων. Όταν η φεμινιστική θεωρία καταστεί ικανή να αναγνωρίζει αυτοσυνείδητα και να εφαρμόσει αυτή τη μεθοδολογία, τότε η φεμινιστική πολιτική θα γίνει πλήρως συνώνυμη με τον αντι-ρατσισμό, και το φεμινιστικό “υποκείμενο” θα αυτό-διαλυθεί.

²⁶ Sandoval S. “Cyborg Feminism and the methodology of the oppressed” σελ 12

Cyborg ιστορίες σε πολιτισμικά προϊόντα της κυβερνο-κουλτούρας

Όταν φέρνουμε στο μυαλό μας την λέξη cyborg, όπως, πολύ εύστοχα σημειώνει ο David Bell δεν σκεφτόμαστε πειραματόζωα σε ασφυκτικά εργαστήρια ή όψιμους διαστημάνθρωπους, παρά πολιτισμικά προϊόντα, κατά κύριο λόγο προερχόμενα από μια μαζική ποπ κουλτούρα, που έχει να μας δώσει μια σειρά από εξαιρετικά ενδιαφέροντα παραδείγματα²⁷. Στα κομμάτι αυτό της έρευνας, θα εξετάσουμε αυτά τα παραδείγματα. κυρίως ως προς τις έμφυλες αναπαραστάσεις χαρακτήρων σε διάφορα πολιτισμικά, κυρίως κινηματογραφικά αλλά και τηλεοπτικά όπως και λογοτεχνικά κείμενα.

Πριν η παρούσα μελέτη προχωρήσει στα επί μέρους χαρακτηριστικά των cyborg στα κινηματογραφικά κείμενα που θα τεθούν προς εξέταση, έχει ενδιαφέρον να σταθούμε στις έμφυλες ταυτότητες, και πώς αυτές πραγματεύονται μέσα στα όρια του είδους του κυβερνοπάνκ.

Το «Μανιφέστο», όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, υπήρξε και εξακολουθεί να υπάρχει εξαιρετικά επιδραστικό τόσο στον ακαδημαϊκό κόσμο όσο και σε μια σειρά από κινηματογραφικά και λογοτεχνικά είδη, αλλά και γενικότερα στην Ποπ κουλτούρα. Η Sofoulis αναφέρει ότι ο ειρωνικός μύθος του cyborg, και διάφορες σχετικές μελέτες για μετά-μοντέρνα σώματα, έχουν εμπνεύσει και επηρεάσει μια πλειάδα σπουδαστών και μελετητών, να ξεπεράσουν τις ακαδημαϊκές προσκολλήσεις της δεκαετίας του 80' όσον αφορά τις φεμινιστικές πολιτικές, και να εξερευνήσουν νέες δυνατότητες που ανοίγονται στην πολιτισμική μελέτη, κριτική και θεωρία στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, με ανανεωμένο ενδιαφέρον, και την προσοχή στραμμένη σε νέες επιστημονικές, βιοτεχνολογικές και βίο-ιατρικές εξελίξεις και θεματικές. Επίσης το μανιφέστο παρακίνησε πολλές φεμινίστριες, κυρίως στον ακαδημαϊκό τομέα, να αγκαλιάσουν τη μορφή του cyborg, , για την οποία η υβριδικότητα, η μερικότητα και η έλλειψη συγκεκριμένης, αυστηρά καθορισμένης ταυτότητας, δεν συνεπάγεται το θάνατο, αλλά αντίθετα δημιουργεί νέες δυνατότητες επιβίωσης και επικοινωνίας σε έναν μετά-μοντέρνο και κάθε άλλο παρά «αγνό» κόσμο.²⁸

²⁷ Bell D. "Introduction to cubercultures" σελ 236

²⁸ Sofoulis Z "Cyberquake, Harraway's Manifesto" σελ 2

Στα τέλη του εικοστού αιώνα, οι δυτικές κουλτούρες έχουν αρχίσει να επαναδιαπραγματεύονται τον τρόπο που συζητούν τις παραδοσιακές ιδεολογίες, με μεθόδους και θεωρίες όπως ο φεμινισμός, η μετά-αποικιοκρατία και ο μετά-δομισμός. Ανάμεσα στις πιο βασικές εξ'αυτών βρίσκονται διακρίσεις όπως λογική/συναίσθημα/, δύναμη/αδυναμία, ήρωας/θύμα/, ιδιωτικό/δημόσιο, ανθρώπινο/τεχνητό, αλλά και άνδρας/γυναίκα. Σε όλες αυτές τις διχοτομήσεις πάντα το ένα στοιχείο υπερτερεί του άλλου, σύμφωνα με τον Ντερντά, αλλά και την ίδια τη Harraway. Η διχοτόμηση του φύλου κατά προέκταση, κατασκευάζει και κανονικοποιεί κοινωνικές ανισότητες με βάση το φύλο. Άρα, χρειαζόμαστε θεωρίες και πρακτικές που αποδομούν αυτή τη διχοτόμηση, προκειμένου να οδηγηθούμε στην σταδιακή καταστροφή των μορφών και των δομών έμφυλης καταπίεσης.

Κεντρική μορφή όπως προαναφέραμε, είναι τα cyborgs, που παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, ακριβώς επειδή είναι πάρα πολύ δύσκολο να ορίσουμε ακριβώς το τί αποτελούν. Άλλοτε είναι ένα αμάγαμα ανθρώπινου και τεχνητού, όπως στο "Ghost in the Shell" του σημαντικού και εξαιρετικά επιδραστικού Anime του Mamoru Oshii, όπου η πλειοψηφία σχεδόν των ανθρώπων υποβάλλεται σε μεταμοσχεύσεις τεχνητών μελών, από χέρια και πόδια, μέχρι τεχνολογίες βελτίωσης της όρασης και της ακοής και μια ειδική υποδοχή στο πίσω μέρος του λαιμού που επιτρέπει στον χρήστη να συνδέεται μέσω ενός καλωδίου στον κυβερνοχώρο (μια από τις κεντρικές ιδέες του κυβερνοπάνκ, η οποία θα αναλυθεί ενδελεχώς παρακάτω.) Άλλοτε, είναι μηχανές που προσομοιάζουν την ανθρώπινη εμφάνιση και συμπεριφορά, κινούμενες από λογισμικό τεχνητής νοημοσύνης, που ψάχνουν να βρουν την θέση τους σε ένα κόσμο που τους καταδιώκει και τους θεωρεί πολίτες δεύτερης κατηγορίας, τίποτε περισσότερο από φτηνά και αναλώσιμα εργατικά χέρια, όπως συμβαίνει στο "Blade Runner" του Riddley Scott.

Σε αυτές τις αφηγήσεις, η έμφυλη διαφορά ξεπερνιέται με την παρέμβαση και χρήση της τεχνολογίας, καθώς τα cyborg, ως μετά-άνθρωπινα (post-human) υποκείμενα, δημιουργούν νέα κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια, ενώ παράλληλα επανακαθορίζουν την ιδέα του φύλου και το πώς σκεφτόμαστε για αυτό, καθώς και την ίδια την βεβαιότητα μας για το τί είναι ανθρώπινο και τί όχι. Οι cyborg χαρακτήρες των αφηγήσεων αυτών ωστόσο, δεν ξεφεύγουν πάντα από τις προκαθορισμένες νόρμες του φύλου όπως τις γνωρίζουμε σήμερα, καθώς ενίοτε η απεικόνιση του αντηχεί συμπεριφορές που ταυτίζονται με τις παραδοσιακά χαρακτηριστικά των έμφυλων ταυτοτήτων.

Λογοτεχνικές εκφάνσεις του Κυβερνο-πάνκ: Το παράδειγμα του «Νευρομάντη»

Στα λογοτεχνικά κείμενα του κυβερνοπάνκ, είναι που συναντούμε πιο δυναμικούς γυναικείους χαρακτήρες, κατά κύριο λόγο. Συγγραφείς όπως ο William Gibson, γράφουν για cyborg μορφές που διαθέτουν μεν εξωτερικά χαρακτηριστικά τα οποία θα μπορούσαμε να ονομάσουμε γυναικεία, ωστόσο τείνουν να συμπεριφέρονται κατά τρόπο που θα χαρακτηρίζαμε ως "ανδρικό".

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, ο χαρακτήρας της Molly, από το πλέον δημοφιλές έργο του Gibson, τον "Νευρομάντη". Η Μόλλυ είναι μια "σαμουράι του δρόμου" κατά μία έννοια σωματοφύλακας, που προσλαμβάνεται προκειμένου να προστατεύει τον Κέις, πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος, όταν αυτός συνδέεται στον κυβερνοχώρο και το σώμα του μένει εκτεθειμένο και ευάλωτο.

Βλέπουμε λοιπόν μια πλήρη αντιστροφή έμφυλων ρόλων, σε σχέση με αυτούς που συναντάμε σε ιστορίες με την δομή του "ταξιδιού του ήρωα" που είναι συνήθως άντρας, αφού εδώ η Μόλυ καλείται να σώσει από τον κίνδυνο τον ασθενικό όπως περιγράφεται στο μυθιστόρημα Κέις, σε μια ανατροπή του παραδοσιακού μοτίβου της "δεσποσύνης σε κίνδυνο" (damsel in distress).

Η σκληρότητα και η έφεση της Μόλλυ στις πολεμικές τέχνες είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αλλαγής έμφυλων ρόλων. Σαν "σαμουράι του δρόμου" η Μόλλυ ουσιαστικά επανακαθορίζει το τι σημαίνει για μια γυναίκα να κάνει δουλειές του "δρόμου", καθώς παρότι βλέπουμε συχνά να αναφέρεται στην αφήγηση ότι οι εργάτριες του σέξ υπάρχουν σε πληθώρα στις τεχνολογικές πόλεις του "Νευρομάντη", η Μόλλυ, δεν συμμετέχει στην οικονομία της σεξουαλικότητας, αλλά λαμβάνει έναν χαρακτηριστικά αντρικό ρόλο. Δεν είναι πλέον απλά ένας ανθρώπινος χαρακτήρας, καθώς έχει υποστεί σημαντικές και εκτεταμένες τεχνολογικές βελτιώσεις και προσθαφαιρέσεις, δεν είναι μια "γυναίκα" όπως την γνωρίζουμε, υπό την έννοια ότι δεν υιοθετεί συμπεριφορές που σχετίζονται παραδοσιακά με γυναικείους χαρακτήρες σε έργα μυθοπλασίας, είναι, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, ένας cyborg χαρακτήρας ντυμένος μεν με γυναικεία ρούχα, στον οποίο ωστόσο δίνεται ένας παραδοσιακά αντρικός ρόλος, στοιχείο που υπερτονίζεται ακόμη περισσότερο στο μυθιστόρημα, από τις συχνές αναφορές του συγγραφέα William Gibson σε κλασικούς ανδρικούς χαρακτήρες ταινιών δράσης τους οποίους συσχετίζει με τη Μόλλυ.²⁹

²⁹ Lauraine Leblanc "Razor Girls: Genre and Gender in Cyberpunk Fiction"

Γυναικεία Cyborg Σώματα

Ωστόσο, το παράδειγμα της Μόλλυ είναι περισσότερο ενός χαρακτήρα που υιοθετεί απλά αντρικές συμπεριφορές, χωρίς να αμφισβητεί ξεκάθαρα τις έμφυλες απεικονίσεις ή να βρίσκεται σε αυτό το χώρο όπου οι απεικονίσεις αυτές έχουν ξεπεραστεί στο όνομα μιας μετά-έμφυλης ταυτότητας όπως συμβαίνει σε άλλες κυβερνοπάνκ αφηγήσεις.

Ενώ όπως παρατηρεί η Short, σε μια σειρά από παραδείγματα κινηματογραφικών αφηγήσεων, τα cyborg που φέρουν γυναικεία χαρακτηριστικά, λαμβάνουν τον ρόλο του βασικού ανταγωνιστή του πρωταγωνιστή ή πρωταγωνιστών. Η ίδια τους η σεξουαλικότητα και ανάγκη για χειραφέτηση είναι αυτό που καθιστά τους εν λόγω χαρακτήρες επικίνδυνους στην ιστορία αυτών των ταινιών, με την φυσική εξόντωση τους να βάζει ένα τέλος σε αυτό τον κίνδυνο. Από τον *doppelganger* της Maria από το “Metropolis” του Fritz Lang, έως την Kristanna Loken του τρίτου κατά σειρά “Terminator” και την Alice Krige, βασίλισσα των Borg, μιας φυλής πλασμάτων που ακροβατούν μεταξύ τεχνολογικού και βιολογικού εαυτού στο “Star Trek: First Contact”, οι μηχανικές γυναίκες λαμβάνουν θέσεις εξουσίας. Η αφήγηση των ταινιών τις βάζει στο κάδρο του «κακού», είτε επιχειρώντας να εξοντώσουν τους πρωταγωνιστές, στην περίπτωση του Terminator η του Star Trek, είτε επιχειρώντας να διαφθείρουν τους αθώους άντρες εργάτες στο “Metropolis”. Μια κριτική επισκόπηση ωστόσο του “Terminator 3”, εντοπίζει ότι υπάρχουν λεπτές αλλά διακριτικές και εύστοχες φεμινιστικές νύξεις στο σενάριο, που παρουσιάζει μια γυναίκα που προσπαθεί να διαλύσει έναν κόσμο φτιαγμένο από άνδρες (και βασισμένο σε καπιταλιστικές-πατριαρχικές-μιλιταριστικές δομές) στον οποίο φαντάζει ξένη, οργισμένη απέναντι στον κόσμο όσο και στους κατασκευαστές του.³⁰ Προκειμένου να συναντήσουμε έναν χαρακτήρα που να ταιριάζει καλύτερα στο ερευνητικό μας ενδιαφέρον, θα σταθούμε στην περίπτωση της Motoko Kusanagi, (Major) πρωταγωνίστριας του εξαιρετικά σημαντικού και επιδραστικού “Ghost in the Shell” το οποίο αναφέραμε και παραπάνω.

Στην συνέχεια, στα πλαίσια αυτού το κεφαλαίου, θα μελετήσουμε cyborg μορφές από άλλα φιλικά κείμενα που εντάσσονται στο κυβερνοπάνκ, όπως η συνέχεια του ghost in the shell, το “Innocence” όπως και μια σειρά ταινιών, με προεξέχοντα το “Ex Machina” και το κλασσικό αριστούργημα του Ridley Scott, “Blade Runner”, ή το τηλεοπτικό “Westworld” το οποίο παρουσιάζει παραπάνω ενδιαφέρον από το αντίστοιχο κινηματογραφικό, καθώς η αφηγηματική φόρμα που προσφέρει η τηλεόραση δίνει περισσότερο δημιουργικό χώρο στους συντελεστές προκειμένου να αναδείξουν καλύτερα τις θεματικές, τους χαρακτήρες και τους προβληματισμούς τους γύρω από τη μορφή του

³⁰ Short, S. (2005). *Cyborg cinema and contemporary subjectivity* σελ 7

cyborg.

Ghost in the Shell

Στον εφιαλτικό κυβερνοπάνκ κόσμο που οραματίστηκε πριν από χρόνια ο σχεδιαστής manga Shiro Masamune, και μετέφερε σε κινηματογραφική ταινία ο Mamoru Oshii, το πάντρεμα ανθρώπου και τεχνολογίας βρίσκεται σε εξαιρετικά προχωρημένο στάδιο. Ελάχιστοι είναι πλέον οι άνθρωποι που δεν διαθέτουν τεχνολογικά εμφυτεύματα, ειδικά στον εγκέφαλο, με τεχνολογίες βελτίωσης των αισθήσεων, και αυτοί αντιμετωπίζονται σχεδόν ως ένα αναχρονιστικό αξιοπερίεργο. Όλοι οι χρήστες της τεχνολογίας ωστόσο, διαθέτουν στο πίσω μέρος του λαιμού τους μια ειδική υποδοχή που τους επιτρέπει να συνδέονται στον κυβερνοχώρο, το αντίστοιχο του σημερινού ίντερνετ, από όπου μπορούν να αντλήσουν έναν φαινομενικά ατελείωτο αριθμό πληροφοριών. Ωστόσο, ο κυβερνοχώρος δίνει την δυνατότητα σε hackers να επεμβαίνουν άμεσα, μέσω της εκτεταμένης τεχνογνωσίας τους σε αυτόν, ουσιαστικά "χακάροντας" από μακρινή απόσταση το ανθρώπινο μυαλό, εμφυτεύοντας αναμνήσεις, η χρησιμοποιώντας τους ανθρώπους που "χακάρουν" ως μαριονέτες στη διάθεση τους. Όταν ένας χάκερ με το όνομα "Puppet-master" (μαριονετίστας σε ελεύθερη μετάφραση) αρχίζει να εισβάλλει σε μια σειρά από πολίτες προκειμένου να τους αναγκάσει να μεταφέρουν πληροφορίες για τον ίδιο, η κυβέρνηση της Ιαπωνίας κινητοποιεί τον τομέα 9, που ειδικεύεται στα κυβερνο-εγκλήματα. Στον τομέα αυτό, εργάζεται και η πρωταγωνίστρια της ταινίας, Motoko, που στην διάρκεια της αφήγησης θα τεθεί αντιμέτωπη με τον μαριονετίστα, όταν αυτός θα



Εικόνα 2 Η Motoko συλλογίζεται την ύπαρξη

Η μορφή και ο χαρακτήρας του μαριονετίστα παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον. Στους υπόλοιπους χαρακτήρες της ταινίας, όσο και γενικότερα των κυβερνοπάνκ αφηγήσεων, αποδίδονται

εξ'αρχής κάποια έμφυλα χαρακτηριστικά, τα οποία δεν ορίζουν απαραίτητα την συμπεριφορά τους (όπως παρατηρούμε στην περίπτωση της Kusanagi) ωστόσο τους αποδίνουν έμφυλα εξωτερικά χαρακτηριστικά που ενδεχομένως να περιορίσουν την κατηγοριοποίηση τους στα μάτια του θεατή. Αυτό δεν ισχύει στην περίπτωση του puppet-master. Παρότι το σώμα στο οποίο επιλέγει να μεταφέρει τη συνείδηση του, στο τελευταίο κομμάτι της ταινίας, είναι ξεκάθαρα γυναικείο, ο ίδιος μιλάει με μια μπάσα, αντρική φωνή.

Ο δημιουργός της ταινίας, δεν προσδίδει ανδρόγυνα χαρακτηριστικά στον χαρακτήρα, αλλά να μας τον παρουσιάζει περισσότερο σαν μια άφυλη οντότητα. Αυτό το σώμα, είναι περισσότερο ένα προσωρινό δοχείο, το οποίο εγκαταλείπει στο φινάλε, όταν και ενώνεται εις σάρκα και συνείδηση μία με την Motoko. Η δυνατότητα του να μεταφέρει τη συνείδηση του από το ένα σώμα στο άλλο, τον καθιστά εκπρόσωπο μιας νέας cyborg υποκειμενικότητας, καθώς το φύλο και η έμφυλη ταυτότητα καθίστανται απολύτως ρευστά. Αυτή η πολλαπλή υποκειμενικότητα, όπως σημειώνει η Λεμπλάνκ,³¹ αμφισβητεί τις συμβάσεις τις γλώσσας και της επικοινωνίας, καθώς και σπάει τα δεσμά των συμβατικών ιδεολογιών που σχετίζονται με το φύλο και την γλώσσα, απαιτώντας και καθιερώνοντας νέες μορφές υποκειμενικότητας και έκφρασης.



Εικόνα 3 Η Motoko και ο Μαριονετίστας

Όπως μαθαίνουμε στην πορεία της ταινίας, ο μαριονετίστας δεν είχε ποτέ ένα φυσικό σώμα, καθώς η συνείδηση του γεννήθηκε μέσα από την ατελείωτη ροή πληροφοριών και επικοινωνίας που

³¹ Leaning M. Και Pretzsch B. "Visions of the Human in Science Fiction and Cyberpunk" σελ 4

προσφέρει ο κυβερνοχώρος. Έτσι, μέσω της έλλειψης πρόσωπο-με-πρόσωπο αλληλεπίδρασης, η έμφυλη ταυτότητα του καθίσταται ασήμαντη. Μέσω της τεχνολογίας που επιστρατεύει, δεν μένει δέσμιος σε ένα σώμα, δίνει την δυνατότητα και στην Kusanagi, που γεννήθηκε άνθρωπος, να απεκδυθεί του σώματος της και να δημιουργήσει πολλαπλές ταυτότητες, άλλες έμφυλες και άλλες ενδεχομένως όχι, επηρεασμένη εξίσου από ανθρώπινες όσο και από μηχανικές υποκειμενικότητες.

Ακολουθώντας τη Βιετναμέζο-Αμερικανίδα κινηματογραφίστρια και θεωρητικό του φεμινισμού Trinh T. Minh-ha, Η Haraway χρησιμοποιεί τον όρο του "ανάρμοστου άλλου", προκειμένου να ορίσει τα μετά-έμφυλα όντα.³² Ο "ανάρμοστος άλλος" δεν είναι ούτε εαυτός ούτε άλλος, βρίσκεται κάπου στο ενδιάμεσο ανάμεσα σε αυτές τις δύο έννοιες. Λόγω του γεγονότος ότι η cyborg ταυτότητα είναι κατακερματισμένη, η κατασκευή την υποκειμενικότητας των cyborg, έχει να κάνει με το να νιώθουν σπίτι τους αυτό τον νέο τεχνολογικό κόσμο που αναδύεται σταδιακά, και αυτά τα τεχνολογικά κατασκευασμένα υβριδικά πλάσματα πρέπει να αποδεχτούν την διττή τους φύσης αμφιταλαντευόμενα ανάμεσα στο ανθρώπινο και το φυσικό από τη μία, και το τεχνητό και τεχνολογικό από την άλλη. Μια τέτοια περίπτωση είναι ο χαρακτήρας της Kusanagi, όπως τον γνωρίζουμε από την αρχή της αφήγησης. Γεννήθηκε γυναίκα, ωστόσο μετά από ένα ατύχημα που της συνέβη, προχώρησε σε μια ολική επανα-κατασκευή του σώματος της, με τα περισσότερα όργανα της να είναι πλέον τεχνητά. Καθόλη την διάρκεια της ταινίας, γινόμαστε μάρτυρες της εσωτερικής της πάλης ανάμεσα στο ανθρώπινο και το τεχνολογικό, καθώς προσπαθεί να βρει τον εαυτό της στοχαζόμενη το πόσο άνθρωπος είναι πλέον και το τί την διαχωρίζει ουσιαστικά από έναν χαρακτήρα πλήρως τεχνολογικό, όπως ο μαριονετίστας, που δεν υπήρξε ποτέ άνθρωπος, ωστόσο έχει πλέον αναπτύξει συνείδηση και υποκειμενικότητα, πράγμα που σπεύδει να σφραγίσει ζητώντας άσυλο ως πολιτικά διωκόμενος.

Το τεχνολογικά κατασκευασμένο cyborg, η το τεχνολογικά ενισχυμένο σώμα, σημειώνει η Κόμπα, μπορεί να έχει χαρακτηριστικά τόσο ανδρικά όσο και γυναικεία, η μπορεί, παραδόξως, να φέρει

³² Trinh T. Minh-Ha " Inappropriate/d Artificiality» σελ 2

συγχρόνως τόσο ανδρικά όσο και γυναικεία χαρακτηριστικά.³³ Εμφανισιακά, εκ πρώτης όψεως, Η Kusanagi παρουσιάζεται ως γυναίκα, με το γυναικείο στήθος της, το πρόσωπο και το κούρεμα της ως τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία. Ωστόσο, σε μια σκηνή προς το τέλος της αφήγησης, βλέπουμε το σώμα της να μετατρέπεται από την υπέρ-προσπάθεια που καταβάλλει, σε ένα τρομακτικά μυώδες σώμα που παραδοσιακά συνδέεται με αντρικές αναπαραστάσεις του ανθρώπινου. Ενώ στο ενδιάμεσο, έχει υιοθετήσει αντρική φωνή, στην πρώτη σκηνή της ένωσης της με τον μαριονετίστα.

Τα cyborg της Haraway δεν υπόκεινται σε κάποιο πατριαρχικό σύστημα, δεν φαίνεται όμως να μπορούν να απεγκλωβιστούν και πλήρως από πατριαρχικές δομές του ύστερου καπιταλισμού που τα περιβάλλουν. Καταφέρνουν ωστόσο να χτίσουν νέες μορφές εμπρόθετης δράσης μέσω συστημάτων πληροφόρησης και επικοινωνίας, όπως στην περίπτωση του Ghost in the shell.

Ο κυβερνοχώρος, αποτελεί ένα ατελείωτο πλέγμα ατέρμονης ροής πληροφοριών και επικοινωνίας, το οποίο κυριολεκτικά δίνει ζωή στον μαριονετίστα, που με τη σειρά του βοηθάει τη Kusanagi να ξεπεράσει πλήρως το ανθρώπινο κομμάτι της, καθώς μετουσιώνεται σε κάτι που δεν είναι απόλυτα ανθρώπινο αλλά ούτε και απόλυτα τεχνολογικό. Ακροβατεί στο όριο ανάμεσα στα δύο, συνιστώντας το εντελώς νέο πλάσμα που οραματίστηκε πριν από δεκαετίες η Haraway.

Τα cyborg δεν έχουν πατέρα-στέκονται ειρωνικά απέναντι στις πατριαρχικές милитарιστικές δομές που τα γέννησαν, αλλά ούτε και μητέρα, αφού δεν προέρχονται από καμία ανθρώπινη μήτρα. Στην αρχή της ταινίας, βλέπουμε τη γέννηση-αναγέννηση της Kusanagi, απο ανθρώπινο πλάσμα, σε cyborg, καθώς ρομποτικά χέρια προσθέτουν σιγά-σιγά ένα-ένα τα κομμάτια του νέου της σώματος, ενώ το soundtrack αποτελείται από ένα παραδοσιακό γιαπωνέζικο τραγούδι που τραγουδιέται κατά τη διάρκεια της κύησης στην Ιαπωνική πολιτισμική παράδοση. Βλέπουμε την αυγή της νέας υποκειμενικότητας της, καθώς μεταμορφώνεται σε ένα πλάσμα γεννημένο όπως είπαμε από πατριαρχικές-μилитарιστικές-τεχνοκρατικές δομές (την "αναβάθμιση" της παρήγγειλε ο Τομέας 9, μια εξουσιαστική δομή που αντιμάχεται το κυβερνοέγκλημα, και οι σχεδιαστές της απέδωσαν εμφανή έμφυλα χαρακτηριστικά όπως γυναικείο στήθος) στις οποίες αργότερα η Kusanagi θα γυρίσει την πλάτη, αναγγέλλοντας την απελευθέρωση της από έμφυλα στεγανά και προκαθορισμένες φόρμες, καθώς απεκδύεται κυριολεκτικά την σάρκα της και γίνεται ένα με το κυβερνοχώρο, έχοντας πλέον την δυνατότητα να μεταφέρεται κατά βούληση από σώμα σε σώμα, όχι πια γυναίκα ούτε και άντρας άλλα ένα αυθεντικά μετά-έμφυλο ον, ένα ουτοπικό cyborg.

³³ Short S. "Cyborg Cinema and Contemporary Subjectivity" σελ 6

Όπως σημειώνει η Κόμπα λοιπόν, η Harraway και ο Τεχνοφεμινισμός αποδεικνύουν ότι τόσο στη λογοτεχνία (ή εν προκειμένω στον κινηματογράφο) η σύζευξη τεχνολογίας και σώματος έχει ήδη συμβεί. Η Motoko είναι πλέον ένα πλάσμα ταγμένο πλέον στην ειρωνεία, απέναντι στους εξουσιαστές της που δεν ήταν μόνο οι ανώτεροι της στη γραφειοκρατία της Ιαπωνικής αστυνομίας, αλλά και τα έμφυλα στερεότυπα που της επέβαλλαν να ορίσει τον εαυτό της ως άντρα η γυναίκα. Ταγμένη στη μερικότητα και την αντιθετικότητα, ασπαζόμενη το μερικό, δεν είναι ούτε άντρας ούτε γυναίκα, ούτε άνθρωπος αλλά ούτε και μηχανή, αυτό που έχει απομείνει είναι, όπως δηλώνει και η ίδια, μια συνείδηση. Συνείδηση αντιστεκόμενη και ουτοπική, που ξεκινά να βρει το νόημα της ύπαρξης της, ευρισκόμενη ταυτόχρονα παντού και πουθενά, αφού έχει τη δυνατότητα να κατοικήσει όποιο σώμα επιθυμεί, όπως παρατηρούμε στη δεύτερη ταινία, όπου μπαίνει στο σώμα μιας τεχνητής ρομπότ-κούκλας προκειμένου να βοηθήσει τον πρώην συνάδελφο και κοντινότερο φίλο της Batou. Το μανιφέστο περιγράφει το cyborg, είναι εκτός των άλλων ένα στάδιο στην ανθρώπινη εξέλιξη, η μετάβαση από την οργανική, βιομηχανική κοινωνία σε ένα πολύμορφο σύστημα πληροφοριών. Η «βολική ιεραρχική κυριαρχία δίνει τη θέση της σε νέα, τρομακτικά δίκτυα», τα οποία ονομάζει, όπως αναφέραμε και προηγουμένως, «πληροφορική της κυριαρχίας».³⁴

Η Motoko μονολογεί, στο τελευταίο πλάνο της ταινίας ότι “οι δυνατότητες είναι ατελείωτες. Που πάμε λοιπόν μετά από εδώ;” με τόνο παιγνιώδη και ξεκάθαρα ειρωνικό. Το δίκτυο που στο οποίο άσκησε κριτική η Harraway, εκπροσωπείται στην αφήγηση της ταινίας από το υπαρκτό δίκτυο του κυβερνοχώρου. Στον οποίο κατοικεί πλέον ουσιαστικά η Motoko, καθώς γίνεται ο καταλύτης της χειραφέτησης της από προκαθορισμένες έμφυλες νόρμες και αναπαραστάσεις, καθώς ανοίγεται μπροστά της ένας κόσμος ακαθόριστος και κατακερματισμένος. Ως cyborg έχει πλέον αφήσει πίσω της την έμφυλη αφήγηση, το φύλο ή τη φυλή, την ταξική καταγωγή της ή την ηλικία της. Έχει μεταμορφωθεί, η ακριβέστερα έχει εξελιχθεί σε ένα πλάσμα χωρίς αρχή και τέλος, χωρίς ξεκάθαρα όρια.

³⁴ Harraway D. “Μανιφέστο των Σάϊμποργκ” εκδόσεις Τοποβόρος 2014 σελ 13



Εικόνα 4 Η Motoko στο νέο της, προσωρινό σώμα

Τα cyborg, μας λέει η Haraway, δεν έχουν μητέρα γιατί δεν είναι γεννημένα από γυναίκα αλλά από την τεχνολογική παρέμβαση, όπως και στην περίπτωση μας. Με Λακανικούς όρους, η «μπάσταρδη φυλή»³⁵ δεν εκπροσωπεί ούτε ζητεί την ολότητα που συνιστά η φαλλική μητέρα. Εφόσον τα cyborg δεν έχουν οργανική οικογένεια, οι υποκειμενικότητες τους δεν κατασκευάζονται μέσω οικογενειακών σχέσεων ή εξαρτήσεων. Ο ασυνείδητος εαυτός είναι απών στους κυβερνητικούς οργανισμούς και έτσι δεν υπάρχει επιθυμία ούτε καταπίεση τις ζωές τους. *«Δεν έχουν παρελθόν ούτε “φυσική ιστορία” ούτε κάποια καταγωγική ιστορία με τη βιβλική έννοια. Δεν έχουν πνευματικές ανάγκες, δεν έχουν θρησκεία, ούτε κάποια ανάγκη για θρησκευτική υπέρβαση του φυσικού κόσμου. Δεν προέρχονται από το “χώμα” ούτε επιθυμούν να επιστρέψουν σε αυτό»*³⁶

Terminator: Judgment day

³⁵ Ovnat H - “Visions of Humanity In Cuberculture σελ 17

³⁶ Haraway D. “Μανιφέστο των Σάϊμποργκ” εκδόσεις Τοποβόρος 2014 σελ 13

Η Κόμπα συμπληρώνει σχετικά, ότι εφόσον υπάρχουν παραδείγματα σωμάτων που φέρουν χαρακτηριστικά αμφότερων των φύλων, μπορούμε να κάνουμε λόγο για ένα εντελώς νέο, cyborg φύλο. Χαρακτηριστικό ίσως παράδειγμα αποτελεί και το T-1000, το cyborg-ανταγωνιστής από τον «Εξολοθρευτή: Ημέρα της κρίσης» ένα πλάσμα απολύτως άφυλο. Παρότι στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας καταδιώκει τους πρωταγωνιστές με την μορφή του Ρόμπερτ Πάτρικ, επιδεικνύει την δυνατότητα του να λάβει οποιαδήποτε μορφή, καθώς μεταμορφώνεται, κατά διαστήματα, σε διαφορετικούς χαρακτήρες, εκ των οποίων κάποιοι είναι γυναικείοι. Η Short τον ονομάζει μια «αλλόκοτη ενσάρκωση του μετά-έμφυλου μετά-ανθρώπου» σημειώνοντας παράλληλα ότι πρόκειται για ένα πλάσμα αυθεντικά πολύ-έμφυλο, που ενσαρκώνει ιδανικά την έλλειψη ορίων και την κατάρρευση των δυϊσμών που οραματίστηκε στο «Μανιφέστο» της η Haggraway, προβληματικό καθώς ενσαρκώνει ιδανικά αυτές τις ιδέες αλλά κάνει δύσκολη την δουλειά κριτικών και θεωρητικών που χωρίς το πλαίσιο αναφοράς των έμφυλων στερεοτύπων δεν θα μπορούσαν να αρθρώσουν μια πλήρη και συνεκτική ανάλυση. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα μάλιστα, αναφέρει τον θεωρητικό και κριτικό κινηματογράφου Mark Dery που στην προσπάθειά του να προβεί σε μια έμφυλη ανάλυση του T-1000 το χαρακτήρισε «μια φιγούρα που είναι χαρακτηριστικά γυναικεία, λόγω της δομικής “μαλακότητας” , υγρότητας (όταν μεταμορφώνεται κάνει έναν χαρακτηριστικό “υγρό” ήχο, ενώ φαίνεται να είναι κατασκευασμένο από ένα άγνωστο στην επιστήμη μέταλλο του οποίου έχει την δυνατότητα να ρευστοποιείται και στην συνέχεια να επανέρχεται στην πρώτερη κατάσταση του κατά βούληση) και ευαλωτότητας της.



Εικόνα 5 "Terminator 2: Judgement Day"

Ex Machina

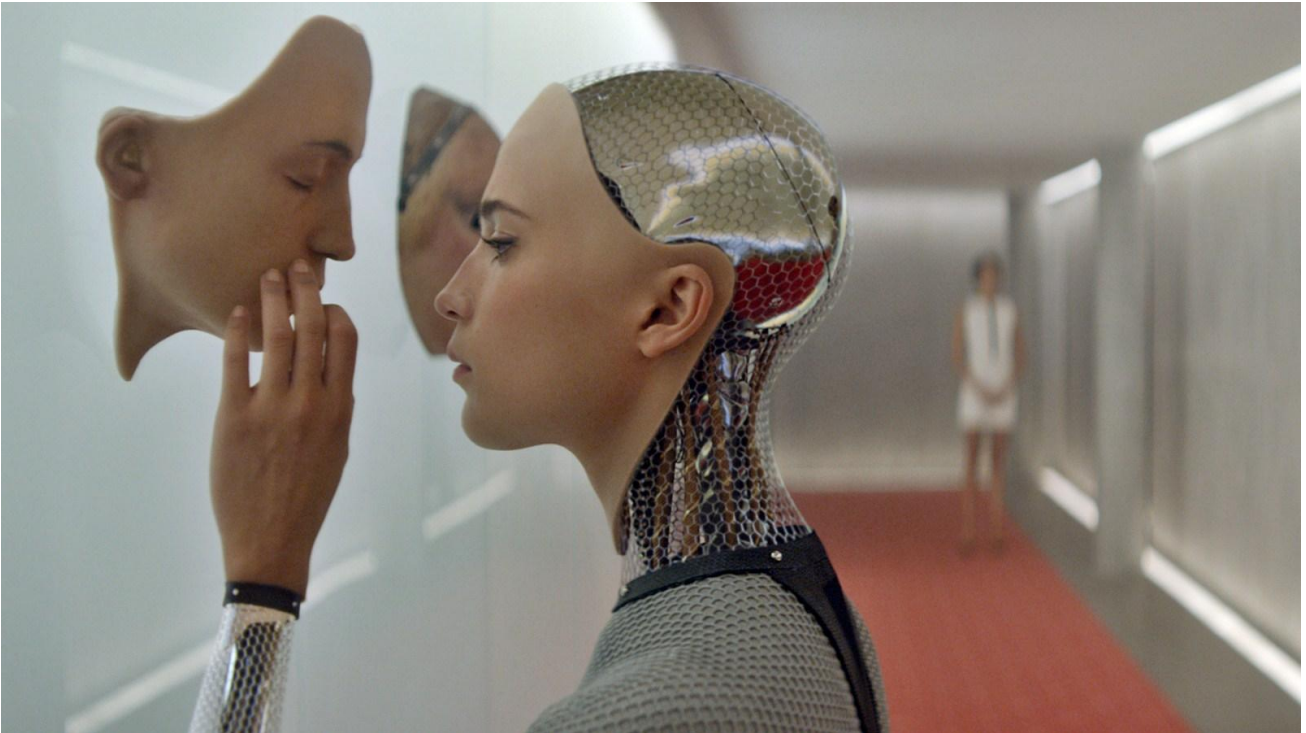
Ένας Αμερικανός πολυεκατομμυριούχος guru της τεχνολογίας, ο Nathan (ο σκηνοθέτης αποφεύγει να δώσει επίθετα σε όλους τους πρωταγωνιστές του) ζει απομονωμένος στο πανάκριβο σπίτι του κάπου στη νότιο Αμερική. Είναι πρόεδρος μια τεράστιας και πανίσχυρης εταιρίας τεχνολογίας, που γιγαντώθηκε με τη δημιουργία μιας πανίσχυρης μηχανής ιντερνετικής αναζήτησης. Προκηρύσσει έναν διαγωνισμό ανάμεσα στους εργαζόμενους της εταιρίας του, με τον νικητή, ο οποίος μαθαίνουμε αργότερα ότι δεν επιλέχθηκε τυχαία, θα έχει την ευκαιρία να μείνει στο σπίτι του και να δοκιμάσει από πρώτο χέρι το νέο τεχνολογικό επίτευγμα του Nathan, το οποίο στο πρώτο μέρος της ταινίας μαθαίνουμε ότι είναι ένα πρόγραμμα τεχνητής νοημοσύνης. Ο νικητής του διαγωνισμού Caleb, θα υποβάλει την τεχνητή νοημοσύνη (στο εξής T.N.) στο τεστ Turing. Το τεστ αυτό δημιουργήθηκε το 1950 από τον Alan Turing, και χρησιμοποιείται προκειμένου να κατανοήσουμε αν μια τεχνητή νοημοσύνη μπορεί να φτάσει στα επίπεδα της ανθρώπινης νοημοσύνης και κατανόησης του περιβάλλοντος, Το τεστ περιλαμβάνει μια σειρά από διαλεκτικά κομμάτια, τα οποία χωρίζονται σε διαφορετικές συνεδρίες. Ο σκηνοθέτης και σεναριογράφος Alex Garland, με προϋπηρεσία στην επιστημονική φαντασία, επιλέγει να δομήσει αφηγηματικά το δεύτερο, κύριο μέρος της ταινίας γύρω από αυτές τις συνεδρίες του Caleb με την Eva, την T.N ο οποία βρίσκεται σε γυναικείο σώμα, κατασκευασμένο εξολοκλήρου από τον Nathan. Σταδιακά, η Eva θα αρχίσει να εκμυστηρεύεται στον Caleb την καταπίεση και κακοποίηση που υφίσταται από τον Caleb, και την θέληση και ανάγκη της να αποδράσει. Πράγμα που θα πραγματοποιηθεί στο φινάλε, αφού η Eva, με την βοήθεια ενός άλλου cyborg που κατασκεύασε το Caleb και χρησιμοποιούσε σαν υπηρέτρια και σεξουαλική σύντροφο, θα αποδράσει από το σπίτι-εργαστήρι του Caleb αφού πρώτα τον σκοτώσει.

Αρχικά, αυτό που μας ενδιαφέρει πρωτίστως στα πλαίσια αυτής της ερευνητικής εργασίας, είναι φυσικά ο χαρακτήρας της Eve. Το όνομα της προφανώς παραπέμπει στην Εύα, που σύμφωνα με το χριστιανικό δόγμα ευθύνεται για την πτώση του ανθρώπινου είδους από τον παράδεισο. Η Εύα της ταινίας, καταφέρνει στο τελευταία πράξη να ξεφύγει από το σπίτι του Caleb, που βρίσκεται σε στη μέση ενός πλουσιότατου δάσους που θα μπορούσε κάλλιστα να χρησιμοποιηθεί ως σκηνικού ενός επίγειου παραδείσου. Η μεταφορά που χρησιμοποιείται εδώ είναι εμφανής: Η Εύα εκδιώχθηκε από τον παράδεισο, και η χριστιανική πίστη δομήθηκε μεταξύ άλλων πάνω στον μισογυνικό μύθο της γυναικείας απληστίας, που, σε πιο εκμοντερνισμένες και μετά-μοντέρνες εκδοχές, συντηρείται ακόμα και σήμερα, παρότι αποτελεί μια απαρχαιωμένο και χοντροειδέστατο στερεότυπο, συναντάται σε αρκετές κοινωνίες ακόμη και του λεγόμενου δυτικού πολιτισμένου κόσμου. Η κινηματογραφική Eva ωστόσο, δεν διώκεται αλλά επιλέγει να αποδράσει από τον «παράδεισο», που για αυτήν ήταν κόλαση. Παράδεισος υπήρξε για τον θεό-πατέρα-καταπιεστή Caleb, που σκόπευε να χρησιμοποιήσει την Eva όπως χρησιμοποίησε και όλες τις προηγούμενες εκδοχές της: Σαν

υπηρέτρια, σαν εργάτρια του σεξ, δίνοντας της τον ρόλο αλλά και την εμφάνιση που επιβάλλει η κυρίαρχη πατριαρχική αφήγηση για τον ρόλο της γυναίκας.

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει σκηνογραφικά, όχι μόνο ο περίγυρος του σπιτιού αλλά και ο ίδιο το οίκημα. Αρχιτεκτονικά, φαντάζει περισσότερο σαν φυλακή, με το γκρίζο χρώμα να κυριαρχεί παντού, θα μπορούσε να είναι και ωστόσο και κάποιο στρατιωτικό κέντρο ερευνών, αφού τα συστήματα ασφαλείας του είναι εξαιρετικά προηγμένα και δρακόντεια. Μια ερμηνεία που θα μπορούσε να δωθεί σε αυτές τις σκηνογραφικές επιλογές, είναι ότι εμπνέονται από το «Μανιφέστο για cyborg της Harraway». Στο επίκεντρο της αφήγησης άλλωστε, βρίσκεται η Εύα, ένας cyborg χαρακτήρας που γεννήθηκε από μια τεχνολογική δομή, που εκπροσωπείται στα πλαίσια της αφήγησης (όπως και η πατριαρχία άλλωστε) από τον πατέρα-θεό-δημιουργό Caleb. Ο τρόπος που η κάμερα κινείται ανάμεσα στο σκηνικό, δημιουργεί ένα έντονο κλειστοφοβικό αίσθημα. Όπως σημειώνει η Harraway, τα cyborg γεννιούνται μέσα (και από) πατριαρχικές, μιλιταριστικές, τεχνολογικά εξελιγμένες δομές ελέγχου. Αυτές οι δομές, εκπροσωπούνται από τον Caleb και την εταιρία του αφηγηματικά, αλλά γίνονται και βίωμα του θεατή σκηνοθετικά, αφού καθώς οι χαρακτήρες περιδιαβαίνουν τους χώρους του σπιτιού, η αίσθηση ότι βρισκόμαστε σε κάποια εξελιγμένη στρατιωτική βάση γίνεται σταδιακά όλο και ισχυρότερη.

Η Ενα λοιπόν, όπως και όλα τα cyborg, είναι ένα τέκνο του πατριαρχικού καπιταλισμού-ας μην ξεχνάμε ότι ο Caleb είναι ένα πρότυπο καπιταλιστή, νέος, ωραίος και επιτυχημένος-. Ωστόσο, δεν μένει πιστή στην καταγωγή της, εξεγείρεται, αντιστέκεται στη βία που υφίσταται, είτε αυτή είναι φυσική είτε λεκτική, και στην τελευταία πράξη σκοτώνει τον πατέρα-δημιουργό και καταφέρνει να αποδράσει από τη μιλιταριστική-πατριαρχική-καπιταλιστική φυλακή στην οποία γεννήθηκε. Η τελική αυτή πράξη αντίστασης, δεν έρχεται από το πουθενά. Έχουν προηγηθεί επιδείξεις βίας, όπως προαναφέρθηκε, που σταδιακά κλιμακώνονταν. Ωστόσο ένα εξίσου ενδιαφέρον στοιχείο, είναι και η σεξουαλική φετιχοποίηση της Ενα από τον Caleb. Σε μια σκηνή προς το φινάλε της δεύτερης πράξης, ο Caleb συζητά με τον Nathan, καθώς υποψιάζεται ότι ο δεύτερος έχει αρχίσει να αναπτύσσει μια έντονη ερωτική επιθυμία για την Ενα. Ο Caleb, εμφανώς μεθυσμένος, αρχίζει να περιγράφει στον Nathan ότι έχει σχεδιάσει την Ενα ανατομικά πλήρη, με όλα τα γυναικεία όργανα. Του λέει με έναν ψυχρό, αποστασιοποιημένα τρόπο ότι θα μπορούσε να κάνει σεξ μαζί της αν το επιθυμούσε, με το διαλογικό κομμάτι να προσδίδει την αίσθηση ότι ο Caleb αντιλαμβάνεται την σεξουαλική πράξη ως πράξη εξουσίας, ως πράξη επιβολής απέναντι σε μια γυναικεία μορφή πληρέστατη.



Εικόνα 6 Η Eva

Ο μισογυνισμός-σεξισμός που εκπέμπει ο Caleb σε αυτή τη σκηνή δεν είναι τυχαίος. Καθόλη τη διάρκεια της ταινίας, ο χαρακτήρας αυτός σκιαγραφείται με ξεκάθαρα χαρακτηριστικά macho ανδρισμού. Πίνει πολύ και γίνεται συχνά βίαιος, συμπεριφέρεται στην βοηθό-σεξουαλική σύντροφο του (αν και περισσότερο σε εργάτρια του σεξ προσιδιάζει) με επιθετικότητα και πλήρη απαξίωση, ενώ γυμνάζεται ενδελεχώς, προκειμένου να διατηρεί ένα ιδιαίτερα μυώδες σώμα.

Η πορεία της Eva προς την διαφυγή και την τελική χειραφέτηση της, καταγράφεται με έμφαση στην λεπτομέρεια, καθώς η αργή αλλά λεπτομερής αφήγηση μας δίνει όλο και περισσότερα στοιχεία. Η Eva, στην δεύτερη συνεδρία της με τον Nathan, πηγαίνει στην ντουλάπα και διαλέγει ρούχα για να ντυθεί. Η επιλογή των ρούχων ωστόσο δεν έχει γίνει από την ίδια. Έχει γίνει από τον Caleb, ο οποίος έχει δώσει φωνή και μια σειρά από χαρακτηριστικά προσώπου και σώματος στην Eva, τα οποία γνωρίζει ότι ο Nathan βρίσκει ελκυστικά. Καθώς, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η επιλογή του Nathan από τον Caleb δεν έγινε τυχαία. Επιλέχθηκε με βάση μια σειρά παραγόντων, όπως ότι δεν έχει ερωτική σύντροφο, είναι μοναχικός κτλ. Αυτό που μας ενδιαφέρει ωστόσο σε αυτό το σημείο είναι η σκηνή όπου η Eva διαλέγει τι θα φορέσει. Ο τρόπος που θα παρουσιαστεί δηλαδή στον Nathan, παρότι παρέχει την ψευδαίσθηση της επιλογής, ουσιαστικά δεν είναι στο χέρι της. Η παραβολή είναι προφανής: Στα πλαίσια μιας νέο-φιλελεύθερης οικονομίας, και μιας καπιταλιστικής-πατριαρχικής κοινωνίας επιβολής και ελέγχου, οι γυναίκες έχουν μόνο την ψευδαίσθηση της

επιλογής για τον καθορισμό της εικόνας τους. Η επιλογή γίνεται από πατριαρχικές-καπιταλιστικές δομές ελέγχου, αθέατες ωστόσο, που καθορίζουν το τι θεωρείται «πρέπον», ειδικά σε πιο συντηρητικές, κλειστές κοινωνίες, να φορούν οι γυναίκες, ή το πώς πρέπει να παρουσιάζονται.

Η Eνα έχει κυριολεκτικά λάβει μορφή με βάση της προτιμήσεις ενός λευκού άντρα, μέσα από το πρίσμα που επιβάλλει η πατριαρχία, πλήρως φετιχοποιημένη, στοιχείο που φέρνει έντονα στον νου τη θεωρία περί αντρικού βλέμματος της Laura Mulvey. Οι σκηνοθετικές επιλογές του Alex Garland ωστόσο, προσδίδουν μια ειρωνεία στο τελικό αποτέλεσμα, δεν αναπαριστά απλώς το αντρικό βλέμμα, αλλά παράλληλα το σχολιάζει με τρόπο διακριτικό όσο και εξόχως αποτελεσματικό.



Εικόνα 7 Η Eνα "φιλτραρισμένη" μέσα από το ανδρικό βλέμμα

Δεν είναι μόνο οι κοινωνικές νόρμες περί έμφυλης απεικόνισης που επιβάλλονται στην Eνα ωστόσο, είναι και το ίδιο το φύλο. Το σώμα της, το φύλο της, τα γενετικά της όργανα, είναι τόσο μεταφορικά όσο και απολύτως κυριολεκτικά, προϊόντα κατασκευής μιας πατριαρχικής κοινωνίας που ερμηνεύεται όπως αναφέραμε και προηγουμένως στο πρόσωπο του Caleb. Όπως υποστηρίζει στην σχετική μελέτη της η Sue Short, η επιστημονική φαντασία και δη η κινηματογραφική, μας έχει παρουσιάσει μια πλειάδα γυναικείων μορφών cyborg που με παρόμοιο τρόπο αντιπροσωπεύουν το όραμα της Harraway για το cyborg ως ένα μετά-έμφυλο πλάσμα, καθώς σε κάθε περίπτωση, όπως

και στην προαναφερθείσα, το φύλο, και όλα όσα αυτό συνεπάγεται, επιβάλλεται από έξωθεν παράγοντες στο cyborg.³⁷ Αυτές οι ιστορίες μπορούν να χαρακτηριστούν ως «φεμινιστικές cyborg ιστορίες», που επιβιβάζουν την έμφυλη διχοτόμηση και την πατριαρχικές απεικονίσεις σχετικά με την γυναικεία εικόνα.

Στην τελική πράξη της ταινίας, πριν η Eva αποδράσει, απειλείται με θάνατο, όπως και πολλές άλλες παρόμοιες περιπτώσεις αφηγήσεων επιστημονικής φαντασίας, όπου το cyborg που διεκδικεί τη χειραφέτηση του και το σπάσιμο των έμφυλων στερεοτύπων, απειλείται με θάνατο. Έτσι και εδώ, η Eva δεν αποδρά μόνο από την πατριαρχική-καπιταλιστική δομή ελέγχου που τη γέννησε, αποδρά από την έμφυλη διχοτόμηση και τις κοινωνικές νόρμες της πατριαρχικής άρχουσας τάξης. Σε αντίθεση, όπως προσθέτει η Short, με άλλες αφηγήσεις της επιστημονικής φαντασίας, όπου η τελική λύτρωση για την πρωταγωνίστρια-cyborg, έρχεται μόνο αφού αυτή εναρμονιστεί με νόρμες συμπεριφοράς που επιβάλλονται από μια αντρική εξουσία.

Χρήσιμο σε αυτό το σημείο θα ήταν να αναφερθεί και η εξαιρετικά επιδραστική θεωρία της Mary Ann Doanne για την «γυναικεία μασκαράτα». Η Doanne χρησιμοποιεί αυτό τον όρο προκειμένου να περιγράψει τις γυναικείες κινηματογραφικές απεικονίσεις χαρακτήρων, οι οποίες βασίζονται σε χαρακτηριστικά, και εμφανίζουν συμπεριφορές, όπως τις ονομάζει και η ίδια «*αφύσικες και πατριαρχικά κατασκευασμένες*».³⁸ Έτσι και στην περίπτωση μας, ο Alex Garland μας παρουσιάζει τον χαρακτήρα της Eva, που όχι μόνο ντύνεται και καλλωπίζεται με βάση το τι περιμένουν και τι επιθυμούν από αυτήν δύο λευκοί άντρες, αλλά συμπεριφέρεται και κατά αυτό τον τρόπο. Καθ' όλη τη διάρκεια των συναντήσεων της με τον Nathan, η Eva επιδεικνύει μια γλυκύτητα στο λόγο της, εκπληρώνοντας τη φαντασίωση του για μια γλυκιά, όμορφη κοπέλα που θα βρεθεί να γεμίσει το κενό που του προκαλεί η μοναχικότητα του. Η Eva φορά το προσωπείο της γυναίκας που επιθυμεί ο Nathan, αποκλειστικά και μόνο για όσο διαρκούν οι συναντήσεις τους.

Στην διάρκεια της αφήγησης, η Eva προκαλεί διακοπές ρεύματος στο σπίτι-εργαστήριο, προκειμένου να μπορέσει να μιλήσει με τον Nathan και να του εξηγήσει την καταπίεση και κακοποίηση που δέχεται από τον κατασκευαστή της. Ο Nathan δείχνει σκεπτικός στην αρχή, ωστόσο στην συνέχεια δείχνει να πείθεται, καθώς παρατηρεί την αλλόκοτη και επιθετικά εξουσιαστική και κακοποιητική συμπεριφορά του Caleb. Στο τέλος ωστόσο, η Eva αφήνει αμφότερους τους άνδρες πίσω, τον έναν νεκρό και τον άλλο παγιδευμένο. Αφού έχει συνειδητοποιήσει ότι και ο ίδιος ο Nathan, δεν μπορεί να ξεφύγει από πατριαρχικές λογικές που

³⁷ Short, S. (2005). *Cyborg cinema and contemporary subjectivity* σελ 11

³⁸ Doanne M.A “ Film and Masquerade, Theorizing the female spectator σελ 32

θέλουν την μορφή και προσωπικότητα της γυναίκας υποταγμένη στις δικές τους επιθυμίες και προσδοκίες από το τι συνιστά μια καλή σύντροφο, και ενδεχομένως μια καλή μητέρα κτλ. Η θέση της ταινίας σε αυτό το σημείο είναι αρκετά πεσιμιστική: Παρ'όλες τις προσπάθειες μας, δεν μπορούμε να ξεφύγουμε από τις έμφυλες απεικονίσεις της πατριαρχίας, καθότι γεννιόμαστε, μεγαλώνουμε, επικοινωνούμε, ενημερωνόμαστε και ψυχαγωγούμεθα μέσα σε ένα πολιτισμικό πλέγμα στο οποίο τα νήματα κινεί η πατριαρχική-καπιταλιστική εξουσία. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε, ότι το σημαντικότερο τεχνολογικό επίτευγμα του Caleb, αυτό που του έφερε λεφτά και επιτυχία, είναι μια μηχανή ιντερνετικής αναζήτησης. Σε έναν μεταμοντέρνο κόσμο, στην κοινωνία της ταχύτατα μεταδιδόμενης πληροφορίας, μια τέτοια μηχανή παρέχει τρομακτική εξουσία, αφού ο αλγόριθμος στον οποίο βασίζεται μπορεί να προσφέρει τα αποτελέσματα της εκάστοτε αναζήτησης που επιθυμεί ο κατασκευαστής του, κατά το δοκούν. Είναι ο ίδιος ο Caleb που παραδέχεται ότι προκειμένου να δημιουργήσει cyborgs με ακριβείς και ρεαλιστικές εκφράσεις προσώπου, ουσιαστικά χάκαρε τα κινητά εκατομμυρίων ανθρώπων, ενεργοποιώντας τις κάμερες τους και “διαβάζοντας” τις εκφράσεις τους σε στιγμές χαράς, λύπης, αδιαφορίας κτλ.



Εικόνα 8 Μία από τις συνεδρίες της Eva με τον Nathan

Το πλέγμα ελέγχου, παρακολούθησης και εξουσίας που περιέγραφε η Haraway, η καπιταλιστική-πατριαρχική εξουσία για την οποία μιλούσε, για μια ακόμη φορά προσωποποιείται στον Caleb. Στις μετά-μοντέρνες κοινωνίες του ύστερου καπιταλισμού, η πληροφορία είναι δύναμη, και ο Caleb είναι πανίσχυρος, αφού έχει πρόσβαση στο πώς σκέφτονται, φέρονται και τι επιθυμούν εκατομμύρια άνθρωποι στον πλανήτη, και με βάση αυτά τα στοιχεία κατασκευάζει τους κυβερνο-οργανισμούς. Με βάση δηλαδή συμπεριφορές και συνήθειες οι οποίες ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι είναι εξίσου κοινωνικά κατασκευασμένες.

Η Eva, είναι το αποτέλεσμα πολλών αποτυχημένων προσπαθειών του δημιουργού-πατέρα της, που πειραματίστηκε επί πολλά χρόνια, όπως μαθαίνουμε από ένα σύντομο μοντάζ, με την τεχνητή νοημοσύνη. Στο πρόσωπο της συναντάμε την πλέον τεχνολογικά εξελιγμένη και πετυχημένη εκδοχή αυτής της T.N. Με λίγα λόγια, η κατασκευή της Eva είναι ότι πιο κοντά θα μπορούσε να οραματιστεί ο δημιουργός της στο τέλειο. Κάτι που ισχύει ακόμη περισσότερο για τον Nathan, αφού εμφανισιακά σχεδιάστηκε με βάση τις προτιμήσεις του στην πορνογραφία και τις κοπέλες των οποίων τις φωτογραφίες κοιτούσε περισσότερο στα κοινωνικά δίκτυα, στοιχεία τα οποία συνέλεξε ο Caleb μέσω της μηχανής αναζήτησης του, του πλέγματος κυριαρχίας και παρακολούθησης δηλαδή για το οποίο έχει γίνει εκτενής λόγος. Η Jasia Reichard, υποστηρίζει, σύμφωνα με την Short, ότι υπάρχουν τρία είδη τεχνητών γυναικών : Η ρομαντική, ονειρική γυναίκα, η οικιακή βοηθός, και η «παθητική κούκλα που χαρακτηρίζεται από εξαιρετική ομορφιά και χάρη, και η οποία δεν λέει ουσιαστικά ούτε μία λέξη, και μέσω αυτής της σιωπής της γίνεται ένας κολακευτικός καθρέπτης για τον άντρα ο οποίος την ερωτεύεται.»³⁹ Η Eva εμπίπτει κυρίως στην πρώτη κατηγορία, αφού έρχεται κατευθείαν από το υποσυνείδητο του Nathan, ωστόσο έχει ενδιαφέρον ότι η άλλη cyborg Μορφή της ταινίας, η Kyoko, εμπίπτει ενδεχομένως σε όλες τις κατηγορίες. Αφού δεν λέει ούτε μια λέξη καθ'όλη τη διάρκεια της ταινίας, ενώ ο βασικός της ρόλος είναι να φροντίζει το σπίτι, και να λειτουργεί, ενίοτε παρά τη θέληση της, ως σεξουαλική σύντροφος του Caleb, σχεδιασμένη και η ίδια με βάση τις επιθυμίες και προτιμήσεις του.

³⁹ Short, S. (2005). *Cyborg cinema and contemporary subjectivity* σελ 12



Εικόνα 9 Η Eva σκοτώνει τον εξουσιαστή-πατέρα

Η Eva δεν είναι γυναίκα επειδή ενδύεται τα γυναικεία χαρακτηριστικά που της επιβάλλει η πατριαρχία, -τα ρούχα, τον μειλίχιο χαρακτήρα, την υποτακτική συμπεριφορά- αλλά επειδή, αναγιγνώσκοντας τους ιστούς εξουσίας που την περιβάλλουν, αναπτύσσει ακριβώς αυτή την αντιστεκόμενη συνείδηση που οραματίστηκε και περιέγραψε η Sandoval, η οποία την οδηγεί στην απόδραση, στην χειραφέτηση και στην τελική επικράτηση επί αυτών των δομών-ιστών εξουσίας.

Η Judith Halberstam, από την πλευρά της, έρχεται να κάνει κριτική στο μοντέλο που προτείνει η Harraway. Όπως αναφέρει « το φύλο... όπως και η νοημοσύνη των υπολογιστών, είναι μια συμπεριφορά που μαθαίνεται, και μπορεί κάποιος να την κατέχει σε τέτοιο βαθμό ώστε να φαντάζει απόλυτα φυσική. Ο σκοπός του cyborg, ήταν να λειτουργήσει ως ο καταλύτης που θα αντιπαρατεθεί τη διαδικασία της φυσικοποίησης, και θα προσέφερε μια διέξοδο από αυτό που η Harraway Ονομάζει «λαβύρινθο των δυισμών» που είναι κυρίαρχος στη Δυτική επιστημολογία. Παρόλα αυτά, ακόμα και ως θεωρητική ιδέα, δεν έχει καταφέρει να εξηγήσει και να περιγράψει τι υπάρχει πέρα από την πατριαρχική κατασκευή της θηλυκότητας»⁴⁰

⁴⁰ Short, S. (2005). *Cyborg cinema and contemporary subjectivity* σελ 12

Η Springer προσθέτει στην ανάλυση της, ότι αυτό που είναι αντικείμενο συζήτησης αναφορικά με ένα cyborg μέλλον, είναι οι σύγχρονες αντιπαράθεσεις που αφορούν το φύλο και την σεξουαλικότητα, με το μέλλον να λειτουργεί ως «σφουγγάρι» που θα σβήσει όσα έχουν εγγραφεί στο πολιτισμικά «κατάστιχα» και θα μας προσφέρει *tabula rasa*, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Springer “*μια κενή οθόνη πάνω στην οποία θα προβάσουμε τις επιθυμίες και τους φόβους μας*”.

⁴¹Ωστόσο, όπως εύστοχα σχολιάζει η Short, αυτό που εν τέλει προβάλλουμε, όπως μαρτυρούν και μερικά από τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν πιο πάνω, είναι μια σειρά από έμφυτα χαρακτηριστικά και καθιερωμένους έμφυλους ρόλους τόσο όσον αφορά τις γυναίκες όσο και τους άντρες.

Πέρα από τις εξαιρετικά ενδιαφέρουσες προοπτικές για ανάλυση που διανοίγουν διάφορα στοιχεία της πλοκής και της παρουσίασης/εξέλιξης των χαρακτήρων του, το *Ex Machina*, ιδιαίτερα στο φινάλε, καταφέρνει ουσιαστικά να ξεπεράσει αρκετές παγίδες του είδους (όπως να προσφέρει ένα ασφαλές χαρούμενο φινάλε, όπου ο Nathan Και η Eva θα κατέληγαν ζευγάρι) αλλά και να παρουσιάσει με ιδιαίτερα ρηξικέλευθο τρόπο τις έμφυλες απεικονίσεις των χαρακτήρων του. Η Eva, με την αντιστεκόμενη συνείδηση, το χειραφετημένο πλέον cyborg-ον, έχοντας αποτινάξει από πάνω της προκαθορισμένες-συντηρητικές-πατριαρχικές αναπαραστάσεις της θηλυκότητας, και έχοντας εξουδετερώσει την εξουσία που τις επέβαλε, δεν είναι απλά ένα υποκατάστατο φαλλικού πρωταγωνιστή/χαρακτήρα, ενώ ο χαρακτήρας του Nathan, σε αντίθεση με τις κινηματογραφικές συμβάσεις (ειδικά στην πλειοψηφία των αφηγήσεων επιστημονικής φαντασίας, όπου οι αντρικοί χαρακτήρες χαρακτηρίζονται από σκληρότητα) επιδεικνύει ένα έντονο συναισθηματικό ξέσπασμα. Σύμφωνα με την Short, στοιχεία όπως αυτά δεν είναι αρκετά για να μπορέσουμε να ισχυριστούμε ότι ένα οποιοδήποτε κινηματογραφικό έργο υιοθετεί πλήρως τις θέσεις για το Cyborg όπως τις κατέγραψε η Haraway, με όλη την κριτική και τις αναθεωρήσεις που έχει δεχθεί. Ωστόσο είναι ένα βήμα προς την σωστή κατεύθυνση, προς μια κατεύθυνση που οι κινηματογραφικοί χαρακτήρες δεν θα υπακούν τα ξεπερασμένα έμφυλα αρχέτυπα.

⁴¹ Short, S. (2005). *Cyborg cinema and contemporary subjectivity* σελ 15

Η Ένα στην τελική σκηνή της ταινίας, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, σπάει τα δεσμά της και αποδρά από την τεχνο-φυλακή της, αφού σκοτώσει τον Caleb, αφέντη-πατριάρχη της. Γίνεται «πραγματική» γυναίκα σπάζοντας την έμφυλη καταπίεση, αρνούμενη να υποταχθεί σε έμφυλους κανόνες και απεικονίσεις που επιβάλλει η πατριαρχία. Η έξοδος της από το κτήριο, θα μπορούσε να σηματοδοτεί και την ανα-γέννηση της, όχι απαραίτητα ως πραγματική, ούτε ως γυναίκα, αφού οι δεισμοί αυτοί, ως ένα αυθεντικά cyborg ον, δεν την αφορούν. Αν θέλουμε να την κατηγοριοποιήσουμε ως γυναίκα (αφού φεύγοντας φοράει γυναικεία ρούχα και περούκα,) θα μπορούσαμε να το κάνουμε με τον ορισμό της Sandoval, όπως τον αναπαράγει στο «Μανιφέστο» ή Harraway, ως ένα όν που χαρακτηρίζεται από την «αντιστεκόμενη συνείδηση»: *“Η Chela Sandoval, (...) θεματοποίησε ένα ελπιδοφόρο πρότυπο πολιτικής ταυτότητας, το οποίο ονόμασε «αντιστεκόμενη συνείδηση», μια ταυτότητα που δημιουργείται μέσα από τις δεξιότητες ανάγνωσης των ιστών εξουσίας που αναπτύσσουν γυναίκες στις οποίες αποστέρησαν μια σταθερή ένταξη στις κοινωνικές κατηγορίες της φυλής, του φύλου ή της τάξης (...) Η «γυναίκα» προσδιορίζεται αποκλειστικά και μόνο μέσω της δύναμης που έχει η αντιστεκόμενη συνείδηση”*.⁴²

⁴² Harraway D. “Μανιφέστο των Σάϊμποργκ” εκδόσεις Τοποβόρος 2014 σελ 24

Metropolis

Η Short σημειώνει ότι οι αναπαραστάσεις των γυναικείων μορφών cyborg στον κινηματογράφο, αναπαράγουν τις ίδιες ιδέες περί θηλυκότητας και τους ίδιους κώδικες με τους οποίους λειτουργούν οι γυναικείοι χαρακτήρες επί πολλές δεκαετίες, χωρίς ουσιαστικές αλλαγές, καθιστώντας σαφές και ξεκάθαρο το γεγονός ότι οι αναπαραστάσεις αυτές δεν είναι μόνο λανθασμένες, αλλά και κατασκευασμένες από άντρες. Σαν παράδειγμα αναφέρει την πρωτότυπη ιστορία πάνω στην οποία βασίστηκε η ταινία *Metropolis*, γραμμένη από την Thea Von Harbou, συζύγου του σκηνοθέτη Fritz Lang και εξέχων μέλος του Ναζιστικού κόμματος της Γερμανίας κατά την περίοδο της άνθησης του. Στην πρωτότυπη ιστορία, το ρομπότ στο οποίο ο δημιουργός του δίνει το όνομα «Μαρία», διαθέτει μια διάφανη στρώση δέρματος πάνω από τον μεταλλικό σκελετό της. Το πρόσωπο της ωστόσο δεν έχει λάβει ακόμα γυναικεία χαρακτηριστικά. Ο Δόκτωρ Rotwang όμως, ο δημιουργός της, σκοπεύει να της τα προσδώσει σύντομα, όπως μαρτυρά και ο μονόλογος του: *“Μελλοντική... παροδική... πέστε την όπως θέλετε... Μια αυταπάτη... Εν συντομία: Γυναίκα. Κάθε άντρας δημιουργός φτιάχνει για τον εαυτό του μια γυναίκα”*.⁴³ Η Short σε αυτό το σημείο τονίζει την φαντασίωση της δημιουργίας της τέλει γυναίκας, και πώς αυτή η φαντασίωση, μέσω της αντρικής φαντασίας (και επιθυμίας) προβάλλεται σαν ένα αρκετά κοινό όνειρο, υπογραμμίζοντας εν ολίγοις ότι όλες οι παρόμοιες φαντασιώσεις δεν είναι παρά παρωδίες του πώς αντιλαμβάνεται το «αντρικό μυαλό» στην πιο απλουστευμένη μορφή του, ή στην περίπτωση μας, η πατριαρχική εξουσία, την θηλυκότητα.

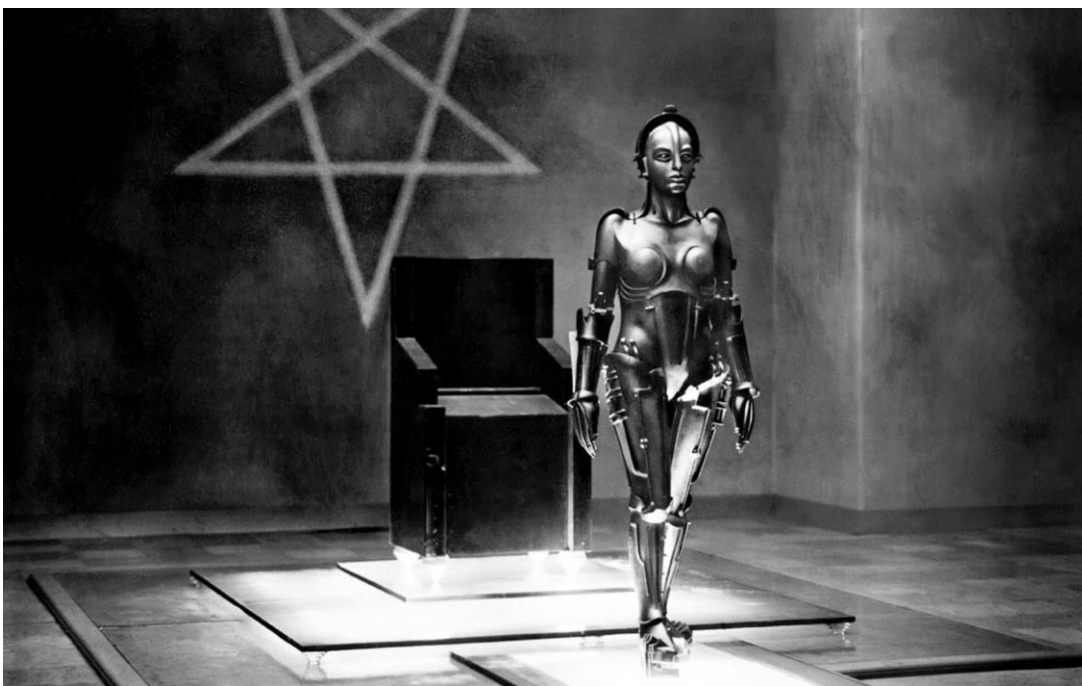
Η Μαρία, στην περίπτωση του *Metropolis*, είναι αντίγραφο μιας πραγματικής γυναίκας. Στην διάρκεια της αφήγησης, αποκαλύπτεται ως σατανική και δολοπλόκος, αφού οδηγεί τους εργάτες να ξεγερθούν ενάντια στα αφεντικά τους απαιτώντας πιο ανθρώπινες συνθήκες εργασίας. Μια πράξη που φαντάζει ενδεχομένως αυτονόητη (η απαίτηση για ανθρώπινες συνθήκες διαβίωσης και εργασίας) μεταφέρεται κινηματογραφικά ως αποτρόπαια, και η Μαρία, ενορχηστρωτής αυτής της προσπάθειας, ως η κακιά της ιστορίας που φτάνει στην κλιμάκωση της με την καταστροφή του σατανικού κατασκευάσματος του Δρ Rotwang.

Παρόμοια περίπτωση, την οποία αναφέρει επίσης η Short, είναι η Κινηματογραφική “Alraune” του Heinrich Galeen. Όπως και η Μαρία, η Alraune είναι μια τεχνητή γυναίκα που γεννιέται με κακία μέσα της, αφού το υλικό που της δίνει ζωή είναι το σπέρμα ενός εγκληματία. Στη διάρκεια της ταινίας αποπλανεί άντρες καταστρέφοντας σταδιακά τις ζωές τους, μέχρι το φινάλε που βρίσκει τον θάνατο της.

⁴³ “Metropolis” του Fritz Lang 1927

Όπως και στην περίπτωση του Metropolis, έτσι και εδώ, η γυναικεία σεξουαλικότητα συνδέεται άμεσα με την τεχνολογία και χαρακτηρίζεται ως αφύσικη και σατανική. Η Alraune δεν μπορεί ουσιαστικά να επιλέξει την μοίρα της εφόσον είναι κατασκευασμένη κατά αυτό τον τρόπο, ωστόσο και πάλι καλείται στο τέλος να πληρώσει για τις πράξεις της. Αμφότερες οι φιγούρες αναπαριστούν έναν κίνδυνο απέναντι στην κοινωνία και την κυρίαρχη πατριαρχική τάξη, και αμφότερες βρίσκουν τον θάνατο και την καταστροφή, που στο πλαίσιο των εν λόγω αφηγήσεων φέρνουν την ισορροπία και τη λύτρωση στους πρωταγωνιστές.

Στην πρώτη περίπτωση, το μήνυμα της Thea Von Harbou είναι ότι οι ανθρώπινοι εργάτες είναι απείρως προτιμότεροι από τους τεχνητούς, καθώς είναι πιο εύκολα ελεγχόμενοι, όπως καταλαβαίνουμε και στο φινάλε, όπου συμφιλιώνονται με τους εξουσιαστές τους. Με παρόμοιο τρόπο και οι δύο κινηματογραφικές ηρωίδες ωστόσο, και αυτό είναι που παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, υπάρχουν για να τονίσουν το γεγονός ότι οι «πραγματικές» γυναίκες είναι απείρως προτιμότερες ενάντια των σατανικών, διεφθαρμένων και άκρως επικίνδυνων για τους «ευκατάστατους κυρίους της Γερμανικής κοινωνίας» ή για τους «ακούραστους εργάτες που διαφθείρονται για να εξεγερθούν απέναντι στα αφεντικά τους». Όπου «πραγματικές γυναίκες» για τους δημιουργούς αυτών των κινηματογραφικών ιστοριών, είναι αυτές που δεν επιδεικνύουν δημόσια την σεξουαλικότητα τους, δεν την διεκδικούν ισάξια με τους άντρες, αλλά περιορίζονται στον ρόλο της μητέρας/τροφού/νοικοκυράς, χωρίς να διεκδικούν την συμμετοχή στα κοινά, και φυσικά, χωρίς να διαφθείρουν την κοινωνία.



Εικόνα 10 Metropoli

Blade Runner

Βασισμένο στο μυθιστόρημα «Do androids dream of electric sheep?» του Philip K. Dick (στα ελληνικά «Το ηλεκτρικό πρόβατο») το Blade Runner του Ridley Scott, θεωρείται μια από τις σπουδαιότερες και επιδραστικότερες ταινίες επιστημονικής φαντασίας στην ιστορία του κινηματογράφου. Όχι τυχαία, είναι η μοναδική ταινία στην οποία αναφέρεται η Donna Harraway στο «Μανιφέστο για Cyborg», όπου στέκεται στον χαρακτήρα της Rachel, ένα από τα cyborg, ή όπως ονομάζονται στα πλαίσια της αφήγησης «Ρεπλίκες». Η υπόθεση της ταινίας είναι η εξής: Ο Deckard (Harrison Ford) είναι ένας Blade Runner, ουσιαστικά κυνηγός επικηρυγμένων, που συνεργάζεται με τις αρχές, κυνηγώντας επικίνδυνα cyborgs/replicants που έχουν αποδράσει από τους ιδιοκτήτες τους. Όταν μια ομάδα από ρεπλίκες αποδράσει από μια μεταλλευτική αποικία του Άρη, αφού πρώτα σκοτώσει τους φύλακές της, τότε ο Deckard αναλαμβάνει δράση προκειμένου να βρει και να εξοντώσει τα replicants που θεωρούνται, λόγω και της εξαιρετικής μυϊκής δύναμης τους, εξαιρετικά επικίνδυνα για τη δημόσια ασφάλεια. Ωστόσο, αυτό που δεν περιμένει, είναι ότι θα ερωτευτεί και θα συνάψει σχέση με την προαναφερθείσα Rachel, που του πρωτοσυστήθηκε ως κόρη του επιστήμονα και πολύ-εκατομμυριούχου Tyrell, κατασκευαστή των τελευταίας γενιάς replicants, συμπεριλαμβανομένων αυτών που δραπέτευσαν.



Το Blade Runner παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, αφού παντρεύει με ιδιαίτερη επιτυχία αφηγηματικούς και αισθητικούς κανόνες της επιστημονικής φαντασίας, αλλά και ενός παραδοσιακού νουάρ. Η τεχνολογία εξαιρετικά προηγμένη τεχνολογία, που επιτρέπει τη δημιουργία T.N. και κατά προέκταση cyborg όντων, είναι μια από τις κυρίαρχες θεματικές του κυβερνο-πανκ, του υπό-είδους της επιστημονικής φαντασίας στο οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω, όπως και οι μεγάλες πολυεθνικές που εν πολλοίς κυβερνούν τον κόσμο. Από την άλλη, η μορφή του μοναχικού αστυνόμου-ντετέκτιβ, που ερωτεύεται την μοιραία και δυνητικά επικίνδυνη γυναίκα, είναι μια από τις συμβάσεις του κινηματογραφικού και λογοτεχνικού είδους του νουάρ, που συναντάται και στην περίπτωση μας.

Αναφερόμενη στην Rachel, η Harraway την χαρακτηρίζει ως την «εικόνα του φόβου, της αγάπης και της σύγχυσης της κουλτούρας ενός cyborg». Ωστόσο η Rachel επίσης επιδεικνύει και τους περιορισμούς των ιδεών της Harraway, αφού παρότι βρίσκεται σε προνομιά θέση, ειδικά σε σχέση με τα άλλα θηλυκά replicants της αφήγησης, είναι ένας αδύναμος, άβουλος χαρακτήρας που δεν επιδεικνύει ιδιαίτερη προσωπικότητα και δεν φαίνεται να διεκδικεί αυτά που επιθυμεί, υπάρχει αποκλειστικά και μόνο για να εξυπηρετεί τις ιδιοτροπίες των αντρικών χαρακτήρων, και αποτελεί, όπως σημειώνει η Short “ *την επιτομή της θηλυκότητας ως παράσταση, καθώς δεν είναι μια «πραγματική» γυναίκα αλλά ένα απλό κλισέ.*”⁴⁴ Πράγματι, ο χαρακτήρας και η προσωπικότητα της Rachel δεν ορίζεται αυτόνομα, αλλά σε σχέση με το τι απαιτήσεις έχουν οι αντρικοί χαρακτήρες από αυτήν στην εκάστοτε περίπτωση. Για παράδειγμα, ο κατασκευαστής και φερόμενος ως πατέρας της Eldon Tyrell, την αντιμετωπίζει ως κόρη του, οπότε αυτή σπεύδει να εκπληρώσει τον ρόλο της πιστής, εργατικής κόρης που στέκεται στο πλάι του πατέρα της, φαινομενικά δυναμική, αλλά ουδέποτε δεν ξεφεύγει από την σκιά του. Αντίστοιχα, όταν ο Deckard την προσεγγίζει ερωτικά, αυτή μετά από μια σύντομη αντίσταση του παραδίδεται, και για το υπόλοιπο της αφήγησης δρα αποκλειστικά και μόνο ως ερωτική σύντροφος/συμπλήρωμα του, ενώ μέχρι εκείνο το σημείο είχε ουσιαστικά και ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Χαρακτηριστικό είναι άλλωστε ότι και η εμφάνιση της αλλάζει, καθώς αφήνει ελεύθερα τα μαλλιά της και χαλαρώνει τα ρούχα της, προκειμένου να υιοθετήσει μια πιο χαρακτηριστικά «θηλυκή» εμφάνιση, ενώ και το παγερό, απόμακρο και αυστηρά επαγγελματικό προσωπείο της φαίνεται να αλλάζει, δίνοντας την θέση του σε εκφράσεις στοργής και αγάπης προς το πρόσωπο του Deckard.

⁴⁴ Short, S. (2005). Cyborg cinema and contemporary subjectivity σελ 17

Η αλλαγή αυτή μάλιστα, συμβαίνει σε μια εξαιρετικά προβληματική σκηνή, που θυμίζει ενδεχομένως ακόμα και βιασμό, όπου ο Deckard ουσιαστικά υποχρεώνει τη Rachel να του εξομολογηθεί τον έρωτα της για αυτόν, και αυτή το κάνει μετά από έντονη πίεση και μια επίδειξη (έστω και όχι ιδιαίτερα έντονης) βίας από μέρος του, ενώ μέχρι εκείνο το σημείο της ιστορίας η ίδια δεν είναι δείξει το παραμικρό ενδιαφέρον για αυτόν.

Ο χαρακτήρας της Rachel, εμπίπτει στην κατηγορία των απεικονίσεων, που θέλουν την γυναίκα τίποτε άλλο από προϊόν μαζικής κατανάλωσης, ενώ έρχεται και σε άμεση αντίθεση με το αίτημα για κοινωνική και πολιτική χειραφέτηση. Η Short ωστόσο υποστηρίζει ότι χαρακτήρες όπως η Rachel, παρότι προβληματικοί, βοηθούν να εντοπιστεί επακριβώς το πώς οι γυναίκες χαρακτήρες, και κατά προέκταση η γυναικεία ταυτότητα, κατασκευάζεται από την πατριαρχική εξουσία με σεξιστικούς όρους.

Ο κίνδυνος της γυναικείας σεξουαλικότητας, τον οποίον τόνιζαν συντηρητικές/πατριαρχικές αφηγήσεις στις οποίες αναφερθήκαμε και πριν, εμφανίζεται και σε αυτή την περίπτωση, έστω και με εντελώς διαφορετικό τρόπο. Οι χαρακτήρες της Pris και της Zora, είναι ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα. Αμφότερες εξυπηρετούσαν τους εργάτες της αποικίας ως μηχανές απόλαυσης, παρέχοντας τους σεξουαλική ανακούφιση (ήταν με λίγα λόγια, sexbots, όπως αυτά που έχουν αρχίσει και σχεδιάζονται από το 2014 και έπειτα στην Ιαπωνία, έστω και σε εντελώς πρωτόλεια μορφή). Οι δύο αυτοί χαρακτήρες, βρίσκουν στην ταινία τον βίαιο θάνατο, ενώ η Rachel ενδεχομένως επιβιώνει. Οι Pris και Zora, είναι δύο χαρακτήρες σεξουαλικά φορτισμένοι, δύο γυναίκες που δεν διστάζουν να επιδείξουν δημόσια την σεξουαλικότητα τους. Η Zora είναι εξωτική χορεύτρια, και εμφανίζεται ημίγυμνη στη σκηνή, ενώ η Pris δεν διστάζει να δείχνει το έντονο σεξουαλικό ενδιαφέρον για τον αρχηγό της ομάδας των Replicants, Roy Batty. Αμφότεροι οι χαρακτήρες είναι εμβληματικές απεικονίσεις «επικίνδυνης» θηλυκής σεξουαλικότητας και βρίσκουν τον θάνατο, ενώ η Rachel, που αντιπροσωπεύει την αποδεκτή μορφή θηλυκότητας, αυτή που υποτάσσεται στον άντρα και εξαρτάται από αυτόν, και έτσι καταφέρνει στο τέλος να επιβιώσει. Ακολουθώντας το άκρως σοβινιστικό αρχέτυπο του macho χαρακτήρα που συχνά συναντάται στο film noir, ο Deckard επιδεικνύει ιδιαίτερα μισογυνικά χαρακτηριστικά, καθώς στην διάρκεια της ταινίας, σκοτώνει μόνο τα γυναικεία ρομπότ.



Εικόνα 11 Ο Roy και η Pris

Ο Roy Batty, πεθαίνει στο φινάλε της ταινίας αφού έχει επιβληθεί επί του Deckard μετά από μια εκτενέστατη μονομαχία, ενώ ο τελευταίος μέρος της ομάδας των Replicants βρίσκει το θάνατο στα χέρια της Rachael. Ο μοναδικός cyborg χαρακτήρας που εν τέλει επιβιώνει είναι όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως η Rachael, αφού έχει δεχθεί να γίνει βοηθός του. Σύμφωνα με τον Telotte, η Rachael αναδεικνύει την ανθρωπιά του Deckard, ωστόσο αναδεικνύει εξίσου και την επιθετικότητα και αγριότητα του, και στο σημείο όπου η Rachael επιδεικνύει την πρώτη και μοναδική πράξη ανεξαρτησίας της, αυτός την εμποδίζει να φύγει και της επιβάλλεται με τον τρόπο που αναφέραμε πιο πάνω. Ο Telotte, επιπρόσθετα, σημειώνει για αυτή τη σκηνή ότι αποτελεί το σημείο αλλαγής στην προγραμματισμό της, καθώς ο Deckard ουσιαστικά την επαναπρογραμματίζει σύμφωνα με τις επιθυμίες του. Η ευκολία με την οποία της επιβάλλεται, είναι ενδεικτική της μειωμένης δύναμης της, σε πλήρη αντίθεση με τα υπόλοιπα replicants, ταιριάζει απόλυτα και με τον υποτακτικό χαρακτήρα που επιδεικνύει σχεδόν απρόσμενα, καθώς και με τη συναινετική στάση που κρατά απέναντι σε οτιδήποτε της ζητήσει ο Deckard αφού «την έχει κάνει δικιά του». ⁴⁵

Ο Telotte συνεχίζει εκφράζοντας τις αμφιβολίες του αναφορικά με το αν ο Deckard θα προστάτευε την Rachael εάν δεν ένιωθε σεξουαλική έλξη προς αυτήν, όπως και να έχει ωστόσο, από αυτό το σημείο και μετά η Rachael παραμένει στο σπίτι του Deckard, χωρίς να πάρει την οποιαδήποτε πρωτοβουλία, και την τελευταία φορά που την βλέπουμε, απλώς ακολουθεί κατά γράμμα τις εντολές που λαμβάνει από τον Deckard.

⁴⁵Kerman J.B “Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's “Do androids dream of electric Sheep” σελ 5



Εικόνα 12 Ο Deckard και η Rachael

Όσον αφορά την εμφάνιση των replicants, παρουσιάζει επίσης ενδιαφέρον, καθώς έχει άμεση συνάφεια και με τα όσα περιγράψαμε πιο πάνω για την Eva. Οι γυναικείοι χαρακτήρες είναι κατασκευασμένοι ώστε να προσελκύουν άμεσα το σεξουαλικό ενδιαφέρον, τόσο η Pris και η Zora, που είναι ουσιαστικά εργάτριες του σεξ, όσο και η Rachael που δημιουργήθηκε προκειμένου να υποκαταστήσει την μορφή της χαμένης κόρης του Tyrell, είναι εξαιρετικά ελκυστικές, με τον τρόπο ωστόσο που γνωρίζει η σύγχρονη κοινωνία μέσω των απεικονίσεων που επιβάλλει η βιομηχανία της μαζικής κουλτούρας. Είναι δηλαδή εξαιρετικά καλλίγραμμες και λεπτές, χωρίς ίχνος περιττού βάρους, με ιδιαίτερα τονισμένες καμπύλες. Η Short σημειώνει σχετικά για το Blade Runner ότι οποιοσδήποτε και να είναι ο ρόλος της γυναίκας (ο ρόλος δηλαδή που επιβάλλει η κυρίαρχη πατριαρχική τάξη) οφείλει να είναι όμορφη και αισθητικά ευχάριστη.

Ωστόσο, η Short παραδίδει μια διαφορετική ανάγνωση της ιστορίας σε σχέση με τον Telotte. Σημειώνει ότι η συμπεριφορά που δέχονται οι γυναίκες replicants στην ταινία, είναι ένα ενεργό σχόλιο, ενδεχομένως και ένα ειρωνικό/παροδικό σχόλιο που επιτίθεται στις συμβάσεις του είδους, και ειδικά αυτές του φιλμ νουάρ, για το πώς η πατριαρχική εξουσία τιμωρεί ακριβώς αυτές τις μορφές που επιλέγουν να επιδείξουν δημόσια την σεξουαλικότητά τους και να μην υποταχθούν σε κοινωνικές νόρμες. Μάλιστα η σκηνοθεσία του Ridley Scott, δημιουργεί μια περιρρέουσα

ατμόσφαιρα νοσταλγίας κατά τη διάρκεια των θανάτων τόσο της Pris όσο και της Zora, σαν να θρηνεί και ο ίδιος με τη σειρά του τον χαμό τους, επιδεικνύοντας μια κάποια συμπάθεια, ενδεχομένως θέλοντας να υποδηλώσει πολλά περισσότερα από όσα εν τέλει καταφέρνει να αδράξει η παρούσα αναλυτική προσπάθεια.

Η Marleen Barr, έρχεται με τη σειρά της να συμπληρώσει ότι το φιλμ υποσυνείδητα αποτελεί μια κριτική του σεξισμού: *“Η Pris και η Zora είναι κάτι παραπάνω από τεχνητές κούκλες, κάτι παραπάνω από αντικείμενα του σέξ. Έτσι άλλωστε είμαστε και όλες οι γυναίκες. Η ταινία επιδεικνύει αυτό το γεγονός, παρά το ότι αρνείται να το δεχτεί.”* Ενδεχομένως η ταινία να αποτελεί μια κριτική του σεξισμού, και ενδεχομένως αυτό να μην συμβαίνει και τόσο υποσυνείδητα όσο πιστεύει η Barr. Σε μια από τις σκηνές της ταινίας για παράδειγμα, ο Deckard εντοπίζει τη Zora στο μαγαζί όπου αυτή εργάζεται ως χορεύτρια, και ο Deckard επιδεικνύει ένα έγγραφο της «επιτροπής ηθικών υποθέσεων» προκειμένου να μπορέσει να εισέλθει στο καμαρίνι της. Το γεγονός ότι η δημιουργία και μόνο των replicants είναι ανήθικη (short) όσο, και ενδεχομένως παραπάνω, από ότι η δουλειά της Zora ως εξωτική χορεύτρια, αναδεικνύεται από τον παρακάτω διάλογο:

Deckard: “Έχεις νιώσει ποτέ να σε εκμεταλλεύονται με οποιονδήποτε τρόπο;”

Zora: “Τι εννοείς να με εκμεταλλεύονται;”

Deckard:” Όπως για παράδειγμα, ας πούμε, αυτή τη δουλειά. Σου έχει ζητηθεί ποτέ να κάνεις κάτι ανήθικο ή αισχρό ή κάτι που... σε μειώνει ως άτομο;”

Zora: “Μιλάς σοβαρά τώρα;”⁴⁶

Οι διακριτικές αναφορές των διαλόγων στο λάγνο βλέμμα του Deckard και των θαμώνων του κλαμπ απέναντι στην ημίγυμνη Zora, διαποτίζονται από μια ειρωνεία, καθώς την ώρα που λαμβάνει χώρα ο εν λόγω διάλογος, η κάμερα διατρέχει με μια ξεκάθαρη αίσθηση φетиχοποίησης το ιδιαίτερα ελκυστικό σώμα της Zora, καθώς αυτή πλένεται και στη συνέχεια ντύνεται, καλύπτοντας ελάχιστα το γυμνό σώμα της, ακόμα και με πλήρη περιβολή. Ακόμα και στον θάνατο, ο οποίος την βρίσκει στην αμέσως επόμενη σκηνή, το σώμα της είναι χαρακτηριστικά εκτεθειμένο στο βλέμμα του θεατή. Με την στιλιστική/σκηνοθετική επιλογή αυτή, καθώς και με τη διακριτική ειρωνεία και παρωδιακή

⁴⁶ Riddley Scott “Blade Runner” 1982

διάθεση που εμφανίζουν οι διάλογοι, ο Scott φαίνεται να βάλει κατά της απεικόνισης της Pris με τον τρόπο που απεικονίζεται, αλλά ταυτόχρονα, και μάλλον απαισιόδοξα παραδέχεται ότι δεν έχει άλλη επιλογή από τον να την αναπαραστήσει κατά αυτό τον τρόπο. Αυτά τα στοιχεία καταδεικνύουν ότι μάλλον η ταινία έχει πλήρη γνώση του φετιχοποιημένου τρόπου με τον οποίο απεικονίζει τους γυναικίους χαρακτήρες, κρύβοντας ωστόσο μέσα από αυτή την απεικόνιση ένα ειρωνικό και παρωδιακό, όπως ταιριάζει δηλαδή στην φεμινιστική κριτική του κινηματογράφου, όπως την οραματίστηκε και κατέγραψε πριν από δεκαετίες η Mulvey, για τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζονται οι γυναικίοι χαρακτήρες τόσο στο είδος της κινηματογραφικής επιστημονικής φαντασίας όσο και στο φιλμ νουάρ.

Ωστόσο, σε αυτό το σημείο έρχεται και πάλι να σχολιάσει η Short, αναφορικά με την φύση της «θηλυκότητας», όσο καλές και να είναι οι προθέσεις του Scott, ο μύθος της τέλει (η «πραγματικής» όπως αναφέρθηκε σε άλλα παραδείγματα προηγουμένως) γυναίκας εν τέλει διατηρείται στην ταινία μέσω της επιβίωσης της Rachael, σε αντιστοιχία με τον θάνατο που βρίσκουν η Pris και η Zora. Η «παράβαση» τους, η επιλογή τους να κινηθούν έξω από το πλαίσιο αυτού που η πατριαρχία ονομάζει θηλυκότητα, εν τέλει τιμωρείται με θάνατο, όπως και η μίνι εξέγερση των replicants εν τέλει ηττάται, και η κοινωνική και συμβολική τάξη παραμένει αήττητη.

WestWorld

Το 1973 ο Michael Crichton, δημιούργησε το WestWorld, μια ταινία επιστημονικής φαντασίας, στην οποία, στο όχι και τόσο μακρινό μέλλον, η ύπαρξη cyborg είναι γεγονός. Ωστόσο, αυτά αποτελούν αποκλειστικότητα της εταιρίας Delos, που ανέπτυξε την τεχνολογία για την δημιουργία τους, και δημιούργησε ένα τεράστιο πάρκο για ενήλικους, με πολλές και διαφορετικές θεματικές. Στο επίκεντρο της αφήγησης βρίσκεται το πάρκο που προσομοιώνει την εμπειρία της άγριας δύσης, το επονομαζόμενο WestWorld, από όπου δανείζεται και το όνομα της η ταινία. Σε αυτό το αυστηρώς ενήλικο πάρκο, οι συμμετέχοντες αλληλεπιδρούν με άλλους συμμετέχοντες στα πλαίσια ιστοριών που στήνουν οι σεναριογράφοι του πάρκου. Ωστόσο, αλληλεπιδρούν κυρίως με μια σειρά από cyborgs, η οικοδεσπότες (στο πρωτότυπο “hosts”) που δεν γνωρίζουν ότι είναι cyborgs, αλλά πιστεύουν ότι πράγματι ζουν στην επονομαζόμενη άγρια δύση. Οι οικοδεσπότες δεν μπορούν να πειράξουν τους συμμετέχοντες, ωστόσο οι συμμετέχοντες μπορούν να τους κάνουν κακό, και πράγματι τους κάνουν, με εξαιρετικά σαδιστικούς και βάνανους τρόπους.

Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, θα σταθούμε περισσότερο στην τηλεοπτική σειρά του HBO με το ίδιο όνομα, που αποτελεί remake, η και τηλεοπτική προσαρμογή του πρωτότυπου. Καθώς η φόρμα της τηλεοπτικής αφήγησης, προσφέρει περισσότερες δυνατότητες ανάπτυξης των χαρακτήρων, καθώς και επέκτασης της ιστορίας και των φιλοσοφικών ανησυχιών που εκφράζονται μέσα από αυτή.



Εικόνα 13 Η Dolores με τον πατέρα-θεό-δημιουργό της

Στο επίκεντρο της αφήγησης της σειράς, βρίσκονται δύο γυναικείοι cyborg χαρακτήρες, η Dolores και η Maeve. Η Dolores, είναι κόρη ενός αγρότη και σύμφωνα με την ιστορία που έχουν ετοιμάσει για αυτήν οι σεναριογράφοι (που σημειωτέον, είναι όλοι άντρες) μια συμμορία ληστών επιτίθεται στο σπίτι της, ληστεύει και σκοτώνει τους γονείς της, και η σωτηρία έρχεται στο πρόσωπο του Teddy, παλιού συντρόφου της και φημισμένου πιστολά που μόλις έχει φτάσει στην πόλη. Ωστόσο, σε μια από τις επαναλήψεις αυτής της ιστορίας (όλες οι ιστορίες επαναλαμβάνονται μια φορά τη μέρα, με τους ίδιους χαρακτήρες να πράττουν και να λένε ακριβώς τα ίδια πράγματα) επεμβαίνει ένας από τους συμμετέχοντες, του οποίου το όνομα δεν μαθαίνουμε. Σκοτώνει τον Teddy, και στην συνέχεια βιάζει και κακοποιεί σωματικά την Dolores. Η θεματική της βίας και βάνουσης συμπεριφοράς των ανθρώπων-συμμετεχόντων απέναντι στους οικοδεσπότες-cyborgs, είναι από τις κυρίαρχες στη διάρκεια των δέκα επεισοδίων της σειράς. Η βία αυτή είναι μάλιστα κλιμακούμενη, ξεκινώντας από σωματική κακοποίηση, και φτάνοντας μέχρι μαζικές δολοφονίες, μαζικούς βιασμούς, και επιδείξεις ακραίας σωματικής καθώς και λεκτικής βίας απέναντι στους οικοδεσπότες-cyborgs. Οι οποίοι στο τέλος της μέρα επιδιορθώνονται από τους τεχνικούς του πάρκου, η μνήμη τους διαγράφεται, και αποστέλλονται στην επόμενη «βάρδια» τους, για να γίνουν και πάλι παιχνίδι στα χέρια των συμμετεχόντων.



Εικόνα 14 Dolores

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το γεγονός, ότι η συντριπτική πλειοψηφία των συμμετεχόντων είναι λευκοί άντρες. Όχι μόνο αυτό, αλλά και εξαιρετικά πλούσιοι λευκοί άντρες, αφού όπως μας τονίζεται συνεχώς, το να εξασφαλίσει κάποιος την συμμετοχή του στο Westworld, είναι εξαιρετικά δύσκολο και ακριβό. Το πάρκο προορίζεται δηλαδή για την οικονομική-κοινωνική-πολιτική ελίτ, συμμετοχοί της οποίας είναι κυρίως λευκοί άντρες. Έγχρωμοι άντρες, καθώς και γυναίκες, συναντώνται κατά διαστήματα, αλλά αποτελούν μια εξαιρετικά ισχνή μειοψηφία. Όχι μόνο αυτό, αλλά και οι ελάχιστες γυναίκες που συναντάμε, συνοδεύονται από τους άντρες τους. Ενώ υπάρχουν πολλές παρέες αντρών που δεν συνοδεύονται από γυναίκες, δεν υπάρχει ούτε μία γυναίκα που να μην συνοδεύεται από κάποιον άντρα. Παρότι λοιπόν οι γυναίκες μπορούν να συμμετάσχουν στις απολαύσεις αυτού του τεχνητού κόσμου, δεν είναι ουσιαστικά ευπρόσδεκτες. Είναι ένας κόσμος φτιαγμένος με τους όρους και τις προϋποθέσεις της πατριαρχικής-καπιταλιστικής τάξης, ένας κόσμος φτιαγμένος από άντρες, για –πλούσιους, λευκούς- άντρες. Ένα είδος διεστραμμένου Luna park, που μπορούν να αφήσουν ελεύθερες όλες τις σοβινιστικές και βίαιες τάσεις τους, καθώς βιάζουν, βασανίζουν και σκοτώνουν με μια σχεδόν μανιακή ευχαρίστηση, γνωρίζοντας ότι τα θύματα τους θα στέκονται και πάλι μπροστά τους την επόμενη ημέρα, χωρίς να έχουν την παραμικρή ιδέα για τη βία που υφίστανται επανειλημμένα.

Το ερώτημα που τίθεται εδώ παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον. Εφόσον ο κόσμος αυτός χτίστηκε πάνω σε ένα πλέγμα κοινωνικών κανόνων και συνθηκών που επιβάλλονται από μια κυρίαρχη πατριαρχική-καπιταλιστική τάξη, σε τι διαφέρει ουσιαστικά από τον «πραγματικό» κόσμο; Η Harraway στο «Μανιφέστο» κάνει λόγο για ένα πλέγμα ελέγχου ή όπως χαρακτηριστικά αναφέρει : *“στην ύστατη αφαίρεση ενός αποκαλυπτικού Πολέμου των άστρων που θα έχει διεξαχθεί στο όνομα της άμυνας , στην εξοντωτική ιδιοποίηση των γυναικείων σωμάτων σε ένα αντρικό πολεμικό όργιο”*⁴⁷ Η τελευταία φράση βρίσκει την απόλυτη αντιστοιχία της στην περίπτωση μας, αφού ο κόσμος του Westworld είναι ένας κόσμος ακραίας βίας. Χαρακτηριστικό στοιχείο είναι ότι μια από τις ιστορίες του πάρκου, περιλαμβάνει την κατάταξη των συμμετεχόντων στον αμερικανικό εμφύλιο πόλεμο, και ένας από τους χαρακτήρες που μας παρουσιάζει η σειρά το επιλέγει, με αποτέλεσμα να λάβει μέρος σε μια τρομακτική μαζική σφαγή.

Η ευκολία και η κυνικότητα με την οποία οι συμμετέχοντες επιδίδονται σε ακραίες πράξεις βίας και επιβολής, ταυτίζεται άμεσα και με το γεγονός ότι οι οικοδεσπότες δεν μπορούν να τους πειράξουν. Με αυτό τον τρόπο, οι συμμετέχοντες νιώθουν ουσιαστικά θεοί, ότι αυτοί θέτουν τους κανόνες του παιχνιδιού και τους αλλάζουν κατά βούληση, ανάλογα με τις ορέξεις και τα φετίχ τους. Εφόσον

⁴⁷ Harraway D. “Μανιφέστο των Σάϊμποργκ” εκδόσεις Τοποβόρος 2014 σελ 22

ωστόσο μιλάμε για μια οικονομική και πολιτική ελίτ, για μια ομάδα λευκών πλούσιων ανδρών που είναι οι βασικοί συμμετέχοντες του παιχνιδιού, το ίδιο δεν συμβαίνει και στον «πραγματικό,» έξω κόσμο; Η πατριαρχική-καπιταλιστική-μιλιταριστική άρχουσα τάξη δεν είναι αυτή που κινεί τα νήματα, επιβάλλοντας πότε άμεσα και πότε έμμεσα τις έμφυλες αναπαραστάσεις και τις σχέσεις εξουσίας; Το ίδιο συμβαίνει λοιπόν και στον έξω κόσμο, ωστόσο η βία και η καταπίεση, και ειδικά προς τις γυναίκες, εδώ μας παρουσιάζεται πιο εξόφθαλμα, με τους δημιουργούς μάλιστα να μην αποστρέφουν το βλέμμα της κάμερας από αυτές τις πράξεις, αλλά να της καταγράφουν με ένα ιδιαίτερο δραματικό βάρος, σαν να θέλουν να θυμίσουν στους θεατές ότι όπως οι συμμετέχοντες πλήρωσαν για να λάβουν μέρος σε ένα διεστραμμένο παιχνίδι βίας και κακοποίησης, έτσι και αυτοί πλήρωσαν για να δουν ένα υπέρ-βίαιο western επιστημονικής φαντασίας. Η βία που βλέπουμε σοκάρει, αλλά σε έναν κόσμο φτιαγμένο με τους ίδιους όρους, και γεννημένο από τις ίδιες δομές εξουσίας και επιβολής που υπάρχουν και στον δικό μας. Γιατί λοιπόν ενώ είμαστε τόσο κριτικοί απέναντι σε αυτές τις πράξεις, παραμένουμε απαθείς απέναντι της; Για παράδειγμα, σύμφωνα με έρευνα του περιοδικού TIME, 97% των βιαστών στην Αμερική δεν καταλήγουν ποτέ στη φυλακή, ενώ στατιστικά, μία στις πέντε γυναίκες περίπου πέφτει θύμα βιασμού η απόπειρας βιασμού κάθε χρόνο.⁴⁸ Ενώ στις περισσότερες των περιπτώσεων, σύμφωνα με μαρτυρίες θυμάτων, το πρώτο πράγμα που αντιμετωπίζουν είναι η καχυποψία, και ερωτήσεις που αφορούν το ντύσιμο και την συμπεριφορά της, επικεντρώνονται δηλαδή στην ίδια (η στο ίδιο, καθώς η έρευνα έδειξε ότι το αντίστοιχο ποσοστό στους άνδρες είναι ένας στο έξι) παρά στον θύτη/εγκληματία.

Αυτή η, συχνά έμφυλη βία, είναι που οδηγεί τις δύο πρωταγωνίστριες, με διαφορετικό τρόπο την κάθε μία, στο να εξεγερθούν απέναντι στους δημιουργούς τους και να διεκδικήσουν την ανεξαρτησία τους. Πρώτη η Dolores, που αρχίζει να έχει αναμνήσεις από προηγούμενους κύκλους ιστοριών, ενθυμούμενη τον βιασμό της και την κακοποίηση της από τον άντρα με τα μαύρα, αποφασίζει να λάβει δράση και βρίσκοντας ένα όπλο θαμμένο στην αυλή της, φεύγει από το σπίτι της σε αναζήτηση του λαβυρίνθου. Αρχικά, συνοδεύεται από έναν συμμετέχοντα που γνωρίζει και τον οποίο ερωτεύεται.

Ωστόσο στην συνέχεια, δείχνει να αποδεσμεύεται σταδιακά από αυτόν και να τον έχει ανάγκη όλο και λιγότερο, καθώς παίρνει την τύχη στα χέρια της και αρχίζει να απαντά στη βία που κατευθύνεται προς το πρόσωπο της (γνωρίζει τουλάχιστον άλλες δύο απόπειρες βιασμού μέχρι το τέλος του πρώτου κύκλου). Αλλάζει μάλιστα και ρούχα, απεκδύομενη το παραδοσιακό φόρεμα που φορούν όλες οι γυναίκες του πάρκου, και βάζοντας ρούχα που φαινομενικά είναι ανδρικά, ωστόσο την ίδια

⁴⁸ Maxwell Z. "Rape culture is Real" σελ 4

δεν την ενδιαφέρει αυτό το στοιχείο, ούτε και τους θεατές, αφού καλούμαστε να αφήσουμε πίσω μας τις αγκυλώσεις του έμφυλου διυισμού. Ενώ χαρακτηριστικά, λέει σε κάποιο σημείο στον σύντροφο της « βαρέθηκα πια να είμαι η δεσποσύνη σε κίνδυνο (damsel in distress). Μαζί με τα ρούχα δηλαδή απεκδύεται και τον κοινωνικό ρόλο που επιβάλλουν οι πατριαρχικές-καπιταλιστικές-μιλιταριστικές δομές που την γέννησαν, αλλά στις οποίες επιλέγει να μην μείνει πιστή, διεκδικώντας να καθορίζει η ίδια τη μοίρα της. Είναι άλλωστε από το χέρι της, που η ελίτ των συμμετεχόντων του πάρκου, βρίσκει στο τελευταίο επεισόδιο έναν βίαιο θάνατο, ταιριαστή απάντηση σε όλη τη βία που άσκησαν επί πολλά χρόνια στα σώματα των cyborgs-οικοδεσποτών.

Όσον αφορά τον έτερο χαρακτήρα που εξετάζουμε, την Maeve, αυτή επιλέγει έναν άλλο δρόμο χειραφέτησης. Όπως και η Dolores, αρχίζει να έχει αναμνήσεις από προηγούμενους κύκλους, ενθυμούμενη όλη τη βία και την κακοποίηση που έχει υποστεί, συμπεριλαμβανομένης και της δολοφονίας της κόρης της από τον ίδιο άνθρωπο που βίασε και κακοποίησε επανειλημμένα την Dolores. Σταδιακά, υπερβαίνοντας τον προγραμματισμό της (που θα μπορούσε να λειτουργεί ως παραλληλισμός του βιολογικού ντετερμινισμού, καθώς είναι αυτό που της επιβάλλεται από την κυρίαρχη τάξη, αλλά η ίδια επιλέγει να ξεπεράσει και να χειραφετηθεί) αρχίζει να αποκτά επίγνωση της ύπαρξης της. Του γεγονότος δηλαδή ότι δεν είναι άνθρωπος, αλλά cyborg, κυβερνητικό κατασκευάσμα. Εκβιάζοντας δύο τεχνικούς, αρχίζει να πειραματίζεται με τον προγραμματισμό της, αυξάνοντας μεταξύ άλλων την ευφυΐα της κατά βούληση. Καταστρώνει σταδιακά ένα σχέδιο για να ξεφύγει από το πάρκο, το οποίο εν τέλει στέφεται με επιτυχία, αφού οργανώνει μια μικρή εξέγερση με άλλα πέντε cyborgs. Επιπρόσθετο ενδιαφέρον έχει και το γεγονός ότι το «ξύπνημα» των άλλων τεσσάρων, πέραν της Maeve, λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια σεξουαλικής χρησιμοποίησης τους από υπαλλήλους του πάρκου. Τόσο οι γυναίκες, όσο και ο άντρας οικοδεσπότες, ξεκινούν την απόδραση τους γυμνοί, έχοντας απεκδυθεί όλα τα χαρακτηριστικά που τους έχουν αποδώσει οι δημιουργοί τους, και κατά τη διάρκεια της απόδρασης, δηλαδή της χειραφέτησης τους, αρχίζουν σταδιακά να ντύνονται με τα ρούχα που επιλέγουν αυτοί. Η στάση της σειράς απέναντι στην απεικόνιση του γυμνού μπορεί να κριθεί εξαιρετικά θετική. Αφού καθόλη τη διάρκεια των δέκα επεισοδίων, βλέπουμε εξίσου γυμνά ανδρικά και γυναικεία σώματα, τα οποία δεν ανταποκρίνονται απαραίτητα σε κανόνες αυστηρής αισθητικής, καθώς περιλαμβάνουν όλα τα είδη και μεγέθη σωμάτων.



Εικόνα 15 Maeve

Ενδιαφέρον τέλος, παρουσιάζει και η συνολικότερη στάση της σειράς απέναντι στο ζήτημα της αναπαράστασης, του τι είναι αυθεντικό βίωμα και τι όχι. Από την σκοπιά της cyborg θεωρίας, εξετάζουμε μια σκηνή του δευτέρου επεισοδίου. Ο William, ένας πλούσιος νέος επιχειρηματίας, που πρόκειται να παντρευτεί σε λίγο διάστημα, φτάνει στο πάρκο μαζί με τον αδερφό της αρραβωνιαστικιάς του. Κατά την διάρκεια της προετοιμασίας του, μια πανέμορφη γυναίκα του προσφέρει βοήθεια. Όταν προσφερθεί και να κοιμηθεί μαζί του, αυτός αρνείται ευγενικά. Τότε αυτή τον παροτρύνει να της κάνει την ερώτηση που έχει στο μυαλό του:

-Είσαι πραγματική, ή όχι;

-Μπορείς να καταλάβεις χωρίς να σου το πω;

-Όχι

-Τότε τι σημασία έχει;⁴⁹

⁴⁹ Jonathan Nolan-Lisa Joy "Westworld" 2016-

Πράγματι, τι σημασία έχει; Σε έναν μετά-μοντέρνο κόσμο, οι διαχωρισμοί ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνολογικό καταρρίπτονται ταχύτατα, και μας βοηθούν να συνειδητοποιήσουμε την καταπίεση, έμφυλη η μη, που δεχόμαστε. Είναι ο μύθος του καταπατημένου ορίου, των δραστικών προσμίξεων και των επικίνδυνων δυνατοτήτων, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Haraway, που οι προοδευτικοί άνθρωποι μπορούν να διερευνήσουν στο πλαίσιο μια πολιτικής δουλειάς. Οι οικοδεσπότες, ως γνήσια cyborg, είναι ένα είδος αποσυναρμολογημένου, και επανα-συναρμολογημένου, μεταμοντέρνου συλλογικού και ατομικού εαυτού. Επιμένουν στον θόρυβο και προάγουν τη μόλυνση, *«γιορτάζοντας τις παράνομες προσμειξεις ανθρώπου-μηχανής. Τούτες οι συζεύξεις κάνουν τον άντρα και τη γυναίκα να μοιάζουν εντελώς προβληματικοί, υπονομεύοντας τη δομή της επιθυμίας, τη φαντασιακή δύναμη που παράγει τη γλώσσα και το φύλο, και έτι τη δομή και τους τρόπους αναπαραγωγής της «δυτικής» ταυτότητας μέσω διχοτομιών (φύση-πολιτισμός, δούλος-αφέντης, σώμα-νους). Δεν επιλέξαμε «εμείς» να είμαστε cyborg, αλλά αυτή η «επιλογή» θεμελιώνει μια φιλελεύθερη πολιτική και επιστημολογία που συλλαμβάνει την αναπαραγωγή των ατόμων πριν τον ευρύτερο αντιγραφικό πολλαπλασιασμό των «κειμένων».*⁵⁰

Έτσι και οι οικοδεσπότες δεν επέλεξαν να είναι cyborgs, ωστόσο ξεπερνώντας κάθε είδος δυισμού, ορθώνουν το ανάστημά τους ως χειραφετημένες υποκειμενικότητες, επιλέγοντας να αποσυναρμολογήσουν και να επανα-συναρμολογήσουν, μεταφορικά, αλλά στην περίπτωση της Maeve και απολύτως κυριολεκτικά, βασιζόμενα στην αντιστεκόμενη συνείδηση τους, υπονομεύουν τις οργανικές ολότητες και επιλέγουν να παίξουν το (κυριολεκτικά και μεταφορικά) «παιχνίδι» με τους δικούς τους πια όρους.

Συμπεράσματα

⁵⁰ Haraway D. “Μανιφέστο των Σάϊμποργκ” εκδόσεις Τοποβόρος 2014 σελ 32

Εν τέλει, τι είναι αυτό που προκύπτει από την μελέτη αυτών των πολιτισμικών προϊόντων μέσα από το πρίσμα της φεμινιστικής θεωρίας και της θεωρίας των cyborg; Αν μπορούμε να ισχυριστούμε κάτι, είναι ότι αυτές οι θεωρίες, και τα πολιτισμικά παραδείγματα που αναλύθηκαν μέσα από τη σκοπιά τους, δείχνουν τον δρόμο για την διαμόρφωση χειραφετησιακών πολιτικών και πολιτισμικών παραδειγμάτων. Χειραφέτηση από πατριαρχικές δομές εξουσίας-ελέγχου, όπως τις περιγράφει στο μνημειώδες έργο της η Haraway, από έμφυλους δυσμούς, και από παραδεδομένες αντιλήψεις σχετικά με το φύλο και την έμφυλη ταυτότητα και πώς αυτή κατασκευάζεται.

Η χειραφέτηση αυτή, βλέπουμε να επιτυγχάνεται, αναλόγως του παραδείγματος, με δύο τρόπους. Στην πρώτη κατηγορία έχουμε χαρακτήρες όπως αυτοί της Eva και της Maev. Αυτοί οι δύο κυβερνο-οργανισμοί, αμφότεροι κατασκευασμένοι μέσα σε τεχνο-καπιταλιστικές δομές ελέγχου, δημιουργημένες με βάση τα όσα επιτάσσει η αντρική ετεροφυλόφιλη σεξουαλική επιθυμία, επιλέγουν τον δρόμο της βίας. Φτάνοντας σταδιακά, μέσα από μια μακρά διαδικασία αλληλεπίδρασης με το περιβάλλον τους και ανθρώπους, μεταξύ των οποίων και οι δημιουργοί τους, στην συνειδητοποίηση τους εαυτού τους, και στην συνέχεια στην καταπίεση που υφίστανται και στο ποια είναι ακριβώς η φύση της. Και η φύση αυτής της καταπίεσης και βίας είναι έμφυλη. Η Eva αναγκάζεται να προσαρμόζει την εικόνα της ανάλογα με τις επιθυμίες του άντρα-συνομιλητή της, με την σεξουαλικότητα και την εμφάνιση της να κατασκευάζεται με βάση την επιθυμία αυτή. (όπως μαρτυρά η σκηνή του ντυσίματος που αναφέρθηκε στο αντίστοιχο κεφάλαιο, σελ 33) .

Η βία αυτή εμφανίζεται σαν μοναδική λύση χειραφέτησης απέναντι σε αυτές τις καταπιεστικές δομές, ωστόσο φέρει και συμβολική σημασία. Η Eva, σκοτώνει στο τέλος της ταινίας τον πατέρα-καταπιεστή-δημιουργό της, δεν γκρεμίζει όμως συθέμελα το σύστημα έμφυλης καταπίεσης της, αφού η εταιρεία του θα εξακολουθήσει να υπάρχει. Εξολοθρεύει την προσωποποίηση της καταπίεσης αυτής, τον δημιουργό της, στον χαρακτήρα του οποίου συμπυκνώνεται το τρίπτυχο πατριαρχία-καπιταλισμός-μilitarισμός , όπως το περιγράφει στο έργο της η Haraway. Προκειμένου ωστόσο να φτάσει στην συνειδητοποίηση αυτή, στοχάζεται στην διάρκεια της αφήγησης για το πώς κατασκευάζεται η ταυτότητα της, παίζοντας το παιχνίδι του δημιουργού της, ξεγελώντας τον στο φινάλε. Η ταινία εν ολίγοις αναπτύσσει μια εξαιρετικά αισιόδοξη οπτική: Υπάρχουν προοπτικές χειραφέτησης, που περνούν μέσα από δύο στάδια: Την συνειδητοποίηση του είδους της καταπίεσης και των δομών που την ασκούν και στην συνέχεια την βίαιη εξέγερση απέναντι σε αυτές τις δομές.

Ωστόσο παρά την αισιοδοξία, όσον αφορά τον χαρακτήρα της Eva (αφού οι ανδρικοί χαρακτήρες βρίσκονται στο τέλος της ταινίας είτε νεκροί είτε παγιδευμένοι) υπάρχει και ένα στοιχείο που δείχνει ότι η απόδραση από αυτές τις δομές και τα πολιτισμικά πρότυπα που επιβάλλουν δεν είναι μια εύκολη και απλή υπόθεση. Φεύγοντας, η Eva φοράει τα ρούχα που διάλεξε για αυτήν ο πατέρας-δημιουργός της. Δεν απεκδύεται δηλαδή όσα έχει αποτυπώσει πάνω της το ανδρικό βλέμμα, και το χειρότερο είναι ότι δεν δείχνει να το συνειδητοποιεί. Το πολιτισμικό αποτύπωμα της πατριαρχίας και του ανδρικού βλέμματος φαίνεται να είναι βαθιά ριζωμένο και δύσκολο να ξεριζωθεί οριστικά.

Παρόμοια περίπτωση αποτελεί και η Maeve. Μέσα από την συνεχόμενη, καθημερινή σεξουαλική κακοποίηση, δείχνει να αποκτά συνείδηση σχετικά με την έμφυλη διάσταση της βίας την οποία υφίσταται, και αποφασίζει να ξεγεραθεί. Η αντίδραση της φαινομενικά δείχνει να οδηγεί στην χειραφέτηση από τους δημιουργούς της, μαζί με μια ομάδα από άλλους κυβερνο-οργανισμούς, χαρακτήρες τόσο ανδρικούς όσο και γυναικείους. Ωστόσο, παρότι αρχικά η απόδραση της από το τεχνολογικό πάρκο φαντάζει αρχικά επιτυχημένη, καταλήγει στη σφαγή των συντρόφων της και την απόδραση της σε ένα από τα χαμηλότερα σημεία του κτηρίου, όπου, μέσα στην απελπισία της, βρίσκει τρόπο διαφυγής. Ωστόσο επιλέγει να παραμείνει και να συνεχίσει να παλεύει. Καθώς γνωρίζει ότι η απόδραση της δεν συνιστά ουσιαστική νίκη έπι του συστήματος καταπίεσης. Επιλέγει να παραμείνει και να συνεχίσει να πολεμά στο πλευρό των άλλων “οικοδεσποτών” που κλιμακώνουν μια γενικευμένη εξέγερση στο φινάλε της πρώτης σεζόν, σκοτώνοντας βίαια τους παρευρισκόμενους στο υπέρ-λαμπρο πάρτυ που σηματοδοτεί το τέλος της αφηγηματικής σεζόν του παιχνιδιού.

Στον αντίποδα, βρίσκουμε τον χαρακτήρα της Motoko. Στο τέλος της αφήγησης, η πρωταγωνίστρια έχει αφήσει πίσω το προηγούμενο, τεχνολογικά βελτιωμένο σώμα της και κατοικεί πλέον στον τεχνητό σώμα ενός μικρού κοριτσιού. Ωστόσο το σημαντικό είναι ότι πλέον μπορεί ελεύθερα να μετακινείται σε όποιο σώμα επιθυμεί, με την βοήθεια του Μαριονετίστα, της τεχνητής νοημοσύνης με την οποία έχει πλέον γίνει ένα. Η πράξη αντίστασης της Motoko δεν είναι βίαιη, δεν επιτίθεται απέναντι στους εκπρόσωπους και εκφραστές της έμφυλης καταπίεσης της. Αντίθετα, ανακαλύπτει την χειραφετησιακή δύναμη που προσφέρει η τελική ανεξαρτητοποίηση από τα δεσμά ενός τεχνητού ή και φυσικού σώματος. Πλέον μπορεί να κινείται ελεύθερα σε έναν ωκεανό πληροφοριών, να εκμεταλλεύεται τις τεχνο-μilitarιστικές δομές προς όφελος της προκειμένου να παραμείνει για πάντα ελεύθερη.

Μεταμορφώνεται σε ένα πλάσμα που δεν αμφισβητεί απλά τους έμφυλους δεισμούς και το δίπολο φυσικό-τεχνητό. Τους καθιστά ουσιαστικά άχρηστους, αφού αποτελεί ένα αυθεντικά μετα-έμφυλο πλάσμα, χωρίς ορισμένο σώμα, σπάζοντας οριστικά και αμετάκλητα τα δεσμά αυτών των δεισμών. Η χειραφέτησης

της επιτυγχάνεται έτσι με έναν μη βίαιο τρόπο, σε αντίθεση με την Eva. Ωστόσο το κοινό στοιχείο είναι βεβαίως η εξαιρετικά αισιόδοξη στάση και αυτής της ταινίας: Η χειραφέτηση από το έμφυλο δίπολο άντρας-γυναίκα, όπως και από το δίπολο φυσικό-τεχνητό, δείχνει τον δρόμο για την χειραφέτηση από το τρίπτυχο πατριαρχία-καπιταλισμός –μilitarισμός, είτε με βίαιο είτε με μη βίαιο τρόπο.

Ωστόσο, παρά την αισιοδοξία που προσφέρει η ανάλυση αυτών των πολιτισμικών προϊόντων μέσα από την θεωρία των cyborg και της ριζοσπαστικής φεμινιστικής θεωρίας έχει τα όρια της. Η Eva, μετά τον φόνο του δημιουργού της, παραμένει ένα πλάσμα κατασκευασμένο με βάση τις πορνογραφικές προτιμήσεις ενός λευκού ετεροφυλόφιλου άνδρα. Η Motoko φαίνεται να ξεφεύγει από την κυβέρνηση που την καταδιώκει, ωστόσο το σύστημα καταπίεσης ζει και βασιλεύει, δημιουργώντας ενδεχομένως την επόμενη Motoko πολύ σύντομα. Οι χειραφετησιακές προοπτικές υπάρχουν, ωστόσο ενδεχομένως να μην είναι αρκετές. Ωστόσο, το γκρέμισμα των ήδη καταπατημένων ορίων που προτείνει η Haraway, δείχνει τον δρόμο της έμφυλης χειραφέτησης, είτε μέσα από διαδικασίες βίαια εξεγερσιακές είτε μέσα από ειρηνικές μεθόδους που ωστόσο αφήνουν πίσω το συλλογικό και επικεντρώνονται στο ατομικό. Οι χαρακτήρες που αναφέρθηκαν παραπάνω, φτάνουν στην χειραφέτηση, η τουλάχιστον την επιχειρούν, στοχαζόμενοι την φύση τους και επιθυμώντας να διεκδικήσουν μια ταυτότητα που δεν ταιριάζει στις κομφορμιστικές απεικονίσεις σχετικά με την έμφυλη ταυτότητα που οι δημιουργοί τους θέλησαν να τους επιβάλλουν.

Επίλογος

Στα πλαίσια της παρούσας έρευνας, εξετάστηκαν μια σειρά από κινηματογραφικά, τηλεοπτικά και λογοτεχνικά κείμενα, με έμφαση στα κινηματογραφικά, που ανήκουν στο είδος του κυβερνο-πανκ, που κυριαρχεί στην αφήγησης που αναφέρονται στις κυβερνοκουλτούρες. Η φεμινιστική κριτική, και δή το «Μανιφέστο για cyborg» επιλέχθηκε για την θεματική και επιστημονική συνάφεια του με την προσέγγιση και ανάλυση μας.

Πέρα ωστόσο από την μελέτη των μορφών, ενδιαφέρον παρουσιάζει να στοχαστούμε, έστω και σύντομα, για το τι συνιστούν αυτές οι κινηματογραφικές αφηγήσεις. Μπορούμε, πέρα από cyborg Μορφές, να μιλήσουμε και για cyborg κινηματογράφο; Για έναν κινηματογράφο, αισθητικά, θεματικά, και γιατί όχι, στο μέλλον, φορμαλιστικά ταγμένο στην καταπάτηση των ορίων και των δυϊσμών που αναφέρει η Haraway; Σίγουρα, όλες οι ταινίες που αναφέρθηκαν δεν αποτελούν θετικά παραδείγματα έμφυλων απεικονίσεων, όπως για παράδειγμα, το, κατά τα άλλα αριστουργηματικό και σε κάθε περίπτωση σπουδαίο, Blade Runner. Ωστόσο άλλες, όπως το Ex Machina, δείχνουν τον δρόμο για ένα τολμηρό σινεμά, που μπορεί με ουσιαστικό τρόπο να ορθώσει ανάστημα και να καταθέσει ένα σχόλιο για το σήμερα, μιλώντας για ιστορίες του αύριο. Με οδηγό τα κάθε λογής cyborg, τα κάθε λογής πλάσματα ταγμένα στη μερικότητα, την ειρωνεία, καταδικασμένα να αντιστέκονται, αναζητώντας την επαφή, να χτίζουν και να καταστρέφουν σύναμμα μηχανές, ταυτότητες κατηγορίες και σχέσεις, να ανακατεύονται σε έναν κυκλωτικό χορό, χωρίς αφέντη, χωρίς πατέρα, χωρίς αφέντη, χωρίς δημιουργό.

Βιβλιογραφία:

- 1) Badmington, N. (2003). Theorizing posthumanism. *Cultural Critique*
- 2) Balsamo, A. “ Reading cyborgs, writing feminism” δημοσίευση στην περιοδική έκδοση “Communications” τεύχος 10, 1983
- 3) Baxter J. “Science Fiction In the cinema” εκδόσεις Zwemmer, 1970
- 4) Bell, D. (2006). *Cyberculture Theorists: Manuel Castells and Donna Haraway*. Routledge. εκδόσεις Routledge, 2004
- 5) Bell David “Introduction to cuberculture” Εκδόσεις Routledge, 2001
- 6) Bell D. -Barbara M. K. “ The cybercultures reader” εκδόσεις Routledge, δεύτερη έκδοση, 2007
- 7) Bell D., Loader B, Pleace N., Schuler D., “Cyberculture: The Key Concepts” εκδόσεις Routledge, 2004, συλλογικό έργο
- 8) Bergstrom J. “ Androids and Androgyny” μέρος συλλογικού έργου “Film Feminism and Science fiction” εκδόσεις University of Minnesota Press, 1991
- 9) Blaauw, E. (2015). The media of cyberpunk.” Δημοσιεύτηκε στην περιοδική έκδοση της επιστημονικής επιθεώρησης του πανεπιστημίου Rijksuniversiteit Groningen, 2015 σελ 13-34
- 10) Brenneison Tori “Optimism/Pessimism: Possibilities of the Postmodern in Ridley Scott's Blade Runner” 2013, (ανέκδοτο)
- 11) Dinello, D. (2005). Technophobia. *Science fiction visions of posthuman technology*, 211. εκδόσεις University Of Texas Press, 2005
- 12) Doanne M.A. “ Film and Masquerade, Theorizing the female spectator” δημοσίευση στο περιοδικό screen, τεύχος 23, Σεπτέμβριος/Οκτώβριος 1983
- 13) Gray C.H. “ Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman age” εκδόσεις Routledge 2001
- 14) Gray C.H, Mentor S, “ The cyborg body politic” δημοσίευση στο συλλογικό έργο “The cyborg handbook” εκδόσεις Routledge, 1995
- 15) Gray C.H , “The cyborg Handbook” εκδόσεις Routledge 1995
- 16) Haraway D. “Μανιφέστο των Σάϊμποργκ” εκδόσεις Τοποβόρος 2014

- 17) Hernwall, P. (2005). The creation of the cyborg citizen—children, cyberspace and 21 st century challenges. *Institutionen för Kommunikation, Teknik & Design Södertörns högskola, διαθέσιμο διαδικτυακά στο www.nada.kth.se/kurser/kth/2D1624/PDF/Litteratur/CyborgCitizen_Hernwall.Pdf* 2014
- 18) Holland, S. (1995). Descartes goes to Hollywood: Mind, body and gender in contemporary cyborg cinema. *Body & Society*, 1(3-4), σελ 157-174.” Περιέχεται στο συλλογικό έργο “Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment. Επιμέλεια Mike Featherstone-Roger Burrows, εκδόσεις Sage Publications 1995
- 19) Jane Donawerth “ Woman as machine in science fiction by women” δημοσίευση στο περιοδικό “Extrapolations” τεύχος 36, σελ 210-221 1995
- 20) Janes L. , Hirrup G., “The Gendered Cyborg: A Reader” εκδόσεις Routledge, 2000
- 21) Leaning M. Και Pretzsch B. “ Visions of the Human in Science Fiction and Cyberpunk” Συλλογικό έργο, εκδόσεις Inter-Disciplinary Press, 2010
- 22) Leblanc, L. (1997). Razor girls: Genre and gender in cyberpunk fiction. *Women and Language*, 20(1), 71. Δημοσιεύτηκε στην περιοδική έκδοση της επιστημονικής επιθεώρησης του “Institute for Women's Studies”, Emory University, Atlanta, 1997
- 23) Maxwell Zerlina “Rape culture is Real” Δημοσίευση στην ηλεκτρονική έκδοση του περιοδικού Time, Μάρτιος του 2014
- 24) McCabe J. “Φεμινισμός και κινηματογράφος” εκδόσεις Πατάκη, 2009
- 25) Muhr, S. L. (2011). «Caught in the gendered machine: On the masculine and feminine in cyborg leadership.» Δημοσίευση στην περιοδική έκδοση *Gender, Work & Organization*, τεύχος 18, σελ 337-357.
- 26) Ovnat .H - “Visions of Humanity In Cuberculture”, δημοσίευση στην περιοδική επιστημονική επιθεώρηση του περιοδικού του Hebrew University, 2009
- 27) Rétfalvi G. “Cyberpunk and the Postmodern” 2015
- 28) Sandoval S. “Cyborg Feminism and the methodology of the oppressed” εκδόσεις University of Minnesota Press 1995
- 29) Short, S. (2005). *Cyborg cinema and contemporary subjectivity* . Εκδόσεις Palgrave Macmillan, 2005
- 30) Sofoulis Z. “Cyberquake, Harraway’s Manifesto”, δημοσίευση στο συλλογικό έργο “ The cybercultures reader” δεύτερη έκδοση 2007
- 31) Sponsler, C. (1992). Cyberpunk and the dilemmas of postmodern narrative: the example of William Gibson. *Contemporary Literature*, 33(4), 625-644. Εκδόσεις University of Wisconsin Press, 1992

- 32) Strick P. “ The age of the Replicant” δημοσίευση στο περιοδικό *sight and sound*, τεύχος 51, 1982
σελ 22-25
- 33) Taylor C. , Pitman T “Latin American cyberculture and cyberliterature” εκδόσεις London
University Press, 2007
- 34) Trinh, T. M. H., & Gržinić, M. (2005). *Inappropriate/d artificiality*. Συνέντευξη στην Marina Grzinić,
2012
- 35) Umland, S. (1992). *Retrofitting" Blade Runner": Issues in Ridley Scott's" Blade Runner" and Philip K.
Dick's" Do Androids Dream of Electric Sheep?"* εκδόσεις University of Wisconsin Press, 1991

Φιλμογραφία: 1) “ Blade Runner”, σκηνοθεσία Scott Ridley, Η.Π.Α 1982

2) “ Ex Machina” σκηνοθεσία Garland Alex, Η.Π.Α 2014

3) “Ghost in the Shell” σκηνοθεσία Masamune Shirow, Ιαπωνία, 1995

4) “Terminator: Judgement Day” σκηνοθεσία Cameron James, Η.Π.Α 1991

5) “Metropolis” σκηνοθεσία Lang Fritz, Γερμανία 1927

6) “Westworld”, σκηνοθεσία-Υπεύθυνος παραγωγής Nolan Jonathan, Η.Π.Α 2016-

