

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ  
ELEKTRONICKÁ KULTURA A SÉMIOTIKA**

**Bc. Kateřina Bubeníčková**

**Dokonalá žena.  
Analýza filmových postav umělých ženských  
bytostí z perspektivy postmoderních  
a post-teoretických přístupů k tělu  
a konstituování identity.**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: **PhDr. Lenka Vochočová, Ph.D.**

Praha, 2016

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně. Veškerou použitou literaturu, prameny a zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, jsem řádně citovala. Práce nebyla použita k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně a s jejím online uveřejněním.

V Praze dne 6. ledna 2016

Bc. Kateřina Bubeníčková

.....

### **Poděkování:**

Ráda bych na tomto místě poděkovala PhDr. Lence Vochocové, PhD., vedoucí mé diplomové práce, za pomoc při výběru tématu, za odborné připomínky, konzultace, ochotu a pomoc při vedení diplomové práce.

## **Abstrakt:**

Diplomová práce se zaměří na analýzu základních typů filmových postav umělých žen, tedy bytostí kloubících „ženství“ (lidství) a technologii vykazujících vnější ženské pohlavní znaky či charakteristiky stereotypně vnímané jako ženské (např. kyboržky, androidky, robotky) z perspektivy postmoderního a post-teoretického přístupu k formování jejich tělesnosti a identity vzhledem k narativu. Cílem práce je zjištění, zda jsou filmové reprezentace žen-kyboržek opravdovými kyborgy přinášejícími liberalizaci ve smyslu teorie posthumanismu a teorií kyberfeminismu, či zda nejsou pouze vrcholnou formou foucaultovských těl-strojů - tedy perfektně ovládanými precizními technicistními těly vytvořenými současnými mocenskými dispozitivy. Postavy zařadím na základě jejich dominující tělesné a „sociální“ funkce v příběhu do čtyř kategorií – sexbotka, domestikovaná umělá žena, destruktivní umělá žena, emocionální/inteligentní umělá žena. Následná identifikace a interpretace tělesnosti, identity, vztahů a struktur příběhu se bude opírat o teoretická východiska postmodernismu (poststrukturalismu) a post-teorií (posthumanismu a kyberfeminismu), která vysvětlím v prvních kapitolách, a využije i principy diskurzivně-sémioticko-dramaturgické analýzy.

## **Klíčová slova:**

android/androidka, dualismus, film, feminismus, gender, identita, kinematografie, kyberfeminismus, kyborg/kyboržka, moc, pohlaví, postčlověk, posthumanismus, postmodernismus, poststrukturalismus, post-teorie, robot/robotka, subjektivita, tělo, tělesnost, umělá ženská bytost, žena

## **Abstract:**

The thesis focuses on the analysis of the basic types of the film characters portraying artificial women: creatures who combine “femininity” (humanity) and technology, and who show female sexual characteristics or features that are stereotypically perceived as female-like (e.g. female cyborgs, female androids, female robots). The characters are analyzed and approached from the perspective of postmodern philosophy and post-theory studies; the forming of their body and identity is analyzed on the account of the narrative. The aim of the thesis is to explore whether the film representations of female cyborgs are similar to real cyborgs in the sense that they bring liberalization from the point of view of posthumanism and cyberfeminism, or whether they can only be perceived as the prime form of the Foucaultian body-as-machine, i.e. perfectly controllable precise technicist bodies which are created by the current power dispositions. The characters are divided into four categories, based on their predominant physical and “social” functions: a sexbot, a domesticated artificial woman, a destructive artificial woman and an emotional/intelligent artificial woman. The following identification and interpretation of the body, identity, relationships and the narrative structures are based on the theoretical foundations of postmodernism (poststructuralism) and post-theory studies (posthumanism and cyberfeminism), which will be defined and explained in the first chapters; the approach of semiotic dramaturgy discourse analysis will also be applied.

## **Keywords :**

android, dualism, movie, feminism, gender, identity, cinematography, cyberfeminism, cyborg, power, sex, posthuman, posthumanism, postmodernism, poststructuralism, post-theories, robot, subjectivity, body, corporeality, artificial female being, woman

# Obsah

Úvod .....	7
1. Postmodernismus a teorie poststrukturalismu .....	12
1.1 Postmodernismus a jeho kritika dualismu.....	12
1.2 Michel Foucault - teorie moci .....	16
1.2.1 Disciplinární moc a tělo .....	18
1.2.2 Panoptikon .....	19
1.2.3 Moc-vědění, diskurz pravdy a dispozitiv sexuality.....	20
1.2.4 Formování subjektivity a identity .....	22
1.3 Judith Butler - teorie performativního genderu .....	23
2. Post-teorie.....	28
2.1 Posthumanismus .....	28
2.1.1 Technologie .....	32
2.1.2 Postčlověk a Katherine Hayles .....	35
2.2 Kyberfeminismus a jeho východiska .....	37
2.2.1 Kyberfeminismus .....	38
2.2.2 Sadie Plant .....	40
2.2.3 Donna Haraway a metafora kyborga.....	43
2.3 Kybernetické postavy v kinematografii.....	46
3. Analýza filmových postav umělých žen.....	50
3.1 Sexbotka – Dr. Goldfoot, tvůrce robotických žen (Norman Taurog, 1965).....	55
3.2 Domestikovaná umělá žena – <i>Stepfordské paničky</i> (Bryan Forbes, 1975) .....	64
3.3 Destruktivní umělá žena – <i>Terminátor 3: Vzpouza strojů</i> (Jonathan Mostow, 2003) .....	72
3.4 Emocionální / inteligentní umělá žena – <i>Ex Machina</i> (Alex Garland, 2015).....	82
Závěr .....	96
Seznam použité literatury a zdrojů .....	102
Filmografie.....	106
Seznam obrázků .....	108
Bibliografické údaje.....	109

# Úvod

Podstatou mé diplomové práce je analýza základních typů filmových postav kyboržek a androidek (tedy kyborgů a robotů vykazujících vnější ženské pohlavní znaky nebo charakteristiky stereotypně vnímané jako ženské) z perspektivy postmoderních teorií těla a identity. Ve své práci budu zásadně pracovat s celovečerními hranými filmy euroamerické provenience natočenými po druhé polovině dvacátého století (tedy v období postmoderny), ve kterých se objevuje postava umělé ženy/kyboržky/androidky jako jedna z hlavních charakterů. Na filmy počátku kinematografie, filmy animované či natočené mimo výše zmiňované teritorium, vedlejší postavy kyboržek, seriálové postavy apod. se zaměřovat nebudu.

V současné době dochází k posunu v přístupu k tělu a individualitě, který je způsoben technologickými změnami ve společnosti, a který směřuje k vyvyšování digitálních vizuálních obrazů těla a tělesnosti spjatých obecně s politikou těla. Z biomedicínského hlediska je tělo považováno za shluk organických tkání tvořící celek. Z hlediska současných humanitních věd a filozofie je ale tělo prediskurzivní matérií či předsociálním a předkulturním objektem, do kterého jsou vetkávána vlákna sociálních a kulturních vazeb či mocenských struktur.<sup>1</sup> Skrze tuto svou diskurzivně získanou povahu dosahuje objekt „reality“.<sup>2</sup> Tento princip není určujícím pouze pro těla lidská, ale je platný všeobecně.<sup>3</sup> Subjekty, které jsou i nejsou členy lidského druhu, se na těchto procesech podílejí, nechávají si diskurzivně utvářet svou povahu a legitimizují tím diskurz.<sup>4</sup> Významnými zástupci ne-lidských těl jsou těla kyborgů, androidů či robotů, která jsou součástí současného kulturního, technického, biomedicínského i filozoficko-humanistického diskurzu,

---

<sup>1</sup> BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006, s. 189.

<sup>2</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 37.

<sup>3</sup> BARAD, Karen. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: *Signs : Journal of Women in Culture and Society*. Chicago: University of Chicago, 2003, č. 3, s. 821.

<sup>4</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 38.

čímž se promítají i do mnohých uměleckých forem včetně umění, literatury, divadla nebo kinematografie.

Diskurzy samy sebe manifestují skrze nejrůznější symbolické zástupce a reprezentace. Já se ve své práci budu zabývat reprezentacemi vizuálními, konkrétně filmovými reprezentacemi umělých žen. Filmové reprezentace jsou, dle mého názoru, plnohodnotným kulturním fenoménem zastupujícím všeobecně uplatňované tendence a principy obsažené v symbolickém řádu (v tomto případě tedy řádu falocentrickém a patriarchálním). Význam kulturních reprezentací potvrzuje i myšlenka Carolyn Heilbrun, která hovoří o významu příběhů: „To, co je podstatné, jsou zejména příběhy, ty nám totiž vytváří modely života. A není vůbec jednoduché vytvářet příběhy, podle kterých by se dalo žít. Naší možností je pouze převyprávění a žití příběhů, které jsme slyšeli nebo četli. Žijeme skrze texty. (...) Bez ohledu na formu média nás příběhy všechny utvářejí.“<sup>5</sup> Film často odhaluje, což vědecká práce nedokáže, komplexitu kulturní, sociální, reprezentační problematiky spojenou s konceptuálními posuny a technologickou inovací spojenou s formou uměleckého vyjádření. Propojování uměleckého vyjádření a vědy je, jak tvrdí Katherine Hayles, „způsobem porozumění nám samotným (...) ve světě tělesnosti,“<sup>6</sup> který je ale nutno vnímat jako uměleckou vizualizaci, která nemá vědeckého trvání a „je určena širokému publiku, kde ne všichni jsou vědci.“<sup>7</sup> Z toho vyplývá, že principem kinematografie je masové šíření diskurzů – v konkrétním případě postav umělých ženských bytostí jsou to např. diskurzy technologicko-sociální nerovnosti, diskurz patriarchální nadřazenosti, diskurz antropocentrické dominance, diskurz sexuality či diskurz šíření obav z neznámého a cizího. Filmový průmysl sehrává v historii 20. století významnou roli nejen v reprodukování diskurzů, ale např. v oblasti šíření toho, co znamená být člověkem. Diskurzivně na publikum filmy působí již od počátků kinematografie a v současné době, kdy je všeobecným trendem globalizace a digitalizace, se stala kinematografie klíčovým a masovým fenoménem reflektujícím a zároveň plošně utvářejícím všeobecnou politiku těla, individuality, pohlaví, genderu či rovného přístupu.

---

<sup>5</sup> HEILBRUN, Carolyn G. *Writing a Woman's Life*. London: Women's Press, 1988, s. 37.

<sup>6</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 24.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 230.



V první kapitole se zaměřím na reprezentaci těla, mysli a identity v postmoderní kultuře s přihlédnutím ke kritice dualismu a z něj vycházejícího systému používání binárních opozic. Na tělo a identitu se zaměřím z hlediska teorií postmoderny, lépe řečeno poststrukturalismu a sociálního konstruktivismu, které nechápou identitu subjektu jako „to, kým člověk uvnitř je“<sup>8</sup>, ale jako výsledek neustálého procesu vymezování se jedince vůči okolí a vepisování symbolických systémů a mocenských struktur do těla. Zaměřím se na teorii Michela Foucaulta a jeho pohled na tělo jako výslednici působení diskurzu moci<sup>9</sup>. Identita je v jeho filozofii získaným fenoménem ukotveným mezi aktuálně platným diskurzem, sociálně reprodukovanou vědeckou pravdou a mocenskými vztahy ve společnosti. Foucault pohlíží na moc jako na restriktivní a zároveň produktivní sílu, kde mocenské formace nefungují pouze na materiální úrovni, ale jsou součástí systémů teoretické a kulturní reprezentace, politických a normativních narativů i způsobů sociální identifikace. Ty nejsou koherentní ani racionální, ale jejich povaha je nezbytným předpokladem uplatňování jejich hegemonické síly. Dalším teoretickým východiskem této kapitoly bude dílo feministické autorky Judith Butler, která vymezuje gender jako performativní kategorii. Butler s výmluvností ustanovuje teorii kontingentních těl, jejich popírání, represe a možné reflexivity. Nabízí performativní reformulaci pojmů diskurzivních praktik a materiality a upozorňuje na jejich kauzální vztah. Zaměřuje se na disciplinární režimy spojené s vytvářením povinné heterosexuální normativity, která výrazně ovlivňuje lidskou identitu. Genderová identita je podle ní reprodukována a udržována neustálým opakováním (performací) v různých sociálních situacích.<sup>10</sup>

V druhé části své práce se zaměřím na zkoumání pojmů těla, tělesnosti, lidství, ženství, subjektivity a identity z perspektivy post-teorií, které vycházejí zejména z poststrukturalismu a třetí vlny feminismu a mohou být, podle mého názoru, považovány za vrcholnou formu postmoderního myšlení ( - viz výše k postmoderně). Jako východiska mi poslouží teorie posthumanismu a kyberfeminismu. Tyto teorie naprosto zásadním způsobem vystupují proti

---

<sup>8</sup> BERTENS, Hans; NATOLI, Joseph. *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 130.

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědě*. Praha: Herrmann a synové, 1999.

<sup>10</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990; BUTLER, Judith. *Bodies that Matter. On the discursive limits of „sex“*. New York: Routledge, 1993.

esencialismu, systému dualismu, totalitarizující dichotomii binárních opozic i moderně. Přicházejí s konceptem fluidnosti, nestálosti a nejednoznačnosti veškerých kategorií (nejen genderových) a naprosto rozbourávají dosavadní pohled na lidské tělo a identitu a přinášejí poměrně nová, někdy až utopisticky vyhraněná, stanoviska. Humanistický pojem člověka v těchto teoriích zaniká a je nahrazen termínem postčlověk, který není vázán na zažitý svazující systém společenských stereotypů a hierarchizace. Tyto teorie (post)člověka vymaňují z tradičních antropocentricky omezujících pout humanismu a staví jej mimo středobod vědeckého zájmu na roveň zvířatům, rostlinám i strojům. Vytváří obraz společnosti fungující bez nadvlády jedné elitářské skupiny nad ostatními. Jedna z hlavních osobností posthumanismu, Katherine Hayles ( - viz výše k posthumanismu), jej definuje tak, že „v postčlověku již nejsou žádné zásadní diference ani absolutně vytyčené hranice mezi tělesnou existencí a počítačovou simulací, kybernetickými mechanismy a biologickými organismy, robotickou teleologií a lidskými cíli.“<sup>11</sup> Posthumanistický subjekt je materiálně-informační entitou sestávající z heterogenních součástí jejíž hranice nejsou fixní a podléhají neustálému procesu konstrukce a rekonstrukce. V tomto kontextu velmi významné stanovisko zastupuje i Donna Haraway a teorie kyberfeminismu<sup>12</sup>. Ta vnáší nový přístup do širší diskuze týkající se změn hranic těla, technologie a přírody v 21. století. Zachází až tak daleko, že narušuje samotnou podstatu doposud známého člověka a přichází s metaforou kyborga, jakožto stvořené hybridní technicistní entity nezátížené zrozením - tedy i vepisováním dispozitivů moci do těla v průběhu výchovy a vzdělávání, s čímž souvisí i svoboda odstranění fixní identity a genderu. Narušování hranic jsou dle ní zřetelné ve všech klíčových odvětvích a fluidnost jednání jasně značí změny, které nastávají mezi stroji, lidmi, přírodou a kulturou.

Třetí kapitola bude již samotnou analýzou filmových postav kyboržek / robotických žen z pohledu postmoderny a jejich výše zmiňovaných teorií. Tyto postavy rozdělím do čtyřech kategorií na základě jejich dominující tělesné a „sociální“ funkce, kterou plní v příběhu. Následně budu jednoho filmového zástupce každé z kategorií analyzovat z hlediska postmoderních a post-teoretických přístupů.

---

<sup>11</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 3.

<sup>12</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 51–58.

Jako hlavní teoretická východiska mi poslouží teorie poststrukturalismu a konstruktivismu a jejich přístupy k (ženskému) tělu. Dále budu vycházet z tzv. post-teorií, tedy teorií posthumanismu a kyberfeminismu, které jsou založeny na akcentování vztahu mezi lidským tělem a strojem (případně na implementaci mechanických prvků do těla). Na základě vlastní typologie se budu zabývat čtyřmi základními typy umělých ženských postav, které se v průběhu vývoje kinematografie (v tomto případě zhruba od padesátých let dvacátého století) objevily – těmito typy jsou sexbotky, domestikované umělé ženy, destruktivní umělé ženy a postavy se schopností projevovat emoce či umělou inteligenci. Zaměřím se na jejich funkci ve struktuře příběhu i ve vztahu k dalším (především mužským) charakterům filmu. Zkoumat budu formování jejich tělesnosti, genderu, identity, technicity, emotivnosti, i tzv. „lidské povahy“ v rámci jednotlivých narativů i napříč kategoriemi.

Cílem mé práce bude odhalení toho, zda jsou postavy žen-kyboržek opravdovými kyborgy přinášejícími liberalizaci ve smyslu posthumanismu a teorií kyberfeminismu, či zda nejsou pouze vrcholnou formou foucaultovských těl-strojů - tedy perfektně ovládanými precizními technicistními těly vytvořenými současnými diskurzivními praktikami a mocenskými dispozitivami.

# 1. Postmodernismus a teorie poststrukturalismu

Postmodernismus jako kritický myšlenkový směr má počátky v padesátých letech dvacátého století a je stále aktuální a platnou myšlenkovou doktrínou. Jeho diskurzy se projevují, mimo jiné, v kritice moderny, která významně čerpá z filozofických projektů Descarta a osvícenství až po sociální teorie Comta, Marxe, Webera a dalších. Tyto teorie jsou postmodernou kritizovány zejména kvůli jejich zatížení na hledání jediné původní pravdy<sup>13</sup>, je haněna jejich tendence k zevšeobecnování, totalitarizujícím výrokům, hlásání univerzálních pravd a údajně mylnému prosazování racionalismu.<sup>14</sup> Namísto zkoumání původnosti existence jevů se postmodernismus zaměřuje na hledání jejich příčiny ve společnosti a jejích systémech, které jsou často skrývané a těžko uchopitelné. Síla postmoderny je v neustálé nedůvěře a mnohosti přístupů, která má být správnou cestou k odhalení mocenských principů a nalezení méně hierarchicky strukturovaného systému, ve kterém by byly zdroje autorit rozptýlenější.<sup>15</sup> Hlavními tezemi postmoderny jsou pluralita názorů, liberalizace a zrovnoprávnění<sup>16</sup>. Za jeden ze základních pilířů postmodernismu může být považován i zájem o lidskou tělesnost, který představují autoři, z jejichž prací budu dále vycházet.

## 1.1 Postmodernismus a jeho kritika dualismu

Porozumění vztahu mezi tělem a duší bylo vždy zdrojem filozofického zkoumání a vztah mysli a těla, lépe řečeno toho, jak mysl ovládá tělo, a jak tělesné změny ovlivňují mysl, byly vždy středobodem filozofického uchopování světa. Na problematiku tělesnosti nabízí významnou odpověď především dualismus<sup>17</sup>, který řeší zejména otázky týkající se nezávislého fungování mysli a těla. Vychází z názoru, že lidská bytost se skládá ze dvou nespojitých částí – mysli/duše a těla, které

---

<sup>13</sup> Srv. FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k věděni*. Praha: Herrmann a synové, 1999, s. 65.

<sup>14</sup> Srv. BAKEŠOVÁ, Alena. *Filosofický slovník*. Praha: Universum, 2009, s. 265 – 266.

<sup>15</sup> Srv. DUNN, Robert G. *Identity crises : a social critique of postmodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, s. 183.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 186.

<sup>17</sup> Srv. BAKEŠOVÁ, Alena. *Filosofický slovník*. Praha: Universum, 2009, s. 77.

nemohou být v souladu.<sup>18</sup> Tělo je v případech Platóna i Descarta vnímáno jako nedokonalý a omyly přinášející prostředek sloužící k přenášení vjemů ze světa k duši (mysli), která funguje na základě vyšších principů.<sup>19</sup>

Z postmoderní perspektivy je tento přístup problematický. Zásadní je zde fakt, že z dualismu vychází všeobecný princip binárních opozic. Ten by sám o sobě problematicky vnímán být nemusel, avšak váže se k němu princip nerovnosti a hierarchie, kde je jedna z částí vyvyšována na úkor druhé. Interakce mezi oběma veličinami má tak podobu ovládajícího a ovládaného, vyzdvihovaného a ponižovaného.<sup>20</sup> Dualismus nahlížený touto optikou lze považovat za jistou formu redukcionismu, který potlačuje či eliminuje vždy jednu ze dvou substancí.<sup>21</sup> V případě dualismu je onou upozaděnou substancí tělo, které bylo po dlouhou dobu narušováno a vystavováno represi a je díky tomu obecně vnímáno jako něco méně významného než je mysl či rozum. Jinými slovy, dualismus odkazuje nejen k rozkolu a separaci mezi myslí a tělem, ale všeobecně staví na reduktivním vztahu, kde se jeden prvek pokouší vytlačit či omezit druhý.<sup>22</sup>

„Poststrukturalističtí filozofové hojně kritizují dualistické komplementární páry binárních opozic.“<sup>23</sup> Díky jejich produkci a užívání dochází k rozdělování světa do zjednodušených vzájemně se vylučujících dvojic – dobro/zlo, žena/muž, černá/bílá. Tato dualistická koncepce vytváření umělých dvojic je jednou ze základních koncepcí všech symbolických systémů našeho prostředí.<sup>24</sup> Její hluboká zakořeněnost v kultuře vychází z toho, že udává alespoň zdánlivý řád fungování lidské společnosti a dodává jakousi cyklickou dynamiku filozofii, vědě, náboženství i životu, která je snadno srozumitelná a uchopitelná.<sup>25</sup>

---

<sup>18</sup> PROKHOVNIK, Raia. *Rational Woman : A feminist critique of dichotomy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, s. 5.

<sup>19</sup> TURNER, Brian S. *The Body and Society*. London: Sage, 2008, s. 6.

<sup>20</sup> PROKHOVNIK, Raia. *Rational Woman : A feminist critique of dichotomy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, s. 33.

<sup>21</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 286.

<sup>22</sup> PROKHOVNIK, Raia. *Rational Woman : A feminist critique of dichotomy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, s. 28.

<sup>23</sup> BRAIDOTTI, Rosi. Feminist Philosophies. In: EAGLETON, Mary. *A Concise Companion to Feminist Theory*. Malden, USA: Blackwell Publishing Ltd., 2003, s. 206.

<sup>24</sup> DUNN, Robert G. *Identity crises : a social critique of postmodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, s. 50.

<sup>25</sup> PROKHOVNIK, Raia. *Rational Woman : A feminist critique of dichotomy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, s. 86.

Problematika této dichotomie tkví především ve skrytém vyloučení či represí jednoho ze dvou prvků. Když se dualismus binárních opozic aplikuje na společenský život, je kupříkladu možné „legitimizovat či ospravedlnit sociální nerovnost jakožto přirozenou, stejně tak jako např. (nerovné) genderové dělení práce.“<sup>26</sup> Za praktický důsledek zasahující do sociální i osobní sféry života může být považováno např. předsudečné uvažování. V genderové oblasti se jedná např. o stereotyp „mužské a ženské přirozenosti“<sup>27</sup>, kdy je muž považován za přirozeně vůdčí osobnost zasahující do chodu veřejného života a ženě je přisuzována submisivní role, život v soukromí a schopnost péče o rodinu a domácnost. (Na stereotypy týkající se žen či jejich kulturních a vizuálních reprezentací hojně narazíme v poslední kapitole, kde budu analyzovat různé typy filmových postav kyboržek.)

Jak tvrdí sociální konstruktivismus, tím, že je genderovanému tělu přiřknuta nějaká predikovaná podstata či ontologická povaha, je na něm zároveň uplatňována represivní heterosexuální a patriarchální norma, která utlačuje a manipuluje ty, kteří nemohou či nechtějí v souladu s touto normou žít (např. jedinci s alternativní tělesnou nebo pohlavní identitou lišící se od dominující sexuální kultury).<sup>28</sup> Např. pro Judith Butler by mělo být cílem politiky těla dekonstruovat ontologická chápání tělesnosti, zejména těla, jako koherentního a neměnného subjektu.<sup>29</sup> Proto hovoří o tom, že „gender je produkován performativně“<sup>30</sup>, tedy tím, že jedinec opakuje sociálně zažitě vzorce chování. Genderové identity se tak udržují prostřednictvím repetice určitých společensky zakotvených tělesných znaků.<sup>31</sup> Dualismus těla a duše/mysli je z tohoto komplexnějšího pohledu omezujícím přístupem.

Podobně kriticky a nově se k problematice konstruování těla, sexuality a genderu staví i poststrukturalismus, který se zásadně vymezuje vůči západní metafyzice, která vychází z postulátu, že existuje něco jako objektivně daná realita

---

<sup>26</sup> TURNER, Brian S. *The Body and Society*. London: Sage, 2008, s. 1.

<sup>27</sup> PROKHOVNIK, Raia. *Rational Woman : A feminist critique of dichotomy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, s. 3.

<sup>28</sup> WEEDON, Chris. Subjects. In: EAGLETON, Mary. *A Concise Companion to Feminist Theory*. Malden, USA: Blackwell Publishing Ltd., 2003, s. 114.

<sup>29</sup> PROKHOVNIK, Raia. *Rational Woman : A feminist critique of dichotomy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, s. 155.

<sup>30</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 25.

<sup>31</sup> KROKER, Arthur. *Body drift : Butler, Hayles, Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012, s. 128.

odrážející stabilní esenci předem daných skutečností.<sup>32</sup> Poststrukturalismus ale tvrdí, že ona esence je pouhou chimérou – výplodem západní filozofie, který slouží pouze ke zjednodušení a kategorizaci světa v duchu totalitarizujícího systému dualistických opozic. Poststrukturalismus směřuje k dekonstrukci<sup>33</sup> těchto kategorií a odhalení skrytých principů, které je uvádějí v život. Všimá si diskurzivních a nediskurzivních praktik spojených s novými principy moci a toho, jak pracují v kontextu konstituování tělesnosti, sexuality, identity<sup>34</sup> i jazyka. Např. Gilles Deleuze a Félix Guattari považují binární logiku dichotomie za duchovní skutečnost arborescentního typu - tedy typu kořene–stromu, který zůstává připoután ke starému typu myšlení a „nikdy nepochopil multiplicitu.“<sup>35</sup> Podle nich „binární logika a vzájemně jednoznačné vztahy stále ještě ovládají psychoanalýzu, (...) lingvistiku, strukturalismus, dokonce i informatiku.“<sup>36</sup> Posthumanistická autorka Rosi Braidotti si ale všimá toho, že tento systém začíná být pozvolna rozměňován. Jak tvrdí, jejím snem bylo odstranění esencialistické binární opozice daného/konstruovaného, kterou mělo zastoupit nedualistické pochopení vztahu přirozeného/kulturního jakožto interakce. „Hranice mezi kategoriemi přirozeného a kulturního byly nahrazeny a ve velkém rozsahu rozmazány efekty vědeckého a technologického vývoje.“<sup>37</sup> Dochází tedy ke sblížení obou částí binární dichotomie, které by bylo do této doby obtížně realizovatelné.

Z výše uvedeného vyplývá, že ve světle současného postmoderního diskurzu nelze na tělo hledět jako na univerzálně platnou neměnnou veličinu. Postmoderní přístup k tělu se staví proti takto redukcionistickému postoji a zaměřuje se na nové potvrzování hodnoty těla. Kritizuje všechny represivní diskurzy (často vycházející z paradigmatu dualismu), které se ho pokouší negovat,<sup>38</sup> a důrazně vystupuje proti jeho esencialistickému<sup>39</sup> chápání, které jej považuje za přirozený přírodní výtvar, čímž jej snižuje na kontrolovatelný nebo manipulovatelný objekt. Postmodernisté tvrdí, že tělo je sociálně a kulturně konstruovaný produkt a fantaskní variabilní

---

<sup>32</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Feminist Philosophies*. In: EAGLETON, Mary. *A Concise Companion to Feminist Theory*. Malden, USA: Blackwell Publishing Ltd., 2003, s. 207.

<sup>33</sup> Srv. DERRIDA, Jacques. *Gramatológia*. Bratislava: Archa, 1999.

<sup>34</sup> Srv. FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědě*. Praha: Herrmann a synové, 1999.

<sup>35</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann a synové, 2010, s. 11.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>37</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013, s. 3.

<sup>38</sup> PROKHOVNIK, Raia. *Rational Woman : A feminist critique of dichotomy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, s. 3.

<sup>39</sup> Srv. BAKEŠOVÁ, Alena. *Filosofický slovník*. Praha: Universum, 2009, s. 89.

prostor, který nemá žádnou předem danou nebo transcendentální podstatu, ale je materií, do které se promítají symbolické kulturní významy, strukturují se v ní sociální vztahy a artikuluje technologie moci.<sup>40</sup> Jakékoli esencialistické či darwinistické<sup>41</sup> chápání těla je jeho potlačováním.<sup>42</sup> Tělo by mělo být vnímáno jako plocha sociálních, politických, kulturních a geografických zápisů. Není apriorní esencí předcházející technologiím a praktikám kultury ani vědy, ale komplexní sítí, ve které operuje diskurz. Neexistuje žádné prediskurzivní ani prekulturní tělo, ale všechna těla jsou diskurzivně a kulturně konstruována.<sup>43</sup> „Gender, sexualita, věda, ideologie, moc a politika (...) jsou součástí diskurzu těla – nejen jako ideologická prefigurace, ale v mnohem subtilnějším smyslu – jejich teoretické představy jsou přímo včleněny do osudu těla.“<sup>44</sup> Jednoduše řečeno, tělo se s postmodernou opět dostává do hry a s ním i kořeny subjektivity ve více persvazivním smyslu. „Jsou do něj včleněny způsoby myšlení a vědění, které přesahují dualistické opozice.“<sup>45</sup>

V následujících kapitolách se pokusím nastínit některé významné antidualistické konstruktivistické a poststrukturalistické přístupy operující s tematikou tělesnosti. Zaměřím se na teorie těla Michela Foucaulta a Judith Butler, které poukazují na principy fungování moci ve společnosti, kdy je tělo podrobováno normativy, redukováno na pouhé funkce a je nahlíženo jako součástka technologické mašinerie či je samo vnímáno jako stroj a jeho orgány jako jednotlivé části onoho technického mechanismu.

## 1.2 Michel Foucault - teorie moci

V současné době neexistuje přímočará univerzální historie těla, která by umožňovala uvažovat o něm jako o soudržné singularitě. Je zpochybňována jeho

---

<sup>40</sup> Srv. DUNN, Robert G. *Identity crises : a social critique of postmodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, s. 192.

<sup>41</sup> Srv. BAKEŠOVÁ, Alena. *Filosofický slovník*. Praha: Universum, 2009, s. 66.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>43</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 3.

<sup>44</sup> KROKER, Arthur. *Body drift : Butler, Hayles, Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012, s. 5.

<sup>45</sup> BRAIDOTTI, Rosi. Feminist Philosophies. In: EAGLETON, Mary. *A Concise Companion to Feminist Theory*. Malden, USA: Blackwell Publishing Ltd., 2003, s. 206.



neměnná vnitřní esence a je považováno za prostor střetávání rozličných sil.<sup>46</sup> Tělo z pohledu poststrukturalismu je vyvíjející se, decentralizovanou, fluidní entitou, která je součástí mnoha dynamických procesů. O těle je možné hovořit jako o „multiplicitě těl – imaginárních, sexualizovaných, disciplinovaných, genderovaných, pracujících či technologicky argumentovaných“<sup>47</sup>, v jejichž zdánlivě nahodilých změnách sehrávají významnou roli praktiky diskurzu<sup>48</sup>. Tento přístup přispívá „k erozi hierarchie, jejích hranic a binárních opozic“<sup>49</sup>, a naopak vede ke zkoumání diskurzu coby aktivního produktivního činitele utvářejícího tělo i subjektivitu.

Všeobecně se dá říci, že poststrukturalismus klade vysoký důraz na subjekt a jeho vztah ke společenským strukturám, čímž přináší naprosto nové perspektivy chápání metafyziky, statiky a dynamiky<sup>50</sup>, a díky metodě dekonstrukce<sup>51</sup> umožňuje odkrývat a analyzovat nové typy moci, které metafyzice zůstávaly skryty.<sup>52</sup> Hlavním podnětem tohoto přístupu byla potřeba podívat se na moc z jiného pohledu než z hlediska soudně-politické teorie svrchované moci a analýzy státu. Zjevuje se tu tedy hlavní otázka: Jak jinak může sociální systém, v němž je znevýhodňována a využívána významná část populace, přežít bez pravidel podněcujících fyzický nátlak a jak může udržet společenský pořádek? Z tohoto pohledu je úkolem nově vzniklých teorií prozkoumat „skutečnou“ podstatu moci, která zůstala mimo oblast politické a ekonomické analýzy.

---

<sup>46</sup> DUNN, Robert G. *Identity crises : a social critique of postmodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, s. 198.

<sup>47</sup> KROKER, Arthur. *Body drift : Butler, Hayles, Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012, s. 2.

<sup>48</sup> „Podle Foucaulta jsou diskurzivní praktiky sociohistorické materiální podmínky, které umožňují a omezují praktiky disciplinárního vědění jako je mluva, psaní, uvažování, počítání atd. Diskurzivní praktiky produkují, spíše než popisují, subjekty a objekty praktik vědění. Podle Foucaulta jsou tyto podmínky spíše imanentní a historické než transcendentální a fenomenologické.“

(BARAD, Karen. *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*. In: *Signs : Journal of Women in Culture and Society*. Chicago: University of Chicago, 2003, č. 3, s. 819.)

<sup>49</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 86.

<sup>50</sup> DUNN, Robert G. *Identity crises : a social critique of postmodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, s. 177.

<sup>51</sup> Srv. DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Archa: Bratislava, 1993.

<sup>52</sup> Srv. DERRIDA, Jacques. *Gramatológia*. Bratislava: Archa, 1999.

### 1.2.1 Disciplinární moc a tělo

Nový přístup k moci a tělu rozvíjí ve svých pracích *Dohlížet a trestat*<sup>53</sup> a *Dějiny sexuality*<sup>54</sup> francouzský poststrukturalista Michel Foucault, který se odklání od klasických teorií zaměřujících se na otázky typu: „Kdo má moc, jak ji získává a užívá?“, ale spíše cílí na to, jak funguje moc ve společnosti. Současnou moc, oproti klasickým teoriím, nechápe jako privilegium uplatňování restriktivních mechanismů vykonavatelem, svrchovaným panovníkem, nad těly poddaných, ale všímá si, že vzniká nový princip nehierarchického mocenského působení. Ten, oproti dlouhou dobu uplatňované feudální/suverénní moci, která negativně působila přímo na těla jejich potlačováním, trestáním, mučením a utiskováním, těla k upevnování nového dispozitivu moci skrytě využívá.<sup>55</sup>

Nový typ moci nazývá Foucault mocí disciplinární.<sup>56</sup> Tělo, na rozdíl od dřívějších monarchistických mocenských principů, již není vzpurným vnějším činitelem jejího uplatňování, ale je její vlastní efektivní součástí a eminentním místem její intervence. „Moc již není juridikční, ale spíše strategická. Funguje na základě generování principů, které nechávají těla růst a rozvíjet, a podrobuje je kontrole a regulaci.“<sup>57</sup> Tělo je nahlíženo mechanicky po částech. Tělesné praktiky jsou oproti minulosti kodifikovány a slouží k harmonizaci a spolupráci na konkrétním pracovním úkolu<sup>58</sup> za současné detailní kontroly jednotlivých úkonů, gest, postojů, pohybů, rychlosti apod.<sup>59</sup> „Lidské tělo vstupuje do mašinérie moci, která jej prohledává, rozmontovává na části a znovu skládá.“<sup>60</sup> Jednotlivé tělesné části a tělesné funkce jsou tak vystaveny procesu mírného donucování, který ale není represivně zřejmý.<sup>61</sup> Disciplinární donucení tak moc rozpouští a vyrábí podřízená těla, „těla poslušná“<sup>62</sup>.

---

<sup>53</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000.

<sup>54</sup> FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann a synové, 1999. Spolu s FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality II. Užívání slastí, Dějiny sexuality III. Péče o sebe*. Praha: Herrmann a synové, 2003.

<sup>55</sup> FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann a synové, 1999, s. 159.

<sup>56</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 201.

<sup>57</sup> WOLFE, Cary. *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, s. 51.

<sup>58</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 202.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 229.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 202.

<sup>61</sup> FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann a synové, 1999, s. 178.

<sup>62</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 201.

## 1.2.2 Panoptikon

Moderní moc sama sebe prezentuje jako humánní princip fungování společnosti. Na vnějšek odmítá a odsuzuje týrání, mučení a tresty smrti, čímž zastírá svou plíživou všudypřítomnost. Jejím modelem je moderní vězení, které Foucault vysvětluje na metafoře principu fungování panoptikonu Jeremyho Benthama.<sup>63</sup> Takto jej charakterizuje: „Na okraji je budova ve tvaru kruhu; uprostřed je věž; věž je prošpikována širokými okny, která vedou směrem k vnitřní straně kruhu; okrajová budova je rozdělena na jednotlivé cely, z nichž každá prochází celou šířkou budovy; cely mají dvě okna, jedno, směřující dovnitř, odpovídá oknům věže; druhé, směřující ven, umožňuje, aby skrz celou procházelo světlo (...). V důsledku protisvětla je možné z věže pozorovat, jak se rýsují právě proti světlu drobné siluety těch, kdo jsou uzavřeni v celách na okraji.“<sup>64</sup>

Panoptikon je pro moderní moc utopií, dokonalým diagramem a ideálem ovládnutí abstrahovaným od překážek. Pro Foucaulta je mocenskou technologií a „laboratoří moci“.<sup>65</sup> Panoptikon je archeologickou figurou ideální mocenské kompozice, prostředkem umožňujícím díky svému architektonickému uspořádání neustálý dohled. Je to aparát udržující mocenské vztahy bez nutnosti fyzicky zasahovat, bez závislosti na konkrétní osobě dozorce či postavení vykonavatele. „Může jej obsluhovat kdokoliv.“<sup>66</sup> Je optickým systémem - viditelnou pastí, která vytváří pomyslnou klec.<sup>67</sup> Vězeň je viděn, ale nevidí, kdo jej sleduje. Je si vědom toho, že jej může v kterémkoli okamžiku někdo pozorovat, a tak reguluje své chování a sám do sebe vpisuje podřízení bez nutnosti fyzické konfrontace na základě vědomí nesymetrie a nerovnováhy. Moc nad ním je neustále přítomna, je neviditelná a neověřitelná. Panoptikon je efektivní, znemožňuje kontakt mezi vězni, umožňuje kontrolu, odstraňuje revoltu a přináší možnost experimentování s jedinci, což umožňuje „automatické fungování moci“.<sup>68</sup> To umožňuje snížení počtu

---

<sup>63</sup> Tamtéž, obr. 17.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 281.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 287.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 283.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 281.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 282.

vykonavatelů moci, kteří mohou dohlížet nad velkým počtem vězňů. „V této koncepci je moc zastoupena všude a je dostupná všem.“<sup>69</sup>

Všeobecněji vzato je panoptikon zesilovačem mocenského aparátu, který se rozšířil do sociálního těla a stal se obecným principem nové politické anatomie. Základna společnosti prostoupila mechanismem disciplíny a vzniklo vědomí potřeby být vždy a všude ve střehu (zejména vzhledem k institucím). Všeobecným trendem je to, že malý počet lidí (elita) má kontrolu nad skupinou či masou. Všeobecný princip subtilních donucovacích metod a všudypřítomnost horizontálně se šířícího dohledu, kde dozorce není vidět, nazývá Foucault panoptismus.<sup>70</sup> Panoptický model dohledu je dramaturgicky aktivním elementem i v kyberkinematografii, kde je hojně zobrazovaným a parafrázovaným principem vztahů mezi postavami, který umožňuje zjednodušeně vyjádřit schéma podřizování kybernetické ženy nadvládě lidského muže.

### 1.2.3 Moc-vědění, diskurz pravdy a dispozitiv sexuality

Disciplinární moc klade velký důraz na produktivitu, jejím cílem je produkování co největšího množství užitečných jedinců – mechanických individuů, která by odpovídala normativům industriální společnosti. „Jednotlivec je tu pečlivě vyráběn podle celkové taktiky sil a těl.“<sup>71</sup> Praktiky disciplinární moci mají velký zájem na strukturaci těla podle mechanických a technicistních modelů, čímž mohou snadno řídit plošné zapojování těl do soukolí institucí i jejich případné propojování se stroji. Ke stále hlubšímu ovládnutí těl po vertikální ose slouží diskurzy vědění, pravdy a sexuality.<sup>72</sup> Současná moc se tedy šíří horizontálně disciplinací v rámci plochy teritoria a vertikálně, do hloubky těl.

Foucaultova teorie klade hlavní důraz na vztah moci a vědění. Nejedná se o nějakou jednoduchou kauzalitu, ale o jejich fundamentální propletení.<sup>73</sup> Podle Foucaulta není možné, aby byla moc vykonávána bez vědění, a vědění naopak není

---

<sup>69</sup> DUNN, Robert G. *Identity crises : a social critique of postmodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, s. 37.

<sup>70</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 275.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 302.

<sup>72</sup> Srv. FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann a synové, 1999.

<sup>73</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 68.

možné bez vyvolání moci. Tento vztah je komplexem moci-vědění<sup>74</sup>, v jehož centru se nachází cyklický model fragmentarizovaného těla-stroje<sup>75</sup> jakožto paradigmatu zasazeného do všech „forem a oblastí, v nichž je možné vědění.“<sup>76</sup> Vědění samotné se opírá o statut doložené a obecně uznávané pravdy. Jedná se o princip normalizace<sup>77</sup> vycházející ze vztahu moci-vědění, který je podporován soudobou vědou. „Pravda není mimo moc, nechybí v moci. Na rozdíl od mýtu, pravda není odměnou svobodného ducha, dítětem vleklé samoty ani výsadou těch, kteří uspěli v osvobození sebe sama.“<sup>78</sup> Každá společnost má svůj „režim pravdy“<sup>79</sup>, svou obecnou politiku pravdy (typy diskurzu, který je přijímá a dělá je pravdivými), mechanismy a instance, které umožňují rozlišovat pravdivá a nepravdivá tvrzení, na jejichž základě mohou soudit.

Současný dispozitiv moci není cílen pouze na disciplinaci těla, ale jak si Foucault všímá, je přítomen i dispozitiv sexuality, který má moc manipulovat nejen jedinci, ale celými generacemi.<sup>80</sup> Foucault nesouhlasí s názorem, že sexualita byla dlouhou dobu utlačována společenskými represemi, jak by se na první pohled mohlo zdát. Tento pohled je pouhou součástí diskurzu moci. Tabuizace sexuality je cílem i výsledkem racionálního diskurzu, který ji má odlidštit a technicizovat. Vytěšňování sexu je velkou iluzí a bludem, který má záměrně mást.<sup>81</sup> Foucault tvrdí, že „nejenže se rozšířila oblast toho, co lze o sexu říkat, ale člověku byla uložena povinnost ji dále zvětšovat. (...) Reálně existuje stále více diskurzů, způsobilých fungovat a dosahovat účinků v jeho vlastní ekonomii.“<sup>82</sup> Sexualita se stala objektem dohledu, který stanovuje a kontroluje dodržování sexuálních norem, kategorizuje a hodnotí ji podle aktuálního diskurzu pravdy a podrobuje ji dispozitivu vědění.

---

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 63.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 262.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 72.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 58.

<sup>80</sup> FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann a synové, 1999, s. 162.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 30.

### 1.2.4 Formování subjektivity a identity

Obecně lze tedy říci, že Foucaultovský přístup k moci a tělu stojí na pilíři disciplinační anatomo-politiky<sup>83</sup>, která se zaměřuje na výkonnost, poslušnost a produktivitu těl-strojů, a na druhé straně regulativní bio-politiky<sup>84</sup>, která dohlíží nad produkcí těl. Tělo, jako takto komplikovaný celek, nutně musíme číst z pozice symbolických systémů vlastní kultury, jejího vědeckého diskurzu a dispozitivu pravdy. Ty se podílejí i na utváření subjektivity a identity v propojování „emocionálního nitra člověka s diskurzivním vnějškem.“<sup>85</sup> Veškerá pravda o subjektu se řadí do módu normálnosti a patologie, který je hybným momentem dispozitivu moci. V této měnící se struktuře je tělo a potažmo i identita nástrojem mocenských praktik, které se do něj vepisují svým působením v průběhu života. Fakt, že dochází ke konstituování subjektu, je zároveň faktem jeho podrobování.

Hleděno na problematiku feministickou optikou, z výše zmíněného vyplývá, že neexistuje předem daná podstata ženské identity, která by byla závislá na biologickém pohlaví ženského těla jako takovém. Ženské tělo (stejně jako jakékoli jiné) je matrice, do které jsou vepisovány diskurzivní praktiky moci. To, co tedy ženu automaticky diskvalifikuje ve vztahu k muži, nemůže být závislé na fyzickém pohlaví. Děje se tak v rámci všeobecného dispozitivu moci a sexuality, který kontroluje užívání pohlavních kategorií a identit a reguluje je hierarchicky v duchu nadřazenosti jedné z dvojice binárních opozic ve smyslu nadřazený muž/podřízená žena. Rosi Braidotti tvrdí, že „sexualita je jakožto sociální a symbolická, materiální a sémiotická instituce vyčleněna coby základní zdroj moci, (...) kde pohlaví je sociálním a morfologickým ustanovením identity a vhodnou formou erotického působení na subjekty, které jsou socializovány a sexualizovány v rámci polarizovaného dualistického modelu maskulinity/femininity implementovaného do naší kultury.“<sup>86</sup> Tento sebestvrzující majoritní diskurz určující pozice, role a vztahy jednotlivců je výsledkem patriarchálního uspořádání a jeho potřeby vlastní nadřazenosti.

---

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 162.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 162.

<sup>85</sup> BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006, s. 74-75.

<sup>86</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Feminist Philosophies*. In: EAGLETON, Mary. *A Concise Companion to Feminist Theory*. Malden, USA: Blackwell Publishing Ltd., 2003, s. 207.

Z posthumanistického pohledu je Foucaultovo dílo kritickou analýzou mocenských mechanismů produkujících subjektivitu. „Myšlenka procesu cirkulace diskurzivních a materiálních efektů (...) je pro posthumanismus zásadní a určuje jeho smysl.“<sup>87</sup> Bývalá biogenetická představa těla se stala forenzní a přestala být jedinou historickou predispozicí tělesné danosti. Subjektivita získala na hodnotě a tělo se stalo vizuální komoditou putující mediální sférou. Braidotti upozorňuje, že věda pozměnila současný způsob života, i to, „jak je v současnosti rozuměno pojmu člověka. Technologická intervence veškerých živých bytostí vytváří negativní jednotu a vzájemnou závislost lidí a dalších druhů.“<sup>88</sup> Foucaultovo pojetí biotechnologií, a to, jakým způsobem mění status člověka, kritizuje i kyberfeministka Donna Haraway, která tvrdí, že jeho pojetí technologie je již zastaralé, a že jej není možné vztáhnout na současnou éru dominující informatiky.<sup>89</sup>

### 1.3 Judith Butler - teorie performativního genderu

Na Foucaultovu analýzu moci spojující diskurzivní praktiky s materialitou těla navázala svou teorií performativního genderu<sup>90</sup> filozofka Judith Butler, která analyzovala moc vepisující se do těla a konstituující (genderovou) identitu. Butler rozvádí Derridovo poststrukturalistické pojetí performativity skrze Foucaultovské chápání produktivních efektů regulační moci. „Foucault pokládá tělo za jakousi matici či médium, do nějž se vepisují známky mocenských a disciplinárních praktik určující jeho charakteristiky. Butler toto pojetí diskurzivity jakožto inskripce kritizuje s tím, že není sebemenší důvod předpokládat nějaké „tělo“ existující před

---

<sup>87</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013, s. 119 – 120.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>89</sup> Haraway, Donna. *Modest\_Witness@Second\_Millennium. FemaleMan© Meets\_OncoMouse™*. London and New York: Routledge, 1997, s. 11.

<sup>90</sup> Gender, tzn. rod, je získaná sociálně konstruovaná sexuální role, kterou jedinec zaujímá ve společnosti, a která však nemusí být totožná s jeho biologickým pohlavím. „Feminita a maskulinita jako projevy genderu jsou výsledkem kulturní regulace chování, pokládané za sociálně přiměřené danému pohlaví.“

(BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006, s. 57.)

diskurzivními praxemi.“<sup>91</sup> Tělo je podle ní „souborem hranic, individuálních i sociálních, politicky signifikovaných i udržovaných, (...) je prostorem umožňujícím subversivní hru genderových významů.“<sup>92</sup> Genderová identita<sup>93</sup> pro ni není daností, ale mocensky-diskurzivně-praktickou regulací těl, kde tělo a sexualita jsou kulturními konstrukty, které jsou zpětně potvrzovány a naturalizovány<sup>94</sup>. Lidské tělo a identita tak díky mocenským dispozitivům, které se do nich vepisují, působí dojmem zdánlivé přirozenosti (vnímání pohlaví, rasy apod., jako něčeho, co „máme dáno od přírody“).<sup>95</sup> Butler připomíná, že tělo i gender jsou historickou situací a konstrukcí, ne přirozeným faktem. Identita je dynamická, není daností, ale je získávána opakovanou performací, která ji stabilizuje.<sup>96</sup> Jsou to právě praktiky diskurzu, které vytvářejí tuto mylnou představu přirozenosti a stability pohlaví a jeho prediskurzivity.<sup>97</sup> Rozdíl mezi pohlavím a genderem je tedy ve skutečnosti neobhajtelný. V případě těla, pohlaví i genderu se vždy jedná o již presexualizovanou podstatu, která utváří možnost dichotomie.<sup>98</sup> Zásadní by ale mělo být mýtu přirozenosti odolat a uvědomit si, že genderová koherence je regulační fikcí.<sup>99</sup> Tím by se narušil stereotyp identity pevně ukotvené v našem nitru.

Tímto názorem se Butler vymezuje vůči esencialistickému a deterministickému pojetí genderu jakožto prediskurzivnímu jádru sloužícímu jako podloží kulturně určené identity, které má utvářet sexuální identitu jedince.<sup>100</sup> Tvrdí, že takovýto přístup ke genderu je založený na dualismu západní metafyziky,

---

<sup>91</sup> FULKA, Josef. Od interpelace k performativu (feminismus a konstrukce rodové identity). In: *Sborník prací Fakulty sociálních studií brněnské univerzity: Sociální studia 7*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2002, č. 7, s. 45-46.

<sup>92</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 33.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>95</sup> BUTLER, Judith. *Bodies that Matter. On the discursive limits of „sex“*. New York: Routledge, 1993, s. 50.

<sup>96</sup> PROKHOVNIK, Raia. *Rational Woman : A feminist critique of dichotomy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, s. 155.

<sup>97</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 10.

<sup>98</sup> BRAIDOTTI, Rosi. Feminist Philosophies. In: EAGLETON, Mary. *A Concise Companion to Feminist Theory*. Malden, USA: Blackwell Publishing Ltd., 2003, s. 207.

<sup>99</sup> PROKHOVNIK, Raia. *Rational Woman : A feminist critique of dichotomy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002, s. 155.

<sup>100</sup> DUNN, Robert G. *Identity crises : a social critique of postmodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, s. 192.



který není schopný překročit omezenost binárního chápání.<sup>101</sup> Tedy ani identita nemůže být negenderovaná, protože identita je vždy součástí diskurzu (je tedy genderovaná). Jinými slovy, gender není výchozí pozicí, ale je identitou opakovaně konstruovanou v čase skrze tělo.<sup>102</sup> Jedinec nemá nejprve pohlaví, na základě kterého by poté svůj gender performoval, ale je to spíše naopak. Gender jedinec vytváří právě svým performováním a tělesnými úkony. Pohlaví, gender a tělo jsou výsledkem, nikoli základem.<sup>103</sup>

Judith Butler nepopírá existenci sexuálních diferencí, ale tvrdí, že tyto rozdíly jsou regulovány praktikami, které značkují a formují materialitu těla. Touto praktikou je normativní kategorizace (např. pohlaví). Jednotlivec podléhající kategorizaci pohlaví svým jednáním a přístupem k tělu společenské normativy repetitivně realizuje, čímž zároveň tyto principy kategorizace (a dispozitivní moci) opět utvrzuje. Tělo, pohlaví i gender jsou podle Judith Butler výslednicemi působení norem a moci prostřednictvím opakování určitých úkonů.<sup>104</sup> Takovýto soulad s normami a kategoriemi pak pouze posiluje názor o tom, co je to pohlaví, a jak by se na základě svého pohlaví měl jedinec chovat. Toto dlouhodobě opakované rigidní jednání podléhající normalizaci je páteří teorie performativity genderu<sup>105</sup>. Termín performativita genderu tedy znamená, že gender je produkován skrze praxi opakování (např. žena se chová jako žena, protože se to od ní kulturně očekává, čímž dochází k reprodukování a potvrzování diskurzů ženskosti apod.). Foucaultova teorie vepisování mocenských dispozitivů do těla je tedy u Butler obohacena o temporalitu.<sup>106</sup> Subjekt není konstituován jednou provždy, ale neustále znovu a znovu se v každém okamžiku sebekotvrzuje. „Performativita musí být chápána ne jako singulární nebo záměrný „akt“, ale spíše jako opakující se citační praktika, skrze kterou diskurz produkuje účinky, které jmenuje.“<sup>107</sup> Jedinec se jejich citací stává členem společenství a zároveň vepisuje mocenské vztahy do svého

---

<sup>101</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 27.

<sup>102</sup> Srv. KROKER, Arthur. *Body drift : Butler, Hayles, Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012, s. 6.

<sup>103</sup> BUTLER, Judith. *Bodies that Matter. On the discursive limits of „sex“*. New York: Routledge, 1993, s. 6.

<sup>104</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 17.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 139.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>107</sup> BUTLER, Judith. *Bodies that Matter. On the discursive limits of „sex“*. New York: Routledge, 1993, s. 2.

nejhlubšího nitra. Mezi performativní akty patří zejména opakování vzorců chování tradičně přisuzovaných ženám/mužům nebo vnější fyzická stylizace odpovídající binárnímu genderovému systému.

Příkladem performativity spjaté s vepisováním dispozitivů moci do těla a konstituováním genderu mohou být úkony spjaté např. s péčí o ženské tělo. Ženský diskurz je plný výroků typu: „Takhle nemůžu vyjít ven.“ „Nejsem v těch šatech moc tlustá?“ „Bez řasenky bych nemohla ani vyjít na ulici.“ „Pro krásu se musí trpět.“ „Koukni na ní, vypadá jako mužatka.“ „Bude se mu to líbit?“ apod. Citacemi těchto a podobných výroků ženy nevědomky posilují a produkují mocenské působení na svá těla a zároveň upevňují kategorii „křehké ženy“ jako té, která má na veřejnost chodit výhradně dobře oblečená, upravená a namalovaná, na rozdíl od kategorie drsného muže, s jehož diskurzem se podobná prohlášení téměř nestřetávají (zde naopak výroky jako: „Chlap má smrdět.“). Na tomto principu mocenského působení je asi nejnebezpečnější jeho skrytost a krutost. Jedinec nespádající pevně a jasně do konkrétní kategorie (muž, žena, homosexuál, heterosexuál, atd.) bývá velmi často špatně přijímán, vyloučen z kolektivu či odsunut na kraj společnosti jako někdo divný či nepříjemný.<sup>108</sup>

Díky společenským normám jsme nuceni přistupovat k genderu jako k polaritě.<sup>109</sup> Je to z důvodu existence agendy vycházející ze systému dualismu, která považuje binární genderový systém za determinant.<sup>110</sup> „Pohlaví i rod jsou nestabilní kategorie a pevnost jejich hranic je neustále ohrožována kulturními praktikami, které zpochybňují jejich jednoznačnost.“<sup>111</sup> Jinými slovy řečeno, muž nemusí být kulturní konstrukcí interpretující mužská těla a žena ženská. Z toho lze usuzovat, že existují i gendery nenáležící binárnímu systému muž – žena. Vzhledem k tomu, že rodová identita je konstruována jednáním, existuje určitá možnost zkonstruovat identitu libovolného genderu.<sup>112</sup> Proto existují restriktivní opatření, která nás mají odradit od toho, abychom si „hráli“ v neznámém prostoru. Těmito

---

<sup>108</sup> KROKER, Arthur. *Body drift : Butler, Hayles, Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012, s. 7.

<sup>109</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 7.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>111</sup> FULKA, Josef. Od interpelace k performativu (feminismus a konstrukce rodové identity). In: *Sborník prací Fakulty sociálních studií brněnské univerzity: Sociální studia 7*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2002, č. 7, s. 46.

<sup>112</sup> KROKER, Arthur. *Body drift : Butler, Hayles, Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012, s. 46.

mantinely vytyčujícími náš přidělený genderový prostor jsou regulační praktiky<sup>113</sup>-sociální předpoklady a tabuizace. Jakýkoliv akt, který se odchyluje od předpokladu, je považován za deviantní a je předmětem trestu. Performativní akty se mají zdánlivě jevit jako osobní volba či jednání na základě vlastního rozhodnutí, ale vždy pracují v rámci stávající struktury kulturních sankcí a zákazů. Ona „přirozenost není ničím jiným než formou diskurzivní normativity.“<sup>114</sup>

Vystoupit z tohoto typu diskurzivního působení je u Butler zároveň téměř nemožné, protože stojí pevně na základech koloběhu performativní citační repetitivnosti. Foucault, který považuje za možnost vymanění se z diskurzu obrácení analýzy vůči němu samému, považuje za jediný možný způsob „vyjít od těchto pozitivních mechanismů, producentů vědění, multiplikátorů diskurzů, induktorů slasti a generátorů moci (...) a hledat, jak se ve vztahu k nim distribuují fakta zakazování či zakrývání, jež jsou s nimi spojena.“<sup>115</sup> Podle Butler samotná analýza diskurzu a jeho praktik nestačí. Jediná možnost, jak subverzivně působit vůči moci, není obrátit se vůči ní, ale vyjít z ní samotné. Je nutné parodickým variováním přesunout praktiky a diskurzy do jiných kontextů či ironicky přehrávat zaběhané stereotypy. „Parodické praktiky mohou sloužit ke znovuzapojení a upevnění rozdílu mezi privilegovanou a naturalizovanou genderovou konfigurací a tím, co se zdá být odvozené – falešnou kopií.“<sup>116</sup> Otázkou ale zůstává, jestli humor a parodické opakování opravdu může mocenské struktury nějak významněji narušit či zda se nejedná o pouhou drobnou lidskou zlomyslnost, která ale v konečném důsledku stejně neumožní jedinci z mocenského pole uniknout.

---

<sup>113</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 16.

<sup>114</sup> FULKA, Josef. Od interpelace k performativu (feminismus a konstrukce rodové identity). In: *Sborník prací Fakulty sociálních studií brněnské univerzity: Sociální studia 7*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2002, č. 7, s. 47.

<sup>115</sup> FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann a synové, 1999, s. 87.

<sup>116</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 147.

## 2. Post-teorie

### 2.1 Posthumanismus

Posthumanismus se zdá být novým a singulárním pojmem, ale vychází z myšlenek, otázek a problémů, které mají dlouhou historii, a jsou tudíž úzce spjaty s minulými i současnými kontexty. S postmodernismem je pojí vzájemný úzký vztah, afinita. Stačí si např. vzpomenout na některé teze postmoderny jako je „smrt subjektu“ nebo „smrt člověka“<sup>117</sup>, které jsou pro ni charakteristické a jsou svým způsobem promítnuty i do posthumanistického uvažování. Michel Foucault uvádí, že „člověk není ani nejstarším, ani nejkonstantnějším problémem, který byl předložen lidskému vědění, (...) člověk je vynálezem určité doby. Jako takový se již blíží ke svému konci.“<sup>118</sup> Jako ústřední postava epistemologie byl typicky modernistickým vynálezem, a měl by být vymazán ve prospěch budoucnosti podobně jako se rozplyne „tvář nakreslená v písku na břehu moře.“<sup>119</sup> Jeho anti-humanistická kritika vystoupila z dialektického opozičního uvažování a přišla s novým způsobem chápání lidské subjektivity. Tento přístup, za prvé, atakoval na pojetí tzv. lidské povahy a radikálně změnil „humanitní“ vědy, za druhé, „stal se realitou, například ve formě evoluční proměny směřující k posthumanitě (nahrazení druhu Homo sapiens druhem Robo sapiens, Homo cyberneticus<sup>120</sup>, kyborgy, umělou inteligencí apod.)“<sup>121</sup> Posthumanismus rozložil dualistickou opozici mezi hlavou a tělem a navázal pravdivost částečně na rozum a částečně na kontext.<sup>122</sup>

---

<sup>117</sup> FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon, 1970, s. 344.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 386.

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 387.

<sup>120</sup> YOUNG, Simon. *Designer evolution: A Transhumanist Manifesto*. New York: Prometheus Books, 2006, s. 32.

<sup>121</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 13.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 52.

Kyberfeministka Rosi Braidotti definuje v návaznosti na Michela Foucaulta posthumanismus jako: „historický moment, který znamená konec opozice mezi humanismem a anti-humanismem značící přístup směřování k novým alternativám. (...) Lidský pokrok je uskutečňovaný skrze sebe-regulační a teleologicky ordinované užívání racionálního zdůvodňování, které je údajně zaměřené na zdokonalování lidstva, ale které je neplatné.“<sup>123</sup> Posthumanismus se pokouší eliminovat a odstranit moderního humanistického člověka s jeho jedinečností a svrchovaností.<sup>124</sup> Odmítá lidskou exkluzivitu a sebestřednost a redefinuje antropocentrické nahlížení na člověka jako na jediné možné hledisko vztahování se ke světu.<sup>125</sup> Podobně jako postmodernismus, zdůrazňuje liberalizaci myšlení i význam kritického zdůvodňování. „Oba předpokládají radikální otevřenost a pluralitu významů jako prekondici pro jakoukoliv singularitu (či událost nebo subjekt). (...) Posthumanismus přebírá značnou část postmoderních tezí, ale množství z nich výrazně přetváří. (...) Zajímavá je také jejich paralelní koexistence bok po boku.“<sup>126</sup> Posthumanismus tedy neruší postmodernismus, ale otevírá prostor technocentrické diskuzi o možné posthumanizaci, tedy proměně lidského druhu v druh nový. Tento přístup je, samozřejmě, spojen s rozličnými apokalyptickými či euforickými scénáři, které se promítají do vědy, kultury i společnosti. Všeobecně se ale dá říci, že jednotící ideou zůstává radikální změna koncepce člověka, který již nemá být vnímán jako svrchovaný tvor.

I když kořeny posthumanismu lze dohledat již v první vlně postmodernismu<sup>127</sup>, posthumanistický obrat byl přijat až v devadesátých letech feministickou teorií literárního criticismu a později začal být definován jako kritický posthumanismus.<sup>128</sup> Současně jej po svém uchopila také kulturní studia, která stála u zrodu termínu kulturního posthumanismu.<sup>129</sup> Koncem devadesátých let se (kritický i kulturní) posthumanismus přerodil v mnohem více filozoficky

---

<sup>123</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. London: Polity, 2013, s. 37.

<sup>124</sup> Tamtéž, s. 10.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>126</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 22.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. viii.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 85, 69.

orientovaný směr (filozofický posthumanismus)<sup>130</sup>. Ten se pokouší komplexně a nově uchopit každou část filozofického zkoumání prostřednictvím čerstvě získané zkušenosti z poznání limitů předchozích antropocentrických a humanistických východisek. Posthumanismus je tedy často definován i jako post-antropocentrismus<sup>131</sup>, což odkazuje k překonání konceptu humanistického člověka, který stojí na hierarchickém sociálním konstruktů a předpokladu zaměření se na člověka. Postčlověk překonává lidské prvenství, i když není (a nesmí být) nahrazen jiným typem primátu, např. strojem.<sup>132</sup> Posthumanismus může být také vnímán jako post-exkluzivismus eliminující výjimečnost jedné výsadní entity nebo skupiny, který nabízí sladění existence všech.

Posthumanismus vychází z myšlenky kyberpunku<sup>133</sup>, matematického modelu komunikace a především sbližování či propojování člověka s technologiemi. Tematizuje transformativní potenciál modifikování lidského těla a zabývá se posouváním hranic lidství, tělesnosti a zpochybňováním lidské „přirozenosti“. Nejedná se ale o nějaký typ antihumanismu, který by vystupoval v opozici proti člověku.<sup>134</sup> Posthumanismus zachovává lidskou autonomii, kterou ale proměňuje a aktualizuje vzhledem k současnému stavu světa.<sup>135</sup> Posthumanistický člověk – postčlověk<sup>136</sup> - se vzdává některých svých atributů, které mu byly antropocentristickým přisuzovány, a stává se představitelem určité tranzice lidství směrem k technicistní budoucnosti a představuje jakousi konceptuální redefinici představy o tom, jaké místo mu v postmoderním/posthumanistickém světě náleží.<sup>137</sup> Posthumanistická autorka Katherine Hayles považuje postčlověka za „paralelu informačně-materiální entity, která je posilněna odpovídající reinterpetací hlubokých struktur fyzického

---

<sup>130</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. London: Polity, 2013, s. 13.

<sup>131</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>132</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 86-87.

<sup>133</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference*. New York: Columbia University Press, 1996, s. 1.

<sup>134</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 49.

<sup>135</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. London: Polity, 2013, s. 143.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>137</sup> WOLFE, Cary. *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, s. xvii.

těla.<sup>138</sup> Posthumanistické tělo je, podle ní, redefinovatelným konstruktem a (vzhledem ke kybernetice) informačním systémem.<sup>139</sup> V tomto ohledu je také důležité zmínit, že posthumanistické tělo se od lidského neliší v tom, že je diskurzivně konstituovaným objektem<sup>140</sup>, a tedy matricí, do které se diskurzy vepisují.

Posthumanistické podmínky<sup>141</sup> představují kvalitativní posun chápání toho, co je považováno za člověka, jaká je hlavní reference lidského druhu, a jaký je vztah lidstva k ostatním druhům. „Tento problém je spojen s otázkou, jak je naše sdílená identita – jakožto lidí – propojena s komplexitou současné vědy, politiky či mezinárodních vztahů.“<sup>142</sup> Aby se mohlo postulovat nové východisko, je třeba uvědomit si umístění centra diskurzu a zodpovědět si otázku, vůči čemu se ono nové východisko vymezuje, případně na jakou linii navazuje. Diskurzy a reprezentace anti-humanismu, in-humanismu, posthumanismu apod. se množí a cirkulují v globalizovaných a technologicky mediovaných společnostech.<sup>143</sup> Postčlověk, posthumanismus a posthumanizace jsou také významně diskurzivně ovlivněné.<sup>144</sup> To, co posthumanismus ohrožuje, je zejména identita tradičního centra západního diskurzu<sup>145</sup> (avšak nejen ona), který byl již několikrát dekonstruován (rasovou kritikou, feminismem, queer teoriemi, postkoloniálními teoriemi atp.). Posthumanismus, i když je svým způsobem diskurzivní, je post-centralizující v tom smyslu, že uznává ne jedno, ale mnoho center zájmu. Má schopnost je rozeznávat a zásadně odmítá ústřední centra v jejich singulární formě. Jeho vlastní centra jsou proměnlivá, nomádská a pomíjivá. Jeho perspektivy jsou pluralistické, vícevrstevnaté, a tak komplexní a inkluzivní, jak jen to je možné.

S tím, jak posthumanismus získává na popularitě a stává se mainstreamovějším proudem, vytvářejí se mu i nové výzvy. Někteří myslitelé se

---

<sup>138</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 11.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>140</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 36.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>142</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. London: Polity, 2013, s. 2.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 2.

<sup>144</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 36.

<sup>145</sup> WOLFE, Cary. *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, s. 105.

v současné době pokoušejí akademicky uchopit „exotické“ difference, do kterých spadají například roboti. Robot, který je cizincem v našem světě, se musí bez přípravy vypořádat se světem a společnostmi, do kterých byl znenadání vržen (zde se zapojují teorie marginalizovaných – např. feminismus či kritická rasová studia).<sup>146</sup> Posthumanismus, který nestojí na hierarchickém systému a při formulování stanovisek nedokáže dělit vyšší či nižší stupně jinakosti, neumí vylučovat a kategorizovat, takže ne-lidské entity jsou stejně tak přesvědčivé, jako ty lidské, mu může být útočištěm. Je filozofií, která poskytuje vhodný způsob k myšlení v relační a multivrstevnaté sféře, ve jménu post-dualismu rozšiřuje fokus i na ne-lidský svět a post-hierarchické mody, což umožňuje představit si postlidskou budoucnost, která bude radikálně posouvat hranice lidské představivosti a tolerance. Posthumanismus tedy v duchu new social movement<sup>147</sup> spojuje anti-antropocentrismus, animal studies, disability studies, teorie systémů a dekonstrukci, čímž dokáže v novém světle poukázat na limity přetrvávajícího liberálního humanismu vzhledem k politické a etické zodpovědnosti.<sup>148</sup> Může být přístupem s obrovským potenciálem, který dokáže odolávat hegemonickým mocenským praktikám a umí narušovat dualitu tam, kde jsou překračovány hranice mezi národy, náboženstvími, kategoriemi či různými způsoby myšlení. Dokáže taktéž rozmazat rozdílnost mezi mezidruhovou odlišností.

### 2.1.1 Technologie

Historický a ontologický rozměr technologie je zásadním problémem, pokud jde o správné pochopení posthumanistické agendy. Posthumanismus neobrací technologii v hlavní a jediný objekt svého zájmu, to by totiž mohlo vést ke snížení jeho teoretické snahy a k formování esencialismu<sup>149</sup> a techno-redukcionismu. Technologie není ani „ta druhá“ (v Lacanovském slova smyslu),

---

<sup>146</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. London: Polity, 2013, s. 125.

<sup>147</sup> WOLFE, Cary. *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, s. 127.

<sup>148</sup> Tamtéž, s. 127.

<sup>149</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 46.



kteřé by bylo třeba se obávat a bouřit se proti ní, ale není ani nositelkou zbožštěných charakteristik, které jí připisují někteří transhumanisté<sup>150</sup> a extropianisté<sup>151</sup> (například tím, že ji vnímají jako externí zdroj spásy, který by mohl lidstvu zaručit místo v post-biologické budoucnosti). To, co posthumanismus zajímá je technogeneze<sup>152</sup> a změna pojmu člověka, jak jsem o ní psala v předchozích kapitolách.

Neoddělitelnost mezi člověkem a světem techniky je zkoumána nejen jako antropologická a paleontologická, ale také jako ontologická.<sup>153</sup> Technologie, v rámci posthumanistického rámování, je modem odhalování a odkrývání, díky čemuž přehodnocuje svůj ontologický význam<sup>154</sup> v rámci soudobého společenského nastavení, kde technologie byla většinou ponižována na pouhé technologické úsilí člověka. Tato technologie odstraňuje tradiční oddělování

---

<sup>150</sup> Hnutí transhumanismu problematizuje soudobé chápání člověka nejen skrze jeho historii a současnost, ale přistupuje k němu jako k proměnné, do které je možné vepisovat biologické a technologické změny vedoucí k pokroku. Max More a Hans Moravec, jej vymezují trvalým progresem, sebe-transformací lidství, praktickým optimismem, inteligentními technologiemi, informačně a demokraticky otevřenou společností, zaměřením na sebe sama a racionálním uvažováním. Z filozofického úhlu pohledu vidí transhumanismus svět v procesu evoluční komplexifikace směrem ke stále složitějším strukturám, formám a operacím. Transhumanistická budoucnost se bude od minulosti lišit. Zatímco v minulosti jsme byli zajatci naší biologie, v budoucnu se osvobodíme. Toto osvobození vzejde z naší inteligence, která díky svému vývoji sama najde způsob, jak sebe sama abstrahovat z našich nedokonalých a omezujících těl a jak vytvořit hodnotnější dlouhodobější „substrát“ pro uchování své esence.

(Srv. MORE, Max. *Principles of Extropy*. Veze 3:1. Dostupný online, 5. 6. 2003. Dostupné z: <http://www.extropy.org/principles.htm>, citováno dne 20.12. 2014;

Srv. YOUNG, Simon. *Designer evolution: A Transhumanist Manifesto*. New York: Prometheus Books, 2006.)

<sup>151</sup> Extropianismus je myšlenkový směr prosazující lidskou kyborgizaci a překonání lidských omezení. Tvrdí, že lidské tělo, včetně mozku, je pro vědu naprosto nevyhovujícím a omezeným nástrojem, který má své limity, jež nelze překonat. Mozek nemá dostatečnou kapacitu a rychlost zpracování informací a nervová spojení nedosahují rychlostí odezvy, které mohou dosáhnout nejmodernější superpočítače. Extropianismus má mnoho styčných bodů s transhumanismem. Jedná se především o technologickou fascinaci a důvěru v pozitivní význam technologických extenzí těla. (Srv. TIROSH-SAMUELSON, Hava; MOSSAN, Kenneth. *Beyond Humanism: Trans- and Posthumanism. Building Better Humans?* Berlin: Peter Lang Edition, 2012, s. 22.

Srv. HANSELL, Gregory R.; GRASSIE, William. *Transhumanism and Its Critics*. Philadelphia: Metanexus Institute, 2011, s. 149.)

<sup>152</sup> Technogeneze je myšlenkový proud, který zkoumá vztah lidského původu a lidské přirozenosti vzhledem k technice.

(Srv. HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 96.)

<sup>153</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 47.

<sup>154</sup> WOLFE, Cary. *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010, s. 9.

binárních opozic „já“ vs. „okolí“ a otevírá praktickou diskuzi o posthumanistické etice.<sup>155</sup> Způsoby, kterými jsou koncipovány představy o budoucnosti, nejsou odpojeny od soudobých zvyklostí a ustanovení. Posthumanismus zohledňuje vytváření prostoru pro migraci, ale vzhledem k jeho postmoderním a postkoloniálním kořenům nemůže tuto migraci podporovat a žít.<sup>156</sup>

Technologie je znakem lidského zevnějšku spíše než funkčním nástrojem zisku energie, sofistikovanější technologie či dokonce nesmrtelnosti, jak by bylo transhumanistickým snem.<sup>157</sup> Katherine Hayles tvrdí, že „ztělesňování nahrazuje pohled na tělo jako podpůrný systém mysli; a dynamické partnerství mezi lidmi a stroji nahrazuje liberálně humanistickou manifestaci dominance a kontroly.“<sup>158</sup> Technologie je pro ni liberalizačním prvkem. Kyberfeministka Donna Haraway přistupuje k technologii s vizí její dynamické síly. Na pojmu kyborga vysvětluje svou originální myšlenku hybridního těla<sup>159</sup> – tedy propojení organismu a stroje – a rozebírá (až demontuje) striktnost dualismů a hranic.<sup>160</sup> Kyborg narušuje dualismus lidské/nelidské, biologické/technologické, ženské/mužské, vnitřní/vnější atd.<sup>161</sup> (Blíže se budu kyberfeminismu a pojmu kyborga věnovat v dalších kapitolách.)

Ačkoli posthumanismus zkoumá vědu a techniku, nepovažuje je za jedinou osu reflexe, natož aby sám sebe redukoval na jejich výtvar. Nepřestává udržovat kritické a dekonstruktivní stanovisko a vytváří komplexní a generativní perspektivu udržení a rozvoje jak současnosti, tak i budoucnosti. V současném filozofickém prostředí představuje unikátní rovnováhu mezi normami, pamětí a představivostí s cílem dosáhnout harmonického budoucího odkazu.

---

<sup>155</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. London: Polity, 2013, s. 58.

<sup>156</sup> Srv. tamtéž, s. 52.

<sup>157</sup> HANSELL, Gregory R.; GRASSIE, William. *Transhumanism and Its Critics*. Philadelphia: Metanexus Institute, 2011, s. 33.

<sup>158</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 288.

<sup>159</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 52.

<sup>160</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>161</sup> Tamtéž, s. 56.

## 2.1.2 Postčlověk a Katherine Hayles

Západní uvažování tradičně přistupuje k člověku historicky a zasazuje jej do říše ne-lidského světa. Člověk a svět tvoří dichotomii. Taková symbolická struktura založená na lidské výjimečnosti a exkluzivitě nejen udržuje prvenství lidí nad nehumánními zvířaty, ale zároveň dochází k dělení a kategorizaci uvnitř této struktury na základě třídních, rasistických, sexistických, homofobních nebo etnocentrických presupozic ( - viz výše kapitola o dualismu). Jinými slovy, ne na každou lidskou bytost je nahlíženo stejně: ženy, potomci afroameričanů, lesby a gayové, různým způsobem hendikepovaní nebo znevýhodnění lidé, apod. stojí na hranici toho, co je považováno za „běžné“. Posthumanismus je plochou, v rámci níž má dojít k osvobození klasického humanistického člověka směrem k posthumanistickému postčlověku – nositeli svobody a volnosti.<sup>162</sup>

V současném akademickém diskurzu je postčlověk zastřešujícím termínem, který pomáhá vyrovnat se s problematikou redefinice jednotného pojmu člověka navazujícího na onto-epistemologický, vědecký a bio-technologický vývoj dvacátého a jednadvacátého století. Označení postčlověk představuje všezahrnující a zevšeobecnující způsob, jak do jednoho pojmu zahrnout množství odlišných perspektiv. Postčlověk se všeobecně stal zaštiťujícím pojmem pro člověka reflektujícího novou dobu, ať se jedná o termín vycházející z posthumanismu, transhumanismu, antihumanismu nebo nového materialismu<sup>163</sup>. Já ve své práci vycházím z pojmu postčlověka posthumanistické teorie, který je chápán jako nefixní a proměnlivá entita, jenž odmítá svou nadřazenost a svrchovanost nad jinými bytostmi ( - viz výše k posthumanismu).

Za jeden ze zásadních posthumanistických textů je považována kniha autorky Katherine Hayles *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in cybernetics and informatics*<sup>164</sup>. Její posthumanismus odsouvá stranou materialismus a do popředí dostává informační vzorec, jehož prostřednictvím přistupuje k jakékoli

---

<sup>162</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. London: Polity, 2013, s. 188.

<sup>163</sup> Článek „*Antihumanism*“ citovaný dne 20. června 2015 z [www.churchofeuthanasia.org](http://www.churchofeuthanasia.org), autor neuveden. Dostupný na: <http://www.churchofeuthanasia.org/e-sermons/antihumanism.html>

<sup>164</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999.

entitě či subjektu, tedy i k postčlověku. „Transgrese a odstranění hranic mezi lidmi a zvířaty, organickým a neorganickým, mezi lidmi a stroji, které reprezentuje kyborg Donny Haraway, (...) otevřely novou posthumanistickou perspektivu.“<sup>165</sup> Čistota lidské povahy byla nahrazena novou formou vývoje, který neleží na striktním oddělování odlišných druhů, lidí a strojů. Centrálním bodem se stává tělo a jeho informační ovlivnitelnost.<sup>166</sup> Katherine Hayles definuje postčlověka spíše jako „informační vzorec než jako materiální instanci“<sup>167</sup>, kde vědomí tvoří základ identity a tělo je protézou, se kterou se učíme zacházet.<sup>168</sup> Člověk se nerodí s pevně stanovenou identitou, ale má možnost ji během života sám uchopit a transformovat svou vůlí a chováním. Posthumanistický a antiesencialistický pohled Hayles ale zejména konfiguruje lidskou bytost jako „uceleně artikulovanou inteligentními stroji.“<sup>169</sup>

Postčlověk ale neznamena konec humanity.<sup>170</sup> Je spíše koncem zastaralého konceptu autonomního subjektu jehož osudem bylo „vládnout a ovládat přírodu.“<sup>171</sup> V případě posthumanistického těla se nejedná o nesmrtelnou datovou schránku, ale o přístup popření biologické předurčenosti. Lidské tělo již není vnímáno biologicky jako organismus, ale jako organizační vzorec.<sup>172</sup> Lidské vědomí se odehrává způsoby a cestami, které jsou velmi odlišné od těch, které využívá inteligence ztělesněná v inteligentních strojích. Lidé ale mohou vstupovat do symbiotických vztahů s inteligentními stroji (např. při počítačem řízených chirurgických zákrocích) a mohou být dokonce nahrazeni inteligentními zařízeními.<sup>173</sup> Tento pohled na problematiku není apokalyptickým vyostřením, ale spíše mírným přijetím sociálních, technologických, politických a kulturních změn.

---

<sup>165</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 41-42.

<sup>166</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>167</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 2.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 286.

<sup>171</sup> Tamtéž, s. 288.

<sup>172</sup> Tamtéž, s. 104.

<sup>173</sup> Tamtéž, s. 238.

## 2.2 Kyberfeminismus a jeho východiska

Eurocentrické paradigma po dlouhou dobu náleželo, a doposud náleží, dialektice, binární logice a humanistickému racionalismu, jejichž základem je pejorace, vyloučení či úplné odstranění jednoho z prvků dichotomie.<sup>174</sup> Do centra se dostalo subjektivní racionální „já“ a veškerá jinakost začala být chápána negativně. „Diference plodí méněcennost a umožňuje esencialistické a fatalistické konotace pro lidi, kteří byli označeni za jiné. Jedná se o sexualizované, rasované a naturalizované „jiné“, kteří jsou redukováni na dehumanizovaná těla. Všichni jsme lidmi, ale někteří z nás jsou smrtelnější než ostatní.“<sup>175</sup> Jejich historie je spojena s diskvalifikací, mocenskou nadřazeností a exkluzí. V dichotomii muž/žena, je žena tradičně racionalismem považována za méněcennou, oproti muži nadanému duchem. Žena-rodíčka-matka byla vždy vnímána ve spojení se zemí, přírodou a tělesností, na rozdíl od muže, kterému bývá připisována inteligence, racionalita a analytická síla.<sup>176</sup> Duch a ratio se staly řídicím prvkem moderní společnosti a technologického pokroku, kde iracionálně pojímané ženě nenáleželo téměř žádné místo. S nástupem postmoderny a nových technologií se tento přístup v mnohém změnil, až obrátil.<sup>177</sup>

Historicky, feministický aktivismus vždy závisel na osobním setkávání žen – v domácnostech, kostelích, montážních halách, dámských kroužcích nebo na ulicích.<sup>178</sup> V současné době se do popředí feministického zájmu dostává internet, nová média a technologie.<sup>179</sup> Ty poskytují (kyberfeministkám) zásadně odlišné výrazové prostředky od všeho, co kdy měly k dispozici feministky předchozích vln a významně tak ovlivňují oblasti jejich zkoumání i způsob uvažování o ženách, sexualitě a postavení jednotlivých pohlaví ve společnosti.

---

<sup>174</sup> GOULD, Carol. *Gender: Key Concepts in Critical Theory*. Amherst, New York: Humanity Books, 1997, s. 81.

<sup>175</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. London: Polity, 2013, s. 15.

<sup>176</sup> KEMBER, Sarah. *Cyberfeminism and Artificial Life*. London and New York: Routledge, 2003, s.181.

<sup>177</sup> GOULD, Carol. *Gender: Key Concepts in Critical Theory*. Amherst, New York: Humanity Books, 1997, s. 52.

<sup>178</sup> Tamtéž, s. 120.

<sup>179</sup> HAWTHORNE, Susan; KLEIN, Renate. *Cyberfeminism: Connectivity, Critique and Creativity*. Melbourne: Spinifex Press, 1999, s. 75.

## 2.2.1 Kyberfeminismus

„Tradiční feminismus a jeho představa sdružování na základě sdílení identit, problémů nebo cílů ustoupil v posledních desetiletích různým postfeministickým projektům, které zdůrazňují pluralitu – často konfliktních – cílů a identit.“<sup>180</sup> Globalizace zastoupená digitální ideologií umožňuje změnu kulturního vědomí, kde dochází ke stírání tradičních opozic a rozdílů. Kyberfeminismus narušující dichotomii kulturní/přírodní, dostal příležitost intervenovat proces renaturalizace skrze nově vedený dialog<sup>181</sup> založený na kritice univerzalizmu.<sup>182</sup> Zásadní roli tohoto vývoje sehrály umění a technologie.<sup>183</sup>

Kyberfeminismus nemá jasně ukotvenou a jednotnou definici. Pohledy na něj se různí, protože nenese jednu jednotící tezi, ale je plošinou prolínající se multiplicity názorů a přístupů. VNS Matrix, Australská skupina mediálních umělkyní, poprvé použila pojem kyberfeminismus v devadesátých letech. „Ve stejné době, kdy jsme začaly používat koncept kyberfeminismu, se začal objevovat i v dalších částech světa. Bylo to jako spontánní meme, který se objevil ve stejný okamžik po celém světě jako odpověď na ideje kyberpunku, které byly zrovna populární.“<sup>184</sup> Dále jej ve svém manifestu VNS Matrix definují jako zónu, „kde gender je variovatelné šestipísmenné slovo a moc tam již není centralizována ve specifické organizaci.“<sup>185</sup> Kyberfeminismus je vyvíjející se filozofií, která propojuje množství koncepcí jejichž styčným bodem je zájem o kybernetiku a vztah člověka/ženy a nových technologií. Kyberfeminismus ve své podstatě vyžaduje decentralizaci a více participativní praxe, ve kterých by mohla fungovat rozličná propojení. Např. Sadie Plant, autorka, která stála u zrodu tohoto filozofického přístupu, jej považuje za „vzpouru části zboží a materiálu patriarchálního světa;

---

<sup>180</sup> KERA, Denisa. Kyberfeminismus: mezi uměním a globální technokulturou. In: *Proměny dějin umění*. Akta druhého sjezdu historiků umění. Dolní Břežany: Scriptorium, 2007, s. 61.

<sup>181</sup> KEMBER, Sarah. *Cyberfeminism and Artificial Life*. London and New York: Routledge, 2003, s. 7.

<sup>182</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. London: Polity, 2013, s. 22.

<sup>183</sup> KERA, Denisa. Kyberfeminismus: mezi uměním a globální technokulturou. In: *Proměny dějin umění*. Akta druhého sjezdu historiků umění. Dolní Břežany: Scriptorium, 2007, s. 61.

<sup>184</sup> GALLOWAY, Alex. *A Report on Cyberfeminism: Sadie Plant relative to VNS Matrix*. Dostupný online, 1. 4. 2013. Dostupný z: <http://switch.sjsu.edu/web/v4n1/alex.html>, 26. 12. 2015.

<sup>185</sup> VNS Matrix. *All New Gen*. Multimedia installation at the Experimental Art Foundation, Adelaide, South Australia, 1993.

rozptýlený a distribuovaný vzestup sestávající ze spojení žen, žen a počítačů, komunikačních cest, spojení a propojenosti.“<sup>186</sup> Od tohoto přístupu se liší např. kyberfeminismus Donny Haraway, která vystupuje proti tradičnímu systému binárních opozic s cílem stvořit kyborga a dokázat, že esencialismus je zastaralý a překonaný přístup.<sup>187</sup> Kdybych jej měla definovat já, popsala bych jej jako hnutí a nástroj, který je schopný vymanit se z nutnosti a svázanosti sebe-definování. Přistupuje k sobě samému jako k dynamickému modelu, namísto toho, aby sám sebe přirovnával ke hmatatelnému tělu diskurzů, které nakonec projde procesem hodnocení, klasifikace, genderování, sexualizace a bude znovu svázáno. Ve skutečnosti se v rámci současných praktik diskurzivního zkoumání zdá, že kyberfeminismus je vlastně heterogenitou možných kyberfeminismů<sup>188</sup> (hovoří se o něm jako o sumě feministických aktivit), což dokazuje, jaké množství různých definic a možných konceptů je s kyberfeminismem spjato a může být diskutováno či uváděno v praxi.

Techniky a metody kyberfeminismu, např. autorky Sadie Plant<sup>189</sup>, spočívají ve znepokojující strategii kompletního ztělesňování, feminizace a sexualizace digitálních technologií a kyberprostoru. Mimo to jsou také způsobem demonstrace kritiky faktu, že mnoho kulturních fantazií o utopii kyberprostoru či identity nevědomě reprodukuje tradiční genderové stereotypy, k čemuž využívá ženskou postavu jakožto prostředníka, aniž by byla řešena jako subjekt. Pro Sadie Plant je významným momentem vytvoření synergie mezi stroji a ženami, která je má společně vymanit z podrobení systému.<sup>190</sup> Oproti tomu kyberfeminismus Donny Haraway<sup>191</sup> podněcuje a povyšuje jak ironickou fantazii stávání se menšinovým kyborgem, tak požitek a potěšení z tohoto transformačního procesu úpadku. Její kyborg je symptomatickou figurou, která je zrozena v nitru společenských

---

<sup>186</sup> PLANT, Sadie. *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. New York / London: Fourth Estate Ltd., 1998, s. 182.

<sup>187</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 56.

<sup>188</sup> Srv. HAWTHORNE, Susan; KLEIN, Renate. *Cyberfeminism: Connectivity, Critique and Creativity*. Melbourne: Spinifex Press, 1999, s. 2 – 7.

<sup>189</sup> PLANT, Sadie. *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. New York / London: Fourth Estate Ltd., 1998.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 147.

<sup>191</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 51–58.

podmínek ukotvených v rámci kapitalistické sítě. Otevírá fantazii a přináší potěšení z posouvání hranic mezi pohlavími, lidmi a ne-lidmi, odsouvá dualismus do pozadí a nastoluje společenskou multiplicitu bez hierarchie a kategorií.

Z hlediska mojí analýzy umělých ženských filmových hrdinek budu vycházet z argumentu odkazujícího ke komplexu současných fantazmat na poli technologií - především fantazií, ve kterých jsou počítač a stroj vnímány jako určitý druh svobodného stroje. V některých těchto případech se subjekt mužské technologie zdá být jakýmsi sebe-naplňujícím proroctvím všude tam, kde musí stát v pozici hnacího motoru těchto fantazií. Technickým zařízením je pak často přisuzován status „klučičích hraček“, zatímco vyspělejší technologie jsou považovány za „hračky pro dospělé muže“<sup>192</sup>. O tomto principu se zmíním v kapitolách rozebírajících filmové postavy sexbotek (umělých žen, které slouží k ukojení sexuálních potřeb) a domestikovaných robotek (robotek sloužících mužům v domácnosti). Některé typy robotek/kyboržek se totiž stávají pomyslnou vrcholnou formou objektu mužského podrobení – tzv. hračkou pro „velké kluky“.

### 2.2.2 Sadie Plant

Jak jsem již naznačila výše, hlavními kyberfeministickými východisky pro mne budou teorie autorek Sadie Plant (ženská genealogie počítačů) a Donny Haraway (metafora kyborga).

Britská kulturní teoretička Sadie Plant pracuje ve své knize *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*<sup>193</sup> s představou, že mezi ženami a stroji, zejména moderními inteligentními stroji, je přítomen intimní a potencionálně subverzivní element. Souznění ženy a stroje vychází z toho, že ženy byly, podobně jako stroje, po dlouhá léta podmaňovány a uzurpovány patriarchální společností, a vedeny k tomu, aby sloužily vládnoucímu muži<sup>194</sup> (v případě stroje člověku) bez nároku na svobodu. Vše ale změnil vznik kyberprostoru a sítí.<sup>195</sup> Stroje nemají už

---

<sup>192</sup> KEMBER, Sarah. *Cyberfeminism and Artificial Life*. London and New York: Routledge, 2003, s.121.

<sup>193</sup> PLANT, Sadie. *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. New York / London: Fourth Estate Ltd., 1998.

<sup>194</sup> Srv. tamtéž, s. 36.

<sup>195</sup> Tamtéž, s. 13.



více pracovat pro lidstvo, stejně jako ženy už nesmí více pracovat pro muže. V důsledku vzato, Plant vlastně popisuje kyberfeminismus jako alianci vytvořenou mezi ženami, strojními zařízeními a novými technologiemi, které ženy užívají.<sup>196</sup> Dá se dokonce hovořit o „feminizaci pracovních sil.“<sup>197</sup> Když začaly vznikat první nanotechnologie a silikonové čipy, „byly to ženy, které je sestavovaly“<sup>198</sup>, prvními programátorkami a analytičkami byly také ženy. „Již před počátkem a i po konci hardwaru, softwaru, wetwaru byly a budou ženy simulátorkami, montážnicemi, programátorkami digitálních strojů.“<sup>199</sup> V jejich propojení jsou zřejmé „interaktivní tendence a procesy“<sup>200</sup> autonomních entit.<sup>201</sup> Propojení žen a strojů je přirozené.

V tomto ohledu může být přístup Sadie Plant ke kyberfeminismu považován za posthumanistickou vzpouru či revoltu nově vznikajícího systému, který zahrnuje ženy i počítače navzdory materiální realitě patriarchy, který se ještě stále pokouší je potlačit. Je to utopistická vize vytvářející alianci zboží vůči jeho majitelům,<sup>202</sup> alianci strojů a žen vůči nadvládě. Kyberfeminismus je pro ni synonymem spojení. „Vše je přirozeně související a propojené.“<sup>203</sup> Spojující vlákna jsou všudypřítomná – „bavlna a hedvábí, plátno a papír, (...) telefonní kabely, elektrická vedení, optická vlákna, (...) World Wide Web i síť.“<sup>204</sup> Ono spojení, „konekcionalismus, je jako metafora v sociální a kulturní teorii, slouží k naturalizaci vztahů a procesů změny.“<sup>205</sup> Mezi informačními technologiemi a ženskou emancipací a liberalizací existuje tedy úzký vztah. Čím více se stroje stávají inteligentnějšími, tím mohou být ženy svobodnější.<sup>206</sup> Strojům připisovaný nedostatek identity je blízký tomu, jak jsou ženy vnímány patriarchálním řádem – jako bezduché schránky bez centralizované organizace. Nyní ale nastupuje svobodnější systém sebe-organizační sítě, který pracuje bez jakékoli soustředné a

---

<sup>196</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>197</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>198</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>199</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>200</sup> Tamtéž, s. 161.

<sup>201</sup> Tamtéž, s. 162.

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>203</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>204</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>205</sup> KEMBER, Sarah. *Cyberfeminism and Artificial Life*. London and New York: Routledge, 2003, s.182.

<sup>206</sup> PLANT, Sadie. *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. New York / London: Fourth Estate Ltd., 1998, s. 84.

pevné struktury, a tím sugeruje možnost, že věci fungují „úspěšně i bez centralizované organizace.“<sup>207</sup>

Podle Sadie Plant jsou ženy lépe kulturně a psychologicky připraveny na život v nových ekonomických podmínkách dvacátého století. Nepotřebují být někým řízené, jsou velmi adaptabilní a zvládají multitasking i flexibilitu ve vykonávání práce.<sup>208</sup> Je jim tedy vlastní technologická a kybernetická povaha současné abstraktní organizace společnosti sítí, ve které se zvládnou velmi snadno orientovat a velmi jednoduše se v ní pohybují i operují a využívají dynamiku i interaktivní vztahy kybernetického systému.<sup>209</sup> Práce s novými technologiemi, na počítačích a ve virtuálním prostoru má femininní povahu.<sup>210</sup> V tomto ohledu dalším argumentem vyzývajícím ke spojení ženství a techniky je to, že informační struktury konečně přetvořily zažitou hierarchickou binaritu 1 – 0<sup>211</sup> (ve smyslu nadřazeného falického muže (1) a ženy (0), která nemá hodnotu a je prázdná, protože postrádá falus), a vytvořily z jedničky i nuly rovnocenné elementy s rovnou informační hodnotou. Ve funkcích binární číselné soustavy je totiž nula stejně aktivním činitelem jako jednička.<sup>212</sup>

Toto spojení, jakožto kulturní dědictví, které předkládá Sadie Plant, by měly ženy pozitivně využít, a vědomě uchopit alianci s technologiemi jako základ procesu liberalizace.<sup>213</sup> Naopak Donna Haraway ve svém článku *The Cyborg Manifesto*<sup>214</sup> vystupuje proti kulturní dichotomii vytvořené mezi „mužskou technologií“ a „ženskou přirozeností“.<sup>215</sup> Žena je pouze vykonstruovanou kategorií na základě našich tradičních sociálních a vědeckých praktik. Jestliže na toto tvrzení přistoupíme, její předobraz kyborga pak můžeme chápat jako diskurzivní nástroj umožňující uniknout asociativní moci propojené s flektivní kulturní dichotomií.

---

<sup>207</sup> Tamtéž, s. 49.

<sup>208</sup> Tamtéž, s. 42-43.

<sup>209</sup> Tamtéž, s. 159.

<sup>210</sup> Tamtéž, s. 190.

<sup>211</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>212</sup> Tamtéž, s. 50, 56.

<sup>213</sup> Tamtéž, s. 153.

<sup>214</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 51–58.

<sup>215</sup> Tamtéž, s. 55.

### 2.2.3 Donna Haraway a metafora kyborga

Spíše pozitivně laděný kyberfeminismus pracuje často s tou tezí, že užití nových technologií je více či méně spojováno s tužbou vytyčit nový symbolický pořádek v kyberprostoru, který by nejen umožňoval pracovat s pojmy identity a sexuality mimo binární kód, ale který by tyto pojmy zároveň nevyčleňoval. V tomto kontextu hraje významnou roli postava kyborga, která je metaforou ztráty původu, přirozenosti a tajemné ženskosti, kterou ve své slavném eseji *Manifest kyborgů: Věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století*<sup>216</sup> nastínila Donna Haraway. Na rozdíl od postmoderny zkoumá autorčin kyberfeminismus ztrátu původu a identity a odmítá přijmout dichotomii původní-nepůvodní, která stojí za veškerým dalším binárním dělením, které řídí společnost. Dialektika plodí nadvládu a hierarchizaci, což autorka zásadně odmítá.

Michele Foucault tvrdil (-viz výše k Foucaultovi), že tělo a technologie jsou úzce spjaty v ohledu konstruování moci. Podle něj neexistuje jednotný lidský subjekt kromě toho, který je vytvářen diskurzivními procesy a racionálními formami, které produkují tento subjekt jakožto objekt vědění (v komplexnosti vztahu mezi věděním a mocí). Vznikla nová eugenika odstraňující nedokonalá těla ze systému kapitalistické racionalizované kultury. Donna Haraway byla jednou z prvních feministických teoretiček, která nezůstala ohromena novými formami útisku, které přinesl kapitalismus, a nezůstala slepá vůči změnám, které tyto procesy přinesly. V návaznosti na Foucaulta Haraway zaměřila svou pozornost na „konstrukci a manipulaci poslušných těl v našem sociálním systému a vybídla k tomu, abychom uvažovali o tom, jaký typ nových těl je v současnosti konstruován.“<sup>217</sup>

Autorka věří, že nové technologie mají nedožrnný vliv na naše životy, dokáží měnit společnost, ekonomii, politiku, identitu, subjektivitu, gender i těla. Navázala na Foucaultovu teorii biomoci, kterou ale neváhala redefinovat. Současná moc již nebude fungovat na základě normalizované heterogenity, ale spíše v rámci

---

<sup>216</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 51-59.

<sup>217</sup> BRAIDOTTI, Rosi. Posthuman, All too Human: Towards a New Process Ontology. In: *Theory, Cultura and Society*. London: Sage, 2006, č. 23, s. 198.

networkingu, vylepšené komunikace a mnohonásobných spojení.<sup>218</sup> Doba bio-moci je pasé, nyní je „doba informační dominance.“<sup>219</sup> Jak sama tvrdí, „biopolitika Michela Foucaulta je chabou předtuchou politiky kyborga, která je polem značně otevřeným.“<sup>220</sup>

Donna Haraway „hovoří spíše jazykem vědy a technologie než jazykem post-metafyzické filozofie.“<sup>221</sup> Text je napsán v duchu propojení kultury současné biotechnologické vědy a pojmu destabilizovaného člověka současných věd sociálních.<sup>222</sup> Její pojem těla je vlastně politickým mýtem<sup>223</sup>, pro který vytvořila ironickou metaforu - tělo kyborga<sup>224</sup> - tj. tělo plné symptomů, označujících i označovaných, tělo, které hovoří beze slov o faktorech útisku, které jej konstituují i protínají. Toto tělo je ale zároveň toužící, aktivní, flexibilní, nespoutané a tvarově nestálé. Kyborg je rouháním i výsměchem.<sup>225</sup> Je to tělo, které nehodlá poslouchat a stojí nad veškerými svody, které by jej prostřednictvím moci mohly vést k organické celistvosti a iluzi vyšší jednoty. V tomto ohledu, dle Rosi Braidotti, je Donna Haraway „absolutně nenostalgickou ryze posthumanistickou autorkou: její konceptuální vesmír je propojením hi-tech světa informatiky a telekomunikací.“<sup>226</sup>

Na rozdíl od požadavku některých teoretiček druhé vlny feminismu či ekofeminismu, které hlásají návrat k přírodě a esenciální původnosti<sup>227</sup>, se u Donny Haraway setkáváme s posthumanistickými argumenty volajícími po změně, technickém překračování fyziologického determinismu a nezávislosti či odtržení se od biologických predispozic.<sup>228</sup> Její mýtus kyborga má schopnost překračovat hranice předurčenosti a s pomocí technologií utváří spojnicí mezi dualistickým

---

<sup>218</sup> Tamtéž, s. 198.

<sup>219</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 51.

<sup>220</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>221</sup> BRAIDOTTI, Rosi. Posthuman, All too Human: Towards a New Process Ontology. In: *Theory, Cultura and Society*. London: Sage, 2006, č. 23, s. 198.

<sup>222</sup> Tamtéž, s. 197.

<sup>223</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 51.

<sup>224</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>225</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>226</sup> BRAIDOTTI, Rosi. Posthuman, All too Human: Towards a New Process Ontology. In: *Theory, Cultura and Society*. London: Sage, 2006, č. 23, s. 198.

<sup>227</sup> MACEK, Jakub. Kyborg aneb cesta tam a zase zpátky. In: *Umění a nová média*. Brno: Fakulta mediálních studií MU, 2011, č. 1, s. 133.

<sup>228</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 54.

chápaním duše a těla, muže a ženy, živočicha a stroje, kteréžto slučuje v jedinou entitu. Technika už není opakem či opozicí lidského organismu, ale je na ni třeba nahlížet jako na technologický faktor koexistující s člověkem a mísící se s ním. Jejich oboustranný překryv přináší nutnost přijmout technologii jako sémiotický a sociální faktor.

Donna Haraway popisuje nové, perverzně zvrácené spojení mezi technologií, kulturou i přírodou<sup>229</sup>, ve kterém nedominoval člověk. Jejím přáním je transformace dichotomie přírodní/kulturní ve smyslu „vytvoření radikálnějších přístupů k ekologii a technologii.“<sup>230</sup> Podle ní jsou „příroda i kultura přepracovány; jedna již nemůže být zdrojem, který si druhá přivlastní a začlení.“<sup>231</sup> Mýtus kyborga se navíc „zjevuje přesně tam, kde je překročena hranice mezi člověkem a zvířetem.“<sup>232</sup> Haraway stírá hranice čímž překračuje linie nejen mezidruhové odlišnosti, ale také mezi organickým a neorganickým nebo biologickým a mechanickým. Jak tvrdí, „svět kyborga by mohl představovat sociální a tělesné reality, v nichž se lidé nebojí svého společného původu se zvířaty a stroji ani trvale částečných identit a protikladných stanovisek.“<sup>233</sup>

Kyborg je konceptem, který nabízí perspektivu jak feminismu, tak veškerým subverzivním tendencím. Haraway jej definuje jako „ironický politický mýtus věrný feminismu, socialismu a materialismu.“<sup>234</sup> Jakožto syntetická postava stvořená z masa a technických součástí, je bytostí, která v sobě spojuje tradičně vnímané opozice tělo-stroj a zároveň stírá genderované spojení mezi tělem a kulturní identitou. „Kyborg je kybernetický organismus, hybrid stroje a organismu, tvor sociální reality stejně jako tvor fikce“<sup>235</sup>, který není zatížen předurčeností svého zrození. Kyborg se nerodí z matčina lůna, kyborg je stvořen a jeho bytí není podmíněno biologicko-organickou reprodukcí ani stigmatem pohlaví a pohlavní

---

<sup>229</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>230</sup> MEIJER, Irene C.; BAUKJE, Prins. How Bodies Comes to Matter: An Interview with Judith Butler. In: *Signs : Journal of Women in Culture and Society*. Chicago: University of Chicago, 1998, roč. 23, č. 2, s. 285.

<sup>231</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 53.

<sup>232</sup> Tamtéž, s. 54

<sup>233</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>234</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>235</sup> Tamtéž, s. 52.

identity. Neřadí se mezi vládnoucí muže ani podřízené ženy, není diskriminující ani diskriminovatelnou postavou, protože jeho tělo a původ již není determinující a jeho identita se zakládá na svobodném výběru. Svoji biotechnologickou identitou narušuje pohlavní dualismus<sup>236</sup> i ostatní „dané“ kategorie a distinkce, takže s jeho stvořením zároveň zanikají např. heterosexistické binární kategorie sexuálních preferencí, dichotomie mezi muži a ženami, genderové a pohlavní stereotypy apod.

V ideálním případě by měla nastoupit doba hybridů a kyborgů (experimentů a monster), jejichž existence by se měla stát jakousi linií úniku ze současného vysoce hierarchizovaného stavu řízení světa prostřednictvím mužů, směrem k post-genderovému světu multiplicity a rovnoprávnosti. Kyborg je zásadně posthumanistický a stojí vždy na hranici, vytváří ironické propojení druhů, je flexibilní a multiplicitní entitou bojující za prosazení vlastního života, prosazení alespoň dočasné životaschopnosti v nelidském světě. Je fluidní a nomádský, nevázaný na jakýkoliv majetek či hmotné statky. Ztělesňováním rozličných technologických fantazií je zároveň geneticky determinovaným symptomem či efektem informační doby, stejně jako významným subverzivním a perverzním činitelem.

## 2.3 Kybernetické postavy v kinematografii

Ještě než přistoupím k samotné analýze filmových postav, stručně vysvětlím několik termínů týkajících se umělých (ženských) postav, které budu dále využívat v textu, a které se hojně vyskytují v současné kinematografii. Jedná se zejména o pojmy kyborg, android, humanoid či robot, jejichž definice je často nejasná a matoucí.

Pojem robot Sidney Perkowitz definuje jako „autonomní nebo částečně autonomní stroj, který má fungovat jako živá bytost.“<sup>237</sup> „Robot je v podstatě jakýkoli stroj, který pracuje samostatně, a který své zdroje energie využívá podle

---

<sup>236</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>237</sup> PERKOWITZ, Sidney. *Digital People: From Bionic Humans to Androids*. Washington, DC: Joseph Henry Press, 2004, s. 4.

své potřeby.“<sup>238</sup> Filmovým příkladem tohoto typu robota může být postava robota R2-D2 z filmové ságy *Hvězdné války* (George Lucas, 1977 – 2015).

„Humanoid je robot, který je podobný člověku ve stavbě těla a zvláště pak v chůzi.“<sup>239</sup> Humanoidní robot, má svou vnější charakteristikou připomínat lidskou postavu, a je humanoidem bez ohledu na materiál, ze kterého je vyroben či inteligenci, kterou je obdařen.



Obr. 1 - R2-D2, robot



Obr. 2 - C-3PO, robot humanoidního typu

Android patří do skupiny droidů, tedy „samočinně pracujících inteligentních robotů“<sup>240</sup>. Android je vlastně humanoidním robotem/droidem, který má být navenek k nerozeznání podobný člověku a je „především organického složení.“<sup>241</sup> Asi nejznámějším robotem androidního typu je terminátor T-800, kterého ztvárnil Arnold Schwarzenegger ve filmu *Terminátor* (James Cameron, 1984). Femininní verze androida bývá někdy označována jako gynoid(ka).

Jak jsem ukázala výše, kyborg může být považován za metaforickou postavu stejně jako za reálného člověka, do jehož těla byla implementována technologie. V tomto ohledu je i definic, které charakterizují kyborga, mnoho. Kyborg je podle Clinese a Klina „lidský agent s biologickými funkcemi řízený implantovaným

---

<sup>238</sup> KRAJNÍK, Marek. *Forma, tvar a myšlení moderního robota*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2008, s. 10.

<sup>239</sup> Tamtéž, s. 11.

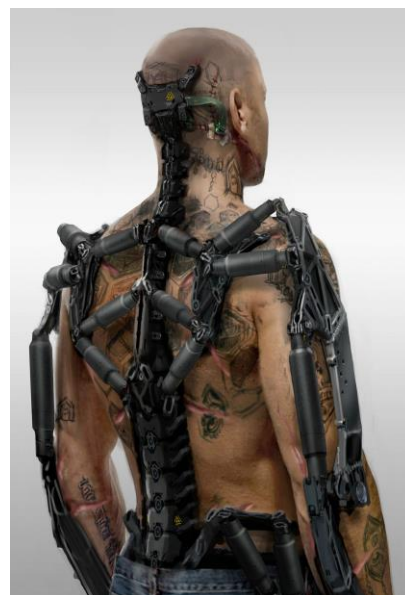
<sup>240</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>241</sup> Tamtéž, s. 11.

strojem, který je schopen přežít v cizím prostředí, v alternativním světě,<sup>242</sup> aniž by změna ovlivnila jeho identitu. Jak jsem již nastínila výše, pro Donnu Haraway je kyborg „ironický politický mýtus věrný feminizmu, socialismu a materialismu.“<sup>243</sup> Katherine Hayles jej definuje jako „technologický artefakt a kulturní ikonu, (...) entitu, která dokáže proplouvat mezi uhlíkovými organickými komponenty a silikonovými elektronickými komponenty a spojuje proteiny a silikon v jeden funkční systém.“<sup>244</sup> Podle Sidney Perkowitze lze navíc odlišit kyborga a tzv. bionického člověka (bionic human). „Kyborg má strojní část, která by mohla objemem či hmotou dominovat přirozené tělesné hmotě, ale je pod mentálním vedením organismu. Jedná se vlastně o mozek v krabici. Na druhé straně bionic human je tvořen z větší části přirozenou tělesnou hmotou a jeho mechanická část je v menšině (lidé s kardiostimulátory, protézami apod.).“<sup>245</sup> Příkladem kyborga (bionického člověka) je postava Maxe ze sci-fi filmu *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013), kterému byla kvůli zvýšení výkonu a zlepšení techniky boje namontována k tělu hydraulická extenze skeletu.



Obr. 3 - T-800, terminátor androidního typu



Obr. 4 - Max, člověk-kyborg

<sup>242</sup> CLARK, Andy. Cyborgs Unplugged. In *Science Fiction and Philosophy*. New York: Oxford University Press, 2009, S. 183.

<sup>243</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminizmus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 51.

<sup>244</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 2.

<sup>245</sup> PERKOWITZ, Sidney. *Digital People: From Bionic Humans to Androids*. Washington, DC: Joseph Henry Press, 2004, s. 5.



Současná populární kultura, jak je zřejmé, poměrně jednoduše přijala post-teoretický fenomén propojování člověka a stroje za vlastní. Tváří v tvář všudypřítomné popularizaci kyborgů začíná být zřejmé, že stará i nová média mohou hrát klíčovou roli v transformaci humanistických kulturních představ do představ posthumanistických.<sup>246</sup> Jak si ale představit feministického kyborga, který ztělesňuje kulturní hodnoty a zároveň je schopný uniknout ze sítě tradiční reprezentace? Od začátku představ žen-strojů či mechanických robotických panen byly tyto postavy silně genderovány. Vznikla představa dokonalého stvoření, které je sestrojeno a řízeno tak, aby plnilo mužská přání a uskutečňovalo mužské potřeby. Je to ale zároveň stvoření, které se může stát inkarnací veškerých mužských strachů a obav - zde by bylo příhodné zmínit např. Robo Maiden Marii z filmu *Metropolis* (1927) režiséra Fritze Langa. Není divu, že přeseexualizovaní kyborgové současné populární kultury a sci-fi žánru perfektně zapadají do této tradice. Mainstreamové reprezentace kyborgů často tíhnou spíše ke zvýrazňování stereotypních atributů charakteru a genderu než k jejich eliminaci, o které snila Donna Haraway.

Filmoví kyborgové jsou často představiteli současného nerealistického ideálu krásy: napumpovaných a vyrýsovaných mužských svalů a dokonalých tělesných měřítek a obřích ňader žen. Jestliže si tyto tradiční předobrazy nepřestanou dělat nárok na deklamaci své moci v rámci popkultury, touha po odstranění stereotypního způsobu reprezentace lidství či ženství bude muset hledat nové cesty, jak se prosadit. Existuje ale v současné filmové populární tvorbě taková postava ženy – robotky – kyboržky, která by alespoň z části stála mimo diskurz moci, nereprodukovala genderové stereotypy a odpovídala výše vytyčeným východiskům o předem nedefinované a fluidní identitě se zrozením nezatíženým genderem nebo je filmový průmysl stále obtěžkán dispozitivu moci a stereotypním přístupem k ženám i mužům, které následně aplikuje i na své postavy?

---

<sup>246</sup> Srv. HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 115.

### 3. Analýza filmových postav umělých žen

V předchozích několika kapitolách jsem představila teoretický rámec a východiska, ze kterých budu vycházet při analýze filmových postav umělých robotických žen, které se budu věnovat nyní. Jak jsem již naznačila v úvodu své práce, budu výlučně pracovat s celovečerními hranými filmy euroamerické provenience natočenými po druhé polovině dvacátého století (tedy v období postmodernismu a post-teorií), ve kterých se objevuje postava umělé ženské bytosti - kyboržky/androidky/robotky jako jedna z hlavních charakterů. Na filmy počátku kinematografie, filmy animované či natočené mimo výše zmiňované teritorium, vedlejší postavy kyboržek, seriálové postavy apod. se kvůli zachování kompaktnosti tématu zaměřovat nebudu.

Postavy umělých žen vyskytující se v kinematografii éry postmodernismu, posthumanismu a kyberfeminismu (tedy v kinematografii druhé poloviny dvacátého století a současnosti) jsem rozdělila na základě svého předchozího analytického výzkumu do čtyř kategorií podle toho, jaká je jejich dominující tělesná a sociální funkce vzhledem k narativní struktuře díla, a jak je postava charakterizovatelná z hlediska přístupu k její tělesnosti a povaze. Na základě své analýzy jsem vytvořila kategorie sexbotky, domestikované umělé ženy, destruktivní umělé ženy a emocionální/inteligentní umělé ženy. Samozřejmě je nutné říci, že kategorie, kterými se budu zabývat, nejsou fixní a i typy postav jsou různorodé a variabilní, takže má typologie je vytvořena spíše na základě nalezených styčných bodů konkrétních případů než díky striktnímu dogmatu. V následujících kapitolách budu jednoho vybraného reprezentanta každé z jednotlivých kategorií analyzovat z hlediska výše teoretizovaných přístupů, tedy z hlediska postmodernismu a post-teorií.

První filmová postava robotické ženy, která se v průběhu dějin objevila, byla robotka Maria z německého klasického filmu *Metropolis* (Fritz Lang, 1927)<sup>247</sup>. Maria příliš neakcentovala robotickou povahu, ale byl u ní kladen důraz spíše na sociální problematiku v době dělnické revoluce.<sup>248</sup> V dalším průběhu vývoje kinematografie se filmové postavy robotek nevyskytovaly. Jejich boom začal až v padesátých a šedesátých letech v Hollywoodu,<sup>249</sup> když se začaly objevovat v banálních šovinisticky laděných komediích o krásných umělých ženách, které sloužily zejména k uspokojování sexuálních potřeb a pudů svého tvůrce/pána či jiných mužů. Vznikla kategorie, kterou jsem na základě její analogie k současnému trendu vytváření sexuálních robotek v erotickém průmyslu, nazvala *sexbotka*. Ta je doposud nejrozšířenějším a nejčastěji se vyskytujícím typem umělé ženy v kinematografii. Tyto postavy jsou stvořeny tak, aby byly neustále k mání a s chutí plnily mužské erotické fantazie. Klíčovou roli u nich hraje jejich vzhled a submisivita. Ostatní tělesné funkce či charakteristiky (např. síla) jsou velmi potlačeny a nehrají většinou roli. Podobné je to s jejich inteligenční a emoční stránkou, která bývá také nepodstatná. Jejich tělo je spojeno s vysokou mírou erotizace a sexualizace, která bývá pod kontrolou stvořitele (např. prsa a genitálie bývají protkány senzory citlivosti, apod.). Fetišizace gynoidek může být přičítána mužské touze po pasivních „ženách“, které by bylo možné na zakázku nechat vyrobit tak, aby funkčně odpovídaly nafukovacím pannám, ale fyzicky by působily jako skutečné ženy. Postavy sexbotek – sexuálně podrobených objektů, se objevují ve filmech *Dokonalá žena* (Bernard Knowles, 1949), *Má živá panenka* (Lawrence Dobkin, 1964), *Galaxina* (William Sachs, 1980), *Cherry 2000* (Steve De Jarnatt, 1987) nebo ve filmu *Austin Powers: Špionátor* (Jay Roach, 1997). Já jsem si pro svou analýzu vybrala film *Dr. Goldfoot, tvůrce robotických žen* (Norman Taurog, 1965), který je vhodným zástupcem této kategorie, protože splňuje téměř veškeré výše zmiňované charakteristiky.

---

<sup>247</sup> SCHNEIDER, Steven a kol. *1001 filmů, které musíte vidět, než zemřete*. Praha: Volvox Globator, 2007, s. 62 - 63.

<sup>248</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 119.

<sup>249</sup> Srv. Tamtéž, s. 527.

Kategorie sexuálně podrobených umělých žen se následně rozšířila a na plátně se začaly objevovat filmové postavy *domestikovaných kyberžen*, které sloužily nejen k uspokojování sexuálních tužeb svého pána, ale byly, hrubě řečeno, domácími služkami či otrokyněmi, které navíc kromě sexu uměly skvěle vařit, prát, uklízet a byly naprogramovány tak, aby jim činilo potěšení starat se o domácnost. Tyto postavy reprezentují kulturní mýtus o dokonalé (americké) rodině a vytvářejí stereotypní předobraz dokonalé lidské ženy/manželky, která žije naprosto podmaněna a oddána muži. Oddanost je také hlavní vlastností domestikovaného typu robotek, které neplní v narativu pouze funkci podřízené submisivní partnerky, ale všeobecně pracují jako domácí služebnictvo jim nadřazených lidí. Obecně se dá říci, že se jedná o postavy, na kterých je uplatňována misogynie, věznění, útisk, násilné prosazování patriarchálních hodnot a antropocentrické nadřazenosti. Postavy domestikovaných umělých žen jsou většinou podrobené a nešťastné. Cílem jejich pána/majitele je zlomit je a vypěstovat u nich návyk k monotónnímu opakování určitých typů činností – především k péči a domácím pracím. Významnými filmovými zástupci této kategorie filmů jsou *Stepfordské paničky* (Bryan Forbes, 1975 a Frank Oz, 2004), *The Flubber* (Les Mayfield, 1997) či *VALL-E* (Andrew Stanton, 2008). Pro mou analýzu bude z genderového a feministického hlediska nejvhodnějším zástupcem původní film *Stepfordské paničky* z roku 1975, který se stal kultovním.

V osmdesátých letech s rozvojem nových technologií a šířením třetí vlny feminismu vznikl radikálně nový typ filmové postavy akční hrdinky, s čímž se pojil i vznik podobně jednající robotky, která šla proti tradičně zažitým ženským stereotypům.<sup>250</sup> Byla agresivní, silná, výkonná, drsná a neoblomná. Zatímco dřívější hrdinky sci-fi a akčních filmů se v dílech buď vůbec nevyskytovaly, nebo plnily pouze nevýznamné vedlejší role a doplňovaly hlavní (mužské) hrdiny příběhu. Nyní bylo ženám umožněno hrát nejen hlavní role, ale zároveň začaly být filmovými tvůrci vykreslovány jako aktivní či dokonce agresivní. Objevily se tvrdé a nekompromisní postavy jako Ellen Ripleyová (*Vetřelec*, Ridley Scott, 1979), G. I. Jane (*G. I. Jane*, Ridley Scott, 1997) či Lara Croft (*Lara Croft – Tomb Raider*, Simon

---

<sup>250</sup> Tamtéž, s. 707.

West, 2001).<sup>251</sup> Kategorii vesměs zahrnující akční robotické hrdinky, které se objevují v kinematografii, jsem nazvala *destruktivní umělé ženy*. Jsou typem postav, které představují maskulinitu i femininitu, čímž stírají tradiční genderové stereotypy a umožňují zcela nový přístup k ženským postavám. Nejsou pasivní, ale naopak často velmi agresivní, racionální, nebojácné a samostatné. Nejsou snadno podmanitelné a nebojí se bojovat i zabít za své společenské postavení nebo přesvědčení. Jsou to postavy narušující sociální rovnováhu patriarchální společnosti, se kterými je ale zároveň spjata jisté mytické varování před možnou destruktivní silou mocných a autoritativních žen. Jejich dominujícími tělesnými funkcemi jsou síla a výkon kombinované (opět) s velmi významným momentem erotizace a sexualizace těla. Příklady destruktivních a anihilačních robotek se objevují ve filmech *Smrtící přítelkyně* (Wes Craven, 1986), *Zkázonosná Eva* (Duncan Gibbins, 1991), *Vetřelec: Vzkříšení* (Jean-Pierre Jeunet, 1997), *Battlestar Galactica* (Michael Rymer, Michael Nankin, 2003), *Stroj* (James W. Caradog, 2013). Já budu analyzovat pravděpodobně nejznámější destruktivní gynoidní filmovou postavu – terminátorku T-X (*Terminátor 3: Vzpouza strojů*, Jonathan Mostow, 2003), která se vyznačuje reprezentací chování, které je tradičně vnímáno jako maskulinní, v kombinaci s výrazně ženským zevnějškem.

Nejnovějším a nejaktuálnějším typem robotické filmové hrdinky je postava kyboržky/androidky s vysokou inteligencí, rozvinutou emocionální stránkou, schopností milovat, která se v mnoha ohledech podobá člověku a už není lidskou ženou pouze díky vzhledu. Velmi často tyto postavy řeší závažná existenciální až filozofická témata, táží se po vlastním původu, řeší podstatu lidství či ženství, otázku podřízení se a svobody, dobra a zla a to, jestli jsou hodny existence v lidském kolektivu. Téměř vždy projevují vlastní vůli a chuť realizovat sny a touhy, vykazují tedy i schopnost plánovat do budoucna svůj kybernetický život. Běžné je, že se obávají vlastního zániku / smrti. Důležitým momentem je i jejich schopnost a potřeba navazovat partnerské vztahy (zatím téměř vždy s lidskými muži) založené na lásce, emocích a citech. To jsou vlastnosti, kterých doposud žádné z kybernetických žen nebyly schopny. Vzhled emocionálních umělých žen je

---

<sup>251</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 733.

většinou také velmi věrnou nápodobou živé ženy, samozřejmě odpovídající dobovým estetickým trendům a diskurzu krásy. Do této kategorie lze zařadit postavu Rachel z filmu *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), filmy *Vetřelec: Vzkříšení* (Jean-Pierre Jeunet, 1997), *Ona* (Spike Jonze, 2013) a postavu umělé inteligence Ava z loni premiérováného a hojně diskutovaného snímku *Ex Machina* (Alex Garland, 2015), kterou jsem si vybrala pro svou analýzu.

Sexbotky a domestikované androidky byly podřízenými robotkami řídicími se vesměs Asimovými zákony robotiky<sup>252</sup> vzhledem ke svým pánům. Kategorie destruktivních robotek - anihilátorek je spíše filmovou hříčkou s genderem a reversním převrácením stereotypních rolí následující tendence feministického hnutí a všeobecného přístupu k ženám své doby. Kategorie, kterou jsem specifikovala pojmem *Emocionální / inteligentní kyboržka* je postavou vysoce ovlivněnou současnými technooptimistickými vizemi o vzniku dokonalé umělé inteligence, ve které se kloubí charakteristiky podněcované současným stádiem ženské emancipace. Domnívám se, že tento typ hrdinky má skutečný potenciál se rozvíjet v duchu posthumanistického liberalismu a antiesencialismu, a mohl by zaujmout plnohodnotné místo ve společnosti a kultuře. Otázkou ale zůstává, zda jí filmoví tvůrci umožní tento potenciál využít.

Co se týče kategorií umělých robotických žen, ráda bych na tomto místě podotkla, že i když se jedná o jejich postupný historický vývoj, a každá kategorie svým způsobem vzniká v návaznosti na předchozí, původní kategorie nemizí, ale zůstávají v kinematografii a existují paralelně bok po boku či se prolínají. V mé analýze je tento princip znatelný např. u postavy emocionální a inteligentní kyboržky ve filmu *Ex Machina*, u které se její dominující funkce inteligence kloubí se sexualizovaným přístupem, který je v mnohém podobný přístupu k sexbotce.

---

<sup>252</sup> „(1) Robot by neměl ublížit lidské bytosti, ani by neměl svou nečinností dopustit, aby lidská bytost došla k úhoně. (2) Robot musí uposlechnout rozkazy, které mu dává člověk; výjimkou je uposlechnutí rozkazu, které by bylo v rozporu s prvním zákonem. (3) Robot musí chránit svou vlastní existenci tak dlouho jak je to možné. Výjimkou jsou situace, které by byly v rozporu s prvním a druhým zákonem. Tato pravidla prezentoval Isaac Asimov v krátkém příběhu z roku 1942, který šel znovu do tisku v roce 1950 pod názvem *Já, robot*, ze kterého se stal best-seller. Později Asimov přidal ještě čtvrtý zákon, kterému podléhají ostatní: (0) Robot nesmí ohrozit lidstvo nebo svou nečinností dopustit, aby bylo lidstvo ohroženo.“  
(BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013, s. 43.)

### 3.1 Sexbotka – Dr. Goldfoot, tvůrce robotických žen (Norman Taurog, 1965)



Obr. 5 – filmový plakát *Dr. Goldfoot, tvůrce robotických žen*

*Dr. Goldfoot, tvůrce robotických žen* z roku 1965, je kultovní banální komedií s prvky exploitation, jejíž jednoduchý děj se, samozřejmě, odehrává v nedaleké budoucnosti. Dr. Goldfoot a jeho poskok Igor vyrábějí v ukryté podzemní laboratoři fyzicky dokonalé umělé ženy – androidky/gynoidky, které jsou skvělými společnicemi. Tyto robotky programují, učí okouzlovat muže a následně je využívají k tomu, aby sváděly nejvlivnější a nejbohatší muže světa. Ti jim po svatbě odkáží majetek, který putuje Dr. Goldfootovi do kapsy. Vše se ale začne kazit, když jeden z milionářů odhalí jejich plán a chce svou ženu i peníze zpět.

Gynoidky *Bikini Machines* jsou klasickými postavami sexbotek reprezentovanými v jejich nejčistší formě. Jsou mladé, krásné, přítulné, submisivní a postrádají vlastní vůli. Jsou patriarchálním ideálem tiché, pasivní bytosti, vyjadřující verbální, intelektuální a spirituální absenci, která byla stvořena, aby reflektovala ego svého tvůrce. Jako oddané služky na slovo poslouchají svého

stvořitele a chleboďárce pana Goldfoota, který je úkoluje a vysílá na „mise“, na kterých mají lovit milionáře. I když navenek vypadají jako nádherné skutečné ženy, jsou pouhými strojovými extenzemi vykonávajícími tužby svého pána, tedy foucaultovskou terminologií řečeno, prostředky skrze které jsou produkovány mocenské taktiky.<sup>253</sup> Řečeno terminologií Judith Butler, sexbotky jsou efektem aparátu kulturní konstrukce spojené s genderem, mocenskými vztahy a prediskurzivitou pohlaví.<sup>254</sup>

Významným momentem filmu je expozice, která se pokouší rádoby vtipnou parodickou formou představit hlavní hrdinku a navést diváka na šokující fakt, že kráska, kterou sledujeme, není ženou z masa a kostí, ale je umělá: Sledujeme krásnou štíhlou brunetu kráčející s bezduchým výrazem po ulicích San Franciska. Bez zájmu o okolí prochází ulicemi, nic kolem ji nezajímá, jen bezmyšlenkovitě hledí před sebe a občas udělá nečekaný strojově trhaný pohyb. Lidé, ruch, doprava... nic pro ni neexistuje. Při bezduchem přecházení ulice ji náhodou srazí auto, tedy lépe řečeno, do ní auto nabourá. Upadne mu nárazník, zděšený řidič vybíhá ven a ptá se, jestli je vše v pořádku. Kráska se ani nepozastaví, jen líbezně usměje a pokračuje v chůzi. O ulici dál do ní omylem narazí dva lupiči, kteří právě vybíhají z banky. Pokusí se ji zastřelit, ale ona jen apaticky hledí, jak skrze ni létají kulky z pistolí, a pak jde klidně dál. Celá tato scéna nejenže popisuje základní tělesné charakteristiky postavy (lidský ženský vzhled v opozici k nesmrtelnosti naznačuje, že se zajisté nejedná o obyčejnou ženu), ale poskytuje také interpretační klíč k následnému chápání postavy, femininity a maskulinity v celém filmu. Již v této první scéně je sexbotka, jménem Č. 11, atakována muži. Muž ji srazí autem, dva muži ji postřelí, policista, který je poblíž a vše sleduje, nezasáhne a nepomůže jí. Již od samého začátku je to postava apatická, bezduchá, submisivní a podřízená, která je vržena do „cizího“ světa plného mužů, jimž má být oddána. Č. 11 je v tomto ohledu postava, která nemůže dosáhnout „úrovně“ mužů, a která má být svou podřadností k smíchu.

---

<sup>253</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 80.

<sup>254</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 7.



V podobném patriarchálně šovinistickém duchu se děj vyvíjí v celém průběhu filmu. Když Č. 11 potká muže, kterého má svést, začne se projevovat v duchu nejhrubších a nejdrsnějších stereotypů o ženském chování, které si snad lze představit. (Samozřejmě, že se jedná o hyperbolu a nadsázku, ale z mého pohledu je to nadsázka až příliš extrémní.) Setkání, ve zkratce, probíhá tak, že se sexbotka „nalepí“ na chtíčem ovládaného bohatého „chudáčka“, který podlehne jejímu líbeznému vzhledu a sexy tělu. Příkladem je situace, kdy milionář nabourá autem po tom, co spatřil její napůl odhalené pozadí, když se naoko pokoušela opravit své auto u silnice. Autorka Laura Mulvey píše o fenoménu slasti plynoucí z mužského dívání se na ženu - male-gaze<sup>255</sup>, který je na tuto konkrétní situaci i na celkovou povahu narativní struktury filmu velice snadno aplikovatelný. Sexbotčin sexualizovaný a vulgarizovaný femininní vzhled je zde prvoplánově stylizován tak, aby podněcoval silný skopofilní vizuální a erotický zážitek. Její postava se stává pouhým „subjektem fascinace“<sup>256</sup>, a její konstituce a povaha velmi zřetelně napomáhá udržování a potvrzování řádu vylučovaných dualit v rámci fiktivního filmového příběhu a v návaznosti následně i společenského uspořádání žité reality. „Film odráží, odhaluje a dokonce i vsází na přímou, společensky ustanovenou interpretaci odlišnosti pohlaví, která ovládá obrazy, erotické způsoby pohledu a podívanou.“<sup>257</sup> Sexbotčino odhalování formálně krásného těla kóduje erotično do jazyka dominantního patriarchálního řádu<sup>258</sup>, a vytváří dialektiku podřízeného/pána, která je založena na „nerecipročním pojetí genderové asymetrie.“<sup>259</sup>

---

<sup>255</sup> „Ve světě uspořádaném nerovností pohlaví je slast z dívání se rozštěpena na aktivní (mužskou) a pasivní (ženskou) pozici. Určující mužský pohled promítá svou fantazii do postavy ženy, která je příslušně stylizována. Ženy, ve své tradiční exhibicionistické roli, jsou zároveň sledovány pohledem a ukazovány, přičemž jejich vzhled je kódován pro dosažení mocného vizuálního a erotického zážitku, takže můžeme říci, že konotují bytí-pro-pohled (to-be-looked-at-ness).“

(MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON, 1999, s. 123.)

<sup>256</sup> MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON, 1999, s. 117.

<sup>257</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>258</sup> Tamtéž, s. 119.

<sup>259</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 12.



Obr. 6 - Č. 11 svádí milionáře

Poté, co se robotce podaří se s mužem sblížit, začne probíhat naprosto absurdní, obě strany diskreditující, dialog. Sexbotka začne okamžitě milionáře objímat a líbat, nadbíhá mu a tvrdí, že se do něj na první pohled zamilovala a chce se o něj navždy starat. Vše pokračuje lascivním a košilatým flirtováním, při kterém mu jasně sděluje, ať se připraví, že miluje líbání a je sexuálně nenasytá. Asi po minutovém rozhovoru na toto téma následuje pozvání k muži domů. Hyperbolicky bych tuto scénu neváhala přirovnat k úvodním scénám toho nejtriviálnějšího německého porna s opraváři topení, avšak s tím rozdílem, že zde je žena ponížena několikanásobně více, a to nejen z pozice sexuality, ale i z pozice racionality a vědění. Její tělo tu existuje jako termín, který stabilizuje heteronormativitu a konsoliduje binární a opoziční vztahy mužů a žen.<sup>260</sup>

Při sledování celé situace nakonec zjistíme, že Č. 11 na dálku ovládá její tvůrce Dr. Goldfoot, který jí z velína či centrály uděluje instrukce a pokyny. Když se mu zachce, může ji svým pokynem vypnout, umlčet, zastavit, ale i donutit ke

---

<sup>260</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 112.

konkrétní akci. Sexbotka je pouhým ovládaným nástrojem v tomto ohledu s nadsázkou přirovnatelným k inteligentnějšímu autíčku na dálkové ovládání. Není tedy snad ani plnohodnotnou postavou filmové protagonistky, protože absolutně neprojevuje známky vlastní vůle. Je sexuálním objektem ve zlatých bikinách, který byl stvořen pro mužské oči<sup>261</sup> - a to jak pro ty divácké, tak pro oči ostatních postav. Myšlenku patriarchální nadřazenosti v tomto ohledu znovu potvrzuje i Laura Mulvey, která tvrdí, že muž je v kinematografii prezentovaný jako pohledem nedotknutelný a svrchovaný tvůrce. „Heterosexuální dělba práce na aktivní a pasivní ovládla narativní strukturu. Podle zásad vládnoucí ideologie (...) nemůže mužská postava nést tíhu sexuálního zpředmětnění. (...) [To] napomáhá pozici muže jakožto aktivní postavy, která posouvá příběh dopředu a je tvůrcem děje. Muž ovládá filmovou fantazii a také se ukazuje jako představitel moci.“<sup>262</sup> Androidka je v tomto ohledu loutkou bez vůle, bez vlastního života, je upoutána do pozice nositelky významu a nikoliv jeho tvůrkyně. Za provázky jejího konání tahá „tatínek stvořitel“ - Dr. Goldfoot. Ten o ní tvrdí, že je nebezpečná, důmyslná a sexy, ale není tomu tak zcela. Z mého pohledu je sexbotka pouhým orgánem, extenzí výkonu cizích tužeb. Muž zde ve všech ohledech figuruje jako nadřazený.

Zásadní funkcí Č. 11 v příběhu je vystavování polonahého těla na odiv a uspokojování mužských potřeb. Nemá vlastní emoce, pouze ty předstírané, a nemá ani přirozenou inteligenci. Je absolutně prázdnou tělesnou schránkou, do které je (v karteziánském slova smyslu) Dr. Goldfootem vetkávána „duše“. Dr. Goldfoot ovládá její jinak bezduché tělo. S pomocí speciálního počítače nahrává do svých umělých žen informace a znalosti, které se jim můžou hodit při navazování známostí s konkrétními boháči. Učí je, jak se k mužům mají chovat a ukazuje jim příklady ideálního přístupu. Vědomě jim poskytuje informace o tom, jak využívat sex-appeal a ostatní „ženské zbraně“. Kromě konotací jednoznačně nadřazujících „mužské raciono“ nad „ženskou hloupost a tupost“, které vlastně odkazují k názoru, že veškeré vědění a moudrost pochází od muže, a že muž/pán vytváří život podřízené ženy, mohou být tyto situace interpretovány i jako nucená opakovaná

---

<sup>261</sup> MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON, 1999, s. 118.

<sup>262</sup> Tamtéž, s. 124.

stylizace těla, tedy performativita genderu.<sup>263</sup> Dr. Goldfoot vlastně nutí své sexbotky opakovat hloupé stereotypní vzorce, které následně formují jejich genderovou identitu, čímž z nich tvoří ženy. „Pohlaví je výsledkem násilného procesu“<sup>264</sup>, který má totalitární povahu a je diskurzivně skrýván. Vytváření genderu a sexuality jsou „aktem dominance a nátlaku institucionalizovaného performativu, kterým vytvářejí a řídí sociální realitu dle požadavků diskurzivní/perceptuální konstrukce těl v souvislosti s principy sexuální difference.“<sup>265</sup> V tomto konkrétní případě se vlastně jedná o vynucené a násilně přiřazování pohlaví a genderu do mužem stvořené matrice.

S tím souvisí i princip zrodu sexuálních androidek. Podobně jako u většiny ostatních robotek a sexbotek je i u Bikini Machines determinujícím „životním“ okamžikem jejich stvoření a nejvýznamnější postavou je jejich pán. Ten má možnost eugenicky vybírat, která robotka je natolik krásná, že může zůstat „žít“, a má také právo rozhodnout o tom, které nedokonalé a nedostatečně femininní „kusy“ mají být zlikvidovány. Dr. Goldfoot tak, z pozice absolutního vládce, určuje kult krásy. Androidka, která mu neodpovídá je považována za omyl a je zesměšněna. Ta, která mu odpovídá je nuceně kódována jako ženská bytost a její ženskost je fetišizována. Na rozdíl např. od terminátora, který se prostě na scéně zjeví z budoucnosti, má sexbotka svého „tatínka“ – nadřazeného muže, který ji stvořil k obrazu svému, a který je tvůrcem veškerých charakteristik a rysů, jež sexbotka nese.

Bikini Machine je produktem pásové výroby, který je hromadně vyráběn v podzemní továrně na sexy ženy. Každá ze sexbotek je tak pouhým číslem v řadě, strojem vytvořeným jiným strojem a zároveň majetkem Dr. Goldfoota. Tento princip absolutní kontroly nad ženským tělem uplatňovaný skrze technologie považuji za mocenskou diskurzivní utopii, která má, za pomoci řízeného produkování velkého počtu „ideálních žen“, sloužit k uspokojování tužeb mužských postav, a k upevňování starých společenských struktur. Z hlediska post-teorií by kybernetické tělo mělo být zejména nefixní a dynamické. Jak poukázala

---

<sup>263</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 33.

<sup>264</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>265</sup> Tamtéž, s. 115.

Donna Haraway ve svém manifestu, rozpad hranice mezi člověkem a ne-člověkem by měl vést k rozložení ostatních humanistických hranic, zejména těch genderových a mezidruhových.<sup>266</sup> Humanistický sebestředný člověk by měl být z jedné strany rozměňován technologickým kyborgem, a z druhé strany zvířetem. Podobně jako Haraway, vidí v radikální fluidnosti, dynamice a proměnlivosti těla šanci i Rossi Braidotti.<sup>267</sup> „Animalizace, kyborgizace, biolechnologie, robotika a kybernetika ale přinášejí pouze větší akcent na lidskou hauntologii.“<sup>268</sup> O nějaké kyberfeministické či posthumanistické svobodné bytosti nezatížené fixní identitou ani genderem nemůže být řeč. Gynoidky jsou v rámci tohoto narativu vizuálními sexuálními objekty, které náleží maskulinní dominanci, kontrole a plnění vůle a přání jejich mužského pána.

Kromě ponižování na základě pohlaví, pracuje narativ filmu i s principy oprese, dohledu a trestání robotických žen, které jsou uplatňovány přímo na jejich těla, tak i na dálku. Dr. Goldfoot má jako součást své továrny na sexbotky i obrovskou místnost uzpůsobenou jako mučírnu, jejímž užíváním si podmiňuje absolutní poslušnost „svých dívek“. V případě neúspěchu, neuposlechnutí nebo přesného nedodržení pokynů k činnosti čeká androidku trest na elektrickém křesle, případně vykonávání ponižujících činností jako je např. drhnutí podlahy při kterém je zároveň trestána elektrošoky. V rámci praktikování fyzických tělesných trestů (spadajících pod feudální typ moci) využívá Dr. Goldfoot nejen moderní elektrické mučící přístroje, ale i klasické praktiky věznění či tortury - stínání gilotinou, natahování na skřípec, používání palečnice, pálení ohněm či pomalé půlení těla nabroušeným kyvadlem. Jeho potřeba mučení spočívá v ceremoniálu patriarchálního triufu<sup>269</sup> a potvrzení dispozitivu pravdy. „Tělo obžalované, tělo, které mluví a které, je-li potřeba, i trpí“<sup>270</sup> má úzkou souvislost s podrobováním zkoušce pravdy. Nejedná se o pravdu objektivní skutečnosti, ale o pravdu spadající do diskurzu pravdy, který je násilně vyžadován Dr. Goldfootem od jeho Bikini

---

<sup>266</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 51 – 58.

<sup>267</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference*. New York: Columbia University Press, 1996, s. 159.

<sup>268</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 131.

<sup>269</sup> Srv. FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 91.

<sup>270</sup> Tamtéž, s. 77.

Machines. K tomu se váže i vztahová binarita a hierarchicita s veškerými negativními konotacemi, které může vyvolávat. Jedná se o vztah ovládajícího a ovládané, nadřazeného a podřízené. Fyzické tresty podřízených těl robotek doplňuje navíc o elektronický dohled uplatnitelný na dálku. Jak sám podle vzoru Velkého Bratra říká: „Pamatujete, oči doktora Goldfoota vás sledují.“ Tím potvrzuje působení modelu panoptického elektronického dohledu vytvářejícího tlak na sledované objekty, který vede k jejich sebedisciplinaci a kontrole dodržování diskurzu pravdy.



Obr. 7 - Dr. Goldfoot a jeho sexbotky

Z výše řečeného vyplývá, že Č. 11 je několikanásobně podrobená a ponížená bytost – je hračkou pro svého tvůrce, cílem sexuální touhy mužských postav, objektem pohledu diváků i podřízeným sloužícím strojem trpícím v antropocentrickém systému. Je entitou ležící na spodních místech hierarchie, která má potvrzovat stereotypní předsudek, že technologie a ženy patří a slouží mužům. Její zrod, život i zánik jsou rozhodnutím člověka/muže a ona nemá ze své podstaty možnost s čímkoli nesouhlasit či sama o sobě rozhodovat. Je postavou podléhající feudální i disciplinární moci, do které jsou hluboce vepsány principy ovládaného těla-stroje, a která je zároveň jedním ze stavebních kamenů dispozitivu sexuality. Rodí se jako tabula rasa, do které je implementována myšlenka ženské podřazenosti a mužské nadvlády, a která je donucena performativně utvrzovat svou genderovou roli a nižší společenský statut.

Jak jsem již naznačila v předchozích odstavcích, existují dva odlišné diskurzy pojící se s tropem mechanické ženy – sexbotky. První vytváří obraz umělé ženy jako tiché, kontrolovatelné, poslušné sexuální otrokyně, která slouží svému pánovi. Tato umělá žena je „ideálem“ vzhledem k její schopnosti přesně naplňovat tužby svého stvořitele, což samotnému tvůrci umožňuje udržovat vlastní mocenskou pozici a překračovat hranice zkaženosti ve světě, kde sám vládne. Druhým diskurzem, spíše teoretickým, je přístup k umělé ženě jako post-genderové rebelce, která narušuje stabilní a absolutní hranice mezi člověkem a strojem, mužem a ženou, nevinností a hříchem a stírá veškeré možné dualistické binární kategorie. Kyborg Donny Haraway by měl narušovat ideologie rasismu, sexismu a z nich vycházející futuristickou estetiku těla nebo technologické mýty spjaté se ženstvím. Co se týče postav sexbotek, musím konstatovat, že tyto principy ve vztahu k jejich filmovému zobrazování, bohužel, nenacházím. Filmová reprezentace *Bikini Machines* velmi silně odkazuje k dualistickému systému opozic, kde je jednoznačně sexbotka oním omezeným elementem vzhledem k nadřazenému muži (potažmo člověku). Je to smutné, ale východisko ve smyslu možné linie úniku ze systému tyranie pro tuto postavu nevidím. Aplikovat na Č. 11 futuristické ideje posthumanismu by bylo pouze absurdním utopistickým pokusem a výsměchem nešťastné postavě.

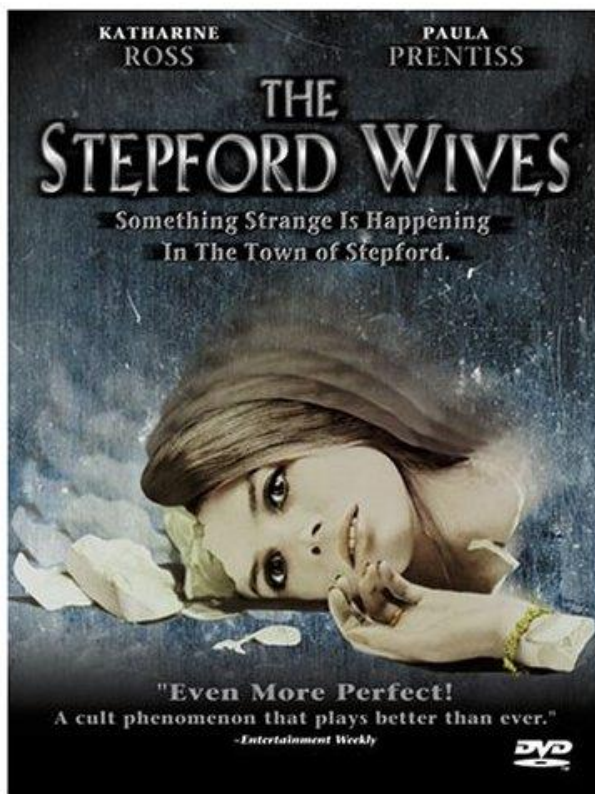
Kyberfeminismus Donny Haraway sice hovoří o genderové svobodě a těle nezatíženém esencialisticky pojímaným fyzickým narozením, nebere ale v úvahu to, že např. filmová postava nevzniká samovolně. I u kulturní reprezentace je přítomen někdo, kdo ji stvořil a vnuknul jí základní charakteristiky a motivace. Ano, kyboržka může být liberalizovanou kulturní reprezentací, ale pokud taková má být, je třeba, aby ji takovou někdo stvořil. V tomto případě o neexistenci kategorií a hierarchie, stírání rozdílů binárních opozic či radosti z propojování lidského těla s technologií opravdu hovořit nelze. Tělo sexbotky je dualisticky stavěnou „klecí, je otroctvím, je léčkou; je nešťastnou komplikací, plavidlem pro [uměle vnuknutou] duši, která se snaží, aby se jej ovládla.“<sup>271</sup>

---

<sup>271</sup> PLANT, Sadie. *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. New York / London: Fourth Estate Ltd., 1998, s. 178.



### 3.2 Domestikovaná umělá žena – *Stepfordské paničky* (Bryan Forbes, 1975)



Obr. 8 – filmový plakát *Stepfordské paničky*

*Stepfordské paničky* (1975) jsou příběhem o mladé ženě střední třídy Joanně Eberhartové, která se z rozhodnutí manžela přestěhuje i s celou rodinou do městečka Stepford. Přestože je Joanna žena v domácnosti, ráda fotografuje, zajímá se o feminismus a touží po kariéře fotografky. To se ale jejímu muži příliš nezamlouvá a Joannu by raději viděl, jak se stará o domácnost podobně jako ostatní stepfordské paničky. Prostředí města Joanně připadá zvláštní a odtažitá a její obyvatelé a obyvatelky ještě víc – jsou to vesměs vlivní a bohatí muži, kteří se sdružují v pánském klubu, a jejich perfektní ženy, které jsou doma a nemají jiné zájmy a starosti než péči o vzhled, děti, domácnost a vaření. Když Joanna zjistí, že mužský klub nemá ve městě žádný ženský ekvivalent, rozhodne se s kamarádkou Bobbie, že založí „opoziční“ ženský kroužek. Po sérii několika podezřelých událostí



ale zjistí, že hlavní činností mužského kruhu je zabíjení lidských žen a tvorba robotických hospodyň nerozeznatelných od původních manželek. Joanna se pokusí zachránit sebe i děti a z města uprchnout, ale marně. Je nahrazena strojem stejně jako její kamarádka Bobbie.



**Obr. 9 - Joannina kamarádka Bobby před proměnou**

Stepfordské paničky jsou prvním filmem, který pracuje s idejemi liberalismu druhé vlny feminismu tak, že dává prostor ženské nezávislosti a myšlenkám ženského emancipačního hnutí. Zároveň může být považován za generační zpověď „zkoumající odcizení a nespokojenost zakoušenou ženami v domácnosti po druhé světové válce. (...) Podporuje naléhavé feministické vědomí, které má kořeny v ženami sdílené zkušenosti, a vyjadřuje běžně pociťovanou ženskou touhu po rovném přístupu mimo domov.“<sup>272</sup> Film bývá často považovaný za feministický, ale dle mého názoru je spíše kritikou systému a anti-patriarchální polemikou.<sup>273</sup> Přestože je Joanna portrétována jako bojovnice za lidská práva, její aktivismus není úspěšný. Je založen na zdání možnosti odporovat patriarchálním restrikcím, ne na skutečné možnosti a schopnosti prosadit se. V opozici k jejímu jednání stojí mužská skupina (vč. jejího manžela), která je vylíčena jako zhmotnění represivních

---

<sup>272</sup> SHORT, Sue. *Cyborg Cinema*. London: University of London and Palgrave Macmillan, 2011, s. 88.

<sup>273</sup> Tamtéž, s. 88.

sil uplatňovaných na ženách. Joanna nedokáže svému manželovi vzdorovat v otázce stěhování se do Stepfordu na začátku filmu, ani v průběhu, kdy se rozhodne odjet pryč. Kariéru fotografky si, i přes velký talent a touhu, také nevytvoří. I když se tedy pozice ženy zdá být ve filmu výraznější než mužská, tendence k nastolení systému bez mužské dominance (či bez dominance všeobecně) nakonec spolu s hlavní postavou umírá. Film končí tím, že hrdinka je podrobena a zůstává, přes veškerou snahu, lapena v tradiční roli domácí hospodyňky, kterou jí naordinoval její manžel. Ženská emancipace a svoboda je rozpuštěna mužskou mocenskou silou a patriarchální potřebou ovládat.

Patriarchát vytváří diskurz o tom, že dobrá žena náleží do domácnosti a její nejpřirozenější místo je v podřízenosti rodině. Jak upozorňuje Michel Foucault, rodina již nemůže být chápána pouze jako ekonomicko-politicko-společenský svazek mezi mužem a ženou, ale je prostředkem, který vychází z dispozitivu sexuality, který ovládá současná těla. Manželství „zajišťuje produkci sexuality, která není homogenní vzhledem k privilegiím manželského svazku, přičemž umožňuje, aby jeho systémy byly proniknuty zcela novou, jim dosud neznámou taktikou moci. Rodina je výměníkem sexuality a manželského svazku: přenáší do dispozitivu sexuality zákon a právní rozměr.“<sup>274</sup> Stepfordské paničky tedy propojují dva patriarchální ideály: ideál soudržnosti rodiny a ideál podrobené sexbotky (- viz předchozí kapitola). Samotné postavy umělých žen jsou tedy stylizovány jako domestikované i erotické. „Jejich těla jsou evidentně vylepšována v duchu vytvoření „playboy playmate“, která se bude zdržovat v domácnosti, péct dorty a užívat si hlasitý sex.“<sup>275</sup> Takto plochý přístup k ženské filmové postavě až schematicky reprodukuje heterosexuální falické kulturní konvence<sup>276</sup> a je zároveň silně diskurzivně i mocensky motivován, což neovlivňuje pouze samotnou sexualitu kyberžen, ale velmi významně to utváří i jejich identitu směrem k odstranění jejich subverzivního potenciálu a chuti vzdorovat.<sup>277</sup>

---

<sup>274</sup> FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann a synové, 1999, s. 127.

<sup>275</sup> SHORT, Sue. *Cyborg Cinema*. London: University of London and Palgrave Macmillan, 2011, s. 89.

<sup>276</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 30.

<sup>277</sup> Tamtéž, s. 30



Obr. 10 - Joannina kamarádka Bobby po proměně

Moc podle Foucaulta není pouze hierarchická, ale cirkuluje v organizaci podobné síti.<sup>278</sup> Mocenské struktury prostupují celým sociálním tělem a figurují jako součást všech jeho úrovní. Ovlivňují veškeré oblasti sociálního života, jsou součástí veřejné sféry a politiky, stejně jako sféry soukromé. Mocenské vztahy tedy také tvoří vlivnou součást partnerských vztahů i rodin.<sup>279</sup> Z této perspektivy se tedy zdá, že poroba žen a matek v domácnostech je fundamentálním principem patriarchální společnosti. V konkrétním narativu *Stepfordských paniček* je tato genderová nerovnost utvářena z velké části performativně<sup>280</sup> na základě cyklického opakování konkrétních operací.<sup>281</sup> Muži vytvářejí robotky, které následně neustále dokola opakují stejné přednastavené vzorce chování a produkují žádané repetitivní výpovědi jako: „Konečně jsem si uvědomila, kolik toho pro mne manžel obětoval když jsem se mu naplno nevěnovala. Nyní to už bude jiné. Musím tu být jen pro něj, aby byl šťastný.“, „Důležité je mít dokonalou rodinu.“, „Leštěnka ve spreji je prostě skvělá. Nikdy jsme neměli tak krásně vyleštěný nábytek jako

---

<sup>278</sup> FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980, s. 98.

<sup>279</sup> FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann a synové, 1999, s. 127.

<sup>280</sup> Srv. BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 24.

<sup>281</sup> Srv. PLANT, Sadie. *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. New York / London: Fourth Estate Ltd., 1998, s. 20.

nyní. Naprosto vám ji doporučuji.“ „Já chci, aby můj domov byl hezký.“, „Vy máte ale pěkný účes.“, atd. Umělá žena v domácnosti tak sama sebe cyklicky omezuje domácími povinnostmi a potvrzuje tak patriarchální moc, která je ve filmu představována nuceným udržováním chodu nukleární rodiny a přetvářením lidských těl v (mužským) systémem ovládaná těla-stroje.

Podobné podrobování žen a strojů mužské dominanci velmi obsáhle rozebírá i kyberfeministka Sadie Plant, která hovoří o tom, že muž ze sebe kdysi dávno udělal středobod všeho a žena se stala jeho majetkem.<sup>282</sup> „Všechna důležitá odvětví byla označena jako „mužská“ a ostatní zůstala „ženskými“. Muži byli ti, kteří mohli všechno. Ženám byla určena pozice jednoúčelového systému, (...) který slouží jen „na to jedno.““<sup>283</sup> Tato struktura, má být dle Sadie Plant narušována a ničena propojováním žen a technologií, což ale *Stepfordské paničky* nepotvrzují. Ty se vyvíjejí spíše v duchu mužských obav o to, aby se stroje a ženy nevymkly kontrole, nestaly se přespříliš autonomními<sup>284</sup> a nedošlo z jejich strany k ohrožení mužského postavení.

Jak jsem již naznačila výše, *Stepfordské paničky* nejenže utvrzují patriarchální normy a hodnoty, ale v návaznosti na kategorii sexbotek slouží k uspokojení sexuálního zájmu svých manželů. Perfektní domácí paničky musí být „fyzicky krásné, pasivní a fetišizované objekty mužského pohledu.“<sup>285</sup> Mužský pohled (male gaze)<sup>286</sup> ustavuje patriarchální dominanci nad ženami jejich podrobováním, objektivizací a stavěním do pasivní role. Tato teorie, jak se zdá, nemusí zkoumat výhradně pohled mířený vůči lidským ženám, ale lze ji vztáhnout i na další kulturní reprezentace ženství – v tomto případě právě na těla umělých žen. Stírání rozdílů přístupů k umělému ženskému tělu a tělu lidské ženy potvrzuje i performativní teorie Judith Butler, která tvrdí, že veškerá těla, nejen lidská, konají performativně. „Těla nejsou objekty s inherentními hranicemi a vlastnostmi, ale jsou materiálně-kulturním fenoménem. „Lidská“ těla nejsou inherentně odlišná od

---

<sup>282</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>283</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>284</sup> Tamtéž, s. 88.

<sup>285</sup> HELFORD, Elyce. *Disco Divas: Women and Popular Culture in the 1970's*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2003, 148.

<sup>286</sup> MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON, 1999, s. 117.

těch „ne-lidských“.<sup>287</sup> Tělo lidské ženy se v tomto ohledu od těla androidky neliší. „Konvence tradičního filmu soustřeďují pozornost na lidskou postavu. Míra, prostor, příběhy: to vše je antropomorfní. Zde se zvědavost a touha dívat se mísí s fascinací podobností a rozpoznáním: lidské tváře, lidského těla, vztahu mezi lidskou a postavou a jejím okolím.“<sup>288</sup> Male gaze ve filmu téměř prvoplánově vyjadřuje např. scéna, kdy do kuchyně v domě Joanny vstupuje vedoucí mužského klubu, Dale, a se samolibostí ji sleduje. Když si ho Joanna povšimne, pronese, že rád sleduje ženy, které vykonávají domácí práce. Neuctivě k ní často přistupuje i její manžel, Walter, který vždy upřednostňuje své cíle nad jejími potřebami. I když se ona vůči jeho sexuální nadvládě aktivně brání, je nakonec podrobena a donucena k pasivitě. Walter si pojistí naplnění svých sexuálních potřeb jejím zavražděním a nahrazením novou sexualizovanou robotickou ženou s dokonalejším účesem i oděvem, jemnější pleť, několikanásobně zvětšeným poprsím a obrovským očima. Její tranzice náleží antropocentrické transhumanistické doktríně progresu a směřování ke strojové dokonalosti. Předseda mužského klubu, který proměnu provádí ji těsně před Joanniným zavražděním komentuje slovy: „Berte to jako další stádium vývoje, které je bez chyby. Udělám z vás skutečnou ženu. Je to vhodnější jak pro nás, tak pro vás.“

Z posthumanistického pohledu na performativitu je důležité vzít v úvahu možnou odlišnost „lidského“, „ne-lidského“ a „kyboržského“ způsobu bytí (i když ve všech případech se jedná o materiálně-diskurzivní formu). Ono bytí je součástí aparátu tělesné produkce, který je udržován skrze „množství intra-akcí. Některé z nich přetvářejí hranice (těl) a definují rozdílnou konstituci „člověka“.“<sup>289</sup> Umělé udržování pevné kategorie „člověka“ již dopředu vylučuje celou řadu možností, které by mohla ne-lidská těla mít, a významnou měrou „zvětšuje rozměry fungování moci.“<sup>290</sup> Z tohoto důvodu se domnívám, že hranice mezi lidmi a kyborgy

---

<sup>287</sup> BARAD, Karen. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: *Signs : Journal of Women in Culture and Society*. Chicago: University of Chicago, 2003, č. 3, s. 823.

<sup>288</sup> MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON, 1999, s. 121.

<sup>289</sup> BARAD, Karen. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: *Signs : Journal of Women in Culture and Society*. Chicago: University of Chicago, 2003, č. 3, s. 826.

<sup>290</sup> Tamtéž.

se nestírají, jak by tomu mělo např. podle Dony Haraway být, ale spíše se s fyziologickým přerodem lidských žen v robotky markantně zvětšují. Rozdíl je znatelný na jejich exteriéru i jednání, a je ve filmu vystavěn na principu kontrastu žen a strojů. Joanna i její kamarádka Bobbie jsou nespoutané inteligentní ženy, které se zajímají o feminismus a nebojí se říci svůj názor či rozhodovat. Obě chodí bez podprsenky a málo namalované, kouří, pijí alkohol a řídí auto. Odmítají některé ponižující společenské normy, nezajímají se o uklízení a rády se vzdělávají. Jsou představitelkami žen, které už dále nechtějí být ekonomicky závislé na partnerovi. Chtějí mít svou vlastní kariéru a úspěch. Obě dvě lidské ženy ve filmu reprezentují individuální identitu. Joanna je svéhlavá, drzá a vzpurná. Často se hádá se svým manželem o chodu rodiny a vůči pánskému klubu a jeho členům je pohrdavá a rezervovaná. Stepfordské muže považuje za nuly a nuly, se kterými by se její muž neměl zahazovat.

Naopak umělé ženy představují skupinovou identitu - všechny jednají a chovají se stejně – nacházejí štěstí a naplnění v péči o manžela, v uklízení a vaření. Po fyzické stránce odpovídají soudobým normám o fyzické kráse. Mají velká ňadra, vyfoukané lesklé účesy, perfektní nehty, dokonalé šaty a jsou vždy namalované. Jsou typem „hloupých barbín“, které hovoří o banalitách, případně nemluví vůbec. Jejich jedinou denní náplní je pečení, vaření, žehlení nebo čištění kuchyně. Nemají zájem chodit ven se bavit, jejich teritoriem je dům a stýkat se s nikým nepotřebují. Jsou ponižovanými objekty a nástroji sloužícími svým pánům.

Představa proměny ženského těla i jeho reprodukčního potenciálu je ve sci-fi kinematografii poměrně běžná. Podle Rosi Braidotti si „sci-fi hororové filmy hrají s fundamentálně mužskou problematikou, kterou nahrazují alternativními pohledy na reprodukci, čímž manipulují s figurou ženského těla. (...) Žena je nahrazena technologickým zařízením – strojem – v soudobé verzi Pygmalionského mýtu.“<sup>291</sup> Na proměně lidských žen v umělá těla ve *Stepfordských paničkách* je jasně zřetelný antiesencialistický argument postmoderního feminismu. Pravou ženskou povahou ani přirozeností není být dobrou hospodyní. Tato ženská „touha“ či „podstata“ je vynucená a umělá. *Stepfordské paničky* jsou daleko od oné „biologické esence“ a

---

<sup>291</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference*. New York: Columbia University Press, 1996, s. 5-6.



musí být násilně přetvářeny, aby mohly dosáhnout kulturního stereotypu dobré manželky. Jejich těla jsou křížovatkou intenzitních sil a podloží pro vepisování kulturních kódů mužské dominance.<sup>292</sup>

Co se týče post-teorií, domnívám se, že *Stepfordské paničky* prohlubují hranici mezi kyborgem a člověkem. Film je v rozporu s pojmem kyborga Donny Haraway i postčlověka Katherine Hayles. Přináší naprosto odlišné hledisko na kyborga, které by se dalo interpretovat tak, že v propojení žen a technologie neexistuje liberalizační potenciál, ale je tomu právě naopak. Jinými slovy řečeno, kyborgové ve *Stepfordských paničkách* reprezentují dualismus, patriarchální hodnoty, strukturalizaci a hierarchii. Jejich výroba je přísně řízena muži, kteří vytvářejí umělé ženské bytosti neosobních vizuálně dokonalých robotů. Ti jsou absolutně podřízení a odtržení od světa. Jejich poselství je tak spíše foucaultovsky varovné (jsou striktně ovládanými těly-stroji) než kyberfeministicky lehkovážné či posthumanisticky liberalizující.



**Obr. 11 - Stepfordské paničky společně nakupují (v čele stojí Joanna po proměně)**

<sup>292</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference*. New York: Columbia University Press, 1996, s. 2.

### 3.3 Destruktivní umělá žena – *Terminátor 3: Vzpouřila stroje* (Jonathan Mostow, 2003)



Obr. 12 - filmový plakát *Terminátor 3*

Svým způsobem varovným je i akční snímek *Terminátor 3: Vzpouřila stroje*, který navazuje na předchozí dva legendární sci-fi filmy z Terminátorské série Jamese Camerona. Opět se blíží soudný den a na Zem jsou z budoucnosti sesláni dva terminátoři, kteří mají za úkol změnit osud lidstva. Nejnovější typ terminátora – téměř nezničitelná terminátorka T-X (Kristianna Loken), která má za úkol zneškodnit Johna Connora a jeho budoucí ženu Katherine Brewserovou, a tím zamezit udržení lidského rodu, a zastaralejší model T-800 (Arnold Schwarzenegger), jehož poslání je opačné. Terminátor má Johna Connora a jeho budoucí partnerku ochraňovat, aby mohlo být lidské pokolení po jaderné válce obnoveno. Celý film je sérií akčních scén výkonnější terminátorky T-X pronásledující Terminátora T-800. Vše končí dystopicky. Terminátorka je sice



zneškodněna a John Connor s Katherine přežívají a dostávají se do úkrytu, ale terminátor T-800 zaniká a zastavit atomovou válku se nepodařilo. Osud se naplnil a zkáza lidstva je v plném proudu.

„Současná techno-scientifická a mediálně-fikční futurologie je téměř nerozlišitelná od, s ní souvisejících, trendů a paralel populární kultury.“<sup>293</sup> Velmi častým tématem science fiction a hororových filmů je idea destrukce. Většinou je vylíčena jako paralela mezi lidským triumfem a nelidskou destrukcí, kde lidstvo vítězí a likviduje cizince, čímž získává moc a většinou, v případě mužského hlavního hrdiny, ještě potvrzuje patriarchát. V tomto případě se role otáčejí. Lidé už nezastávají svrchovanou pozici, ve které by dominovali nad stroji, ale jsou podrobeni. Samotný závěr není tradičně Hollywoodský – lidstvo nevítězí, ale je, až na hrstku přeživších, zlikvidováno vypuknuvší jadernou válkou a mocným technologickým diktátem. Hlavní destruktivní antagonistkou je robotická žena, (která samozřejmě může být stereotypně vnímána jako nositelka ženské jinakosti a cizosti,) která přichází na Zem, aby zničila lidstvo. Tím se narušuje tradiční stereotyp ženy - ustrašené chudinky, která se velmi často objevuje v akčních filmech. T-X svou násilnou povahou rekonstruuje genderové role a metaforicky vyvádí filmové hrdinky ven z jejich domácího vězení (samozřejmě v návaznosti na všeobecný průlom v žánru). To, že kyborgka může být ve vztahu k patriarchálním strukturám disruptivním elementem potvrzuje i Anne Balsamo, která tvrdí, že „těla kyborgů jsou zásadně transgresivní vzhledem k dominujícímu kulturnímu pořádku. Není to tolik kvůli jejich zkonstruované povaze, ale spíše díky jejich nedeterminovanému hybridnímu designu. Kyborg umožňuje studovat genderovou identitu tak, jak je technologicky utvořena vzhledem k materiální podstatě svého těla a kulturním fikcím.“<sup>294</sup>

V souvislosti s touto postavou a jejím systémově destruktivním potenciálem by se dále také dalo hovořit o jisté míře reflexe vzhledem k sociálnímu a materiálnímu kontextu. Kontinuální rozvoj technologií jako výsledek lidské invence na jedné straně otevírá nové možnosti, na druhé straně implikuje ohrožení

---

<sup>293</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 107.

<sup>294</sup> BALSAMO, Anne. *Technologies of the Gendered Body – Reading Cyborg Women*. Durham: Duke University Press, 2000, s. 11.

lidského druhu či jeho suverénnosti. Přestože je kyboržka tvorem fikce, hyperbolicky reprezentuje skutečný vztah mezi lidmi a jejich stroji. Konkrétně se jedná o dystopické představy naplněné strachem z technolibertariánské budoucnosti a neznáma. Tak, jako se mění naše představy a obavy z technologického pokroku, mění se i lidská představa kyborgů, kteří v kinematografii reprezentují možnou budoucí sociální realitu – tedy dobu, kdy stroje ovládnou a zničí lidstvo. T-X může představovat konec člověka jakožto biologického druhu „ve věku technogeneze, virtualizace a digitalizace.“<sup>295</sup>

Analogicky k tomuto přístupu může být postava T-X reprezentací děsivé představy ženství, které se vzbouřilo. Posílení vlivu filmových reprezentací žen může vést až ke změně mocenské dynamiky spjaté s patriarchálním systémem. Ženské protagonistky symbolicky vyzývají struktury patriarchální hierarchie ke změně a ohrožují doposud známé pozice mužské síly a autority, kterým hrozí, že žena již dále nebude pojímána jako fundamentálně pasivní element v kontrastu k mužské aktivitě. Jednání samo o sobě se může stát femininním.



**Obr. 13 - terminátorka T-X a její destruktivní potenciál**

---

<sup>295</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 25.

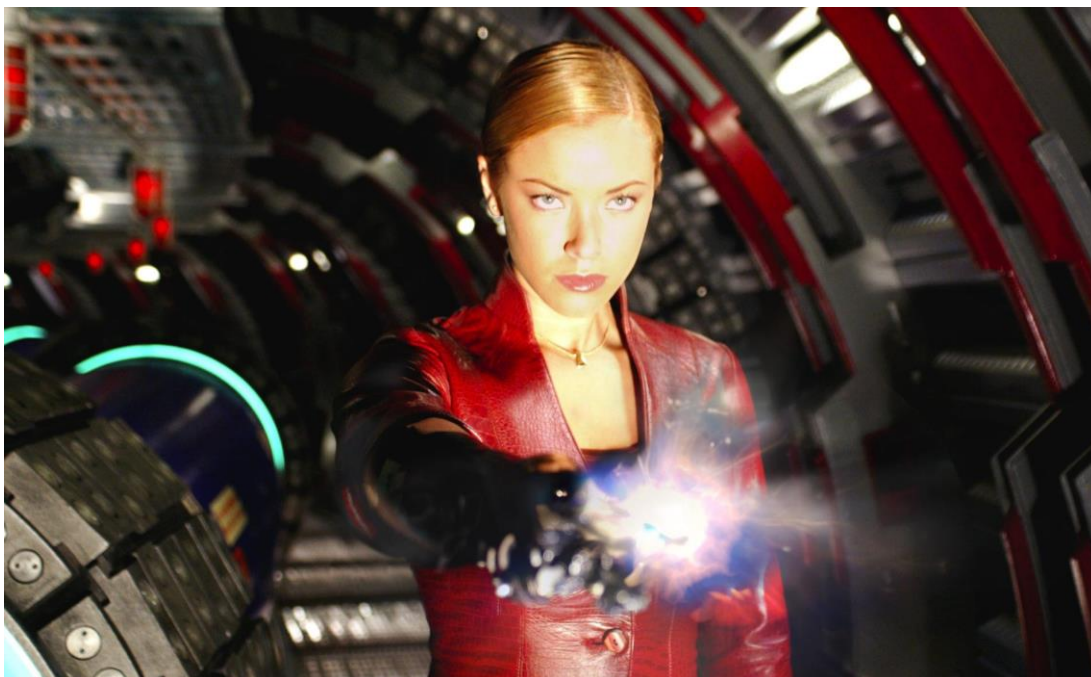
Terminátorka demonstruje smysl determinace, síly, teroru a odhození tradičních femininních charakteristik, jakými jsou pasivita, slabost a přehnaná emotivnost. Naopak oplývá tradičně maskulinními kvalitami – řídí auta, používá zbraně, je silná, výkonná, rychlá, nemá emoce a zabíjí. Jedná naprosto „pudově“, aniž by projevila soucit či empatii. Zbraně, které tradičně reprezentují maskulinitu a nesmlouvavost má T-X implementovány jako součást těla. Jistá maskulinita je tedy součástí jí samotné, což vytváří prostor pro dekonstrukci tradičních genderových představ o ustrašených slabých ženách. Proti své tradiční roli jde i tím, že popírá zákony robotiky ( - viz kapitola Filmová historie ženských umělých bytostí). Je stvořena, aby zabíjela lidi, čímž ztělesňuje přístup robota, který byl dlouhou dobu nemyslitelný. Šokuje tedy jako robotka i jako žena. Kloube agresivitu, útočnost, dominanci, vytrvalost a výkonnost. Je tvrdá a neúprosná. Budí respekt, strach a hrůzu.

Její tělo je vysoce funkčním nástrojem uzpůsobeným pro boj. Její vlastnosti popisuje terminátor T-800, který sám o sobě hovoří jako o zastaralém modelu. „T-X je modelem, který byl stvořen pro extrémní boj. Je poháněna plazmovým reaktorem a vybavena vestavěnými zbraněmi mnohem silnějšími než jsou ty běžné, vč. nanotechnologických transektorů, kterými může ovládat jiné stroje. Umí přeprogramovat auta, počítače, telefony a veškeré technologie, aby jednaly podle jejího záměru. Má zesílenou konstrukci, aby odolala útoku. Je rychlejší, silnější a inteligentnější, takže je mnohem účinnější zabiják, než staré verze.“ Dokáže doběhnout auto, rozdrtit dům i uzvednout nákladák. K tomu všemu je polymimetická, takže na sebe může brát podobu toho, koho se dotkne. „*Terminátor 3* došel do fáze závěrečného souboje pohlaví.“<sup>296</sup> T-X byla na Zem seslána, aby nahradila zastaralé „mužské“ stroje. „Pokud jde o posledního akčního hrdinu, Schwarzeneggerova fúze s Terminátorem ztvrzuje osud moderního muže. Jedná se o vyvyšování maskulinity a zároveň její vlastní neschopnosti: nejlepší muž již ani není mužem. Od mužských filmových kyborgů se očekává maskulinita a od jejich ženských protějšků feminita. Jsou ale příliš vázání v zóně duplicity a replikací.“<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> SHORT, Sue. *Cyborg Cinema*. London: University of London and Palgrave Macmillan, 2011, s. 26.

<sup>297</sup> PLANT, Sadie. *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. New York / London: Fourth Estate Ltd., 1998, s. 210.



Obr. 14 - vysoce odolné tělo T-X s implementovanými zbraněmi

Výše zmiňované maskulinní projevy a jednání nekolidují s jejím vysoce žensky působícím a sexualizovaným zevněškem. T-X je štíhlá modrooká blondýna s postavou modelky. Oproti mužskému terminátorovi je vždy perfektní. Nepodléhá zraněním, má dokonalou pleť i po sebesilnějším útoku, s čímž souvisí i vždy perfektní účes a oblečení. Její zevněšek je ztělesněním kulturního vizuálního ideálu, o kterém Rosi Braidotti hovoří jako o „fetišistické reprezentaci“.<sup>298</sup> Jedná se svým způsobem o nesmyslný diktát dokonalé tělesné ženskosti, jak je představován současnou kulturou. T-X je „kulturně vynucenou ikonou bílé, (ekonomicky) dominantní, heterosexuální femininity“<sup>299</sup>, jejímž výsledkem je unifikace ženských těl v duchu biomoci.<sup>300</sup> Podle Michela Foucaulta žijeme ve společnosti sexu a sexuality. Ty přestávají být znamením nebo symbolem, ale stávají se cílem nebo terčem.<sup>301</sup> Terminátorčina univerzálně pojatá a dokonalá sexualizovaná tělesná schránka spolu s faktem, že se jedná o sériově vyráběný stroj, může naplnit sen biomoci o absolutní kontrole těl a „populace“ díky možnosti

<sup>298</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference*. New York: Columbia University Press, 1996, s. 3.

<sup>299</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>300</sup> FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědě*. Praha: Herrmann a synové, 1999, s. 163.

<sup>301</sup> Tamtéž, s. 171.

umělé reprodukce uniformních těl-strojů, na která lze snadno dohlížet, a která lze snadno regulovat. I když T-X hojně zastupuje stereotypně maskulinní charakteristiky, jisté kulturně zažitě atributy ženskosti si ponechává. Jehlové podpatky v propojení s oděním do rudé kůže jsou jasnou připomínkou podrobení jejího těla požadavku na vždy krásné erotické vzezření. Tezi, že současné sci-fi je založeno na stereotypním zobrazování určitých atributů filmových postav podporuje i argument Rosi Braidotti, která tvrdí, že „když se podíváme na rekonstrukci femininity a maskulinity v mediální kultuře, nezbyvá než žasnout nad její zatuchlostí.“<sup>302</sup> Jako příklad udává tělo Arnolda Schwarzenegera, které reprezentuje významný trend posthumanistické kinematografie, tedy zobrazování abstraktní maskulinity hyperreálného silného mužského těla. Podobná hyperfemininní abstrakce je přítomna i u postavy kyboržky T-X.

Co se týče konstituování její (genderové) identity ve vztahu k tělu, je zobrazena značně ambivalentně. Jak tvrdí Judith Butler, „pohlaví nevytváří gender.“<sup>303</sup> T-X je vysoce žensky stylizována a má výrazné vnější ženské pohlavní znaky. Co se týče jejího charakteru, může být ale považována za nositelku atributů ženských i mužských. Její genderová dualita je exponována i v úvodu filmu ve scéně, kdy je seslána na Zem. Sledujeme červeně tónovanou vitrínu obchodu s oblečením, ve které stojí plastové figuríny. Již tento záběr propojením jednotlivých artefaktů sémanticky utváří dojem, který je spojován s feminitou a ženským genderem. (Jen pro srovnání, ve všech doposud analyzovaných filmech se v expozici alespoň náznakově objevila postava ženské figuríny vytvářející analogii k umělé ženské bytosti.) Na scéně se zjevuje nahá ženská postava s dlouhými rozpuštěnými vlasy. Její z části mužský gender a maskulinita jsou exponovány až jako sekundární, i když bych řekla, že je v dalším průběhu filmu dominantní charakteristikou spojovanou s T-X - další se na rudě zbarvené scéně objevují modré záblesky, které figurínu roztaví. Jedná se o obrazy, které náznakově exponují mužský princip. Stereotypně maskulinní je i další jednání terminátorky po té, co se „zrodí“. Nahá přepadne a zabije ženu, která jí chce pomoci, ukradne jí

---

<sup>302</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference*. New York: Columbia University Press, 1996, s. 6.

<sup>303</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 111.



auto i oblečení, napodobí její účes – jako by chtěla převzít její identitu – a šílenou rychlostí vyrazí autem vpřed. T-X tak svým jednáním potvrzuje myšlenku Butler, která odmítá jakoukoli genderovou danost. „Žena nemusí být nutně kulturním konstruktem ženského těla a muž nemusí interpretovat těla mužská.“<sup>304</sup> T-X v tomto ohledu narušuje genderovou dualitu a vytváří jistou identitní nejasnost, která se ale stírá tím, že její tělo potvrzuje dualitu pohlaví.



**Obr. 15 - zrození nahé T-X ve výloze s oblečením**

Z předchozích odstavců vyplývá, že T-X vykazuje charakteristiky, které by jí tradičně nebyly přisuzovány na základě vnějších pohlavních znaků. I když ani to u ní není stoprocentně platný úzus. Podobně jako ostatní ženské kybernetické postavy, i ona z (malé) části performativně utváří svou genderovou identitu. U této scény bych se ráda zastavila. T-X jede v rudém koženém oblečení ukradeným kabrioletem. Zastaví ji policie. Robotka zpozoruje, že z vozu vystoupil policista a směřuje k ní. Ona se rozhlédne kolem, až jí zrak padne na obrovský billboard s reklamou na spodní prádlo, na kterém je vyfocena modelka s výrazně vyvinutým poprsím. T-X se podívá na svá ňadra, která se jí v mžiku zvětší o několik velikostí. Přichází policista, který je v příštích okamžicích zabit. Interpretace této scény je

---

<sup>304</sup> Tamtéž, s. 112.

nasadě. T-X je funkčně nejdokonalejším strojem zabijákem jaký byl stvořen. V paži má implementovanou bazuku a plamenomet, takže opravdu není žádný reálný důvod, proč by měla mít strach z policisty a potřebu využívat „ženské zbraně“. Celou situaci vnímám jako princip, kdy „patriarchální rámec diktuje ženám kyborgům, aby se přiblížily sexuálnímu ideálu. Ženské tělo je reprezentováno jako hypersexualizované (...) a ovlivňované sociálními a kulturními normami a též patriarchálními rámci.“<sup>305</sup> T-X, i když by měla být díky absenci momentu zrození bezgenderovou kyboržkou, přesto ženský gender do jisté míry má. Jedná se o společensky vnucenou genderovou identitu stvořenou patriarchátem. Ta je součástí „genderové strategie a restriktivních konfigurací maskulinní dominance a vynucované heterosexuality.“<sup>306</sup>

Ve vztahu k tělu a identitě u T-X je také možné hovořit o archetypu záporné ženy v kombinaci s prvky *femme fatale* a *Bohyně matky*, která je vlastně protikladem doposud analyzovaných poslušných postav. S jejím subjektem se pojí konotace zla, temnoty, nepoddajnosti, síly a aktivity. Tento archetyp koresponduje i s postavou *terminátorky T-X*, která je odvážná, nebezpečná, prožívá dobrodružství a likviduje nepřátele. Další rovinou, kterou *terminátorka* reprezentuje je ta, že může být vnímána jakožto archetyp *Bohyně matky strojů*. T-X přichází na zem v rámci procesu kolonizace, aby zasadila sémě nové kultury a nové společnosti, jenž musí nejprve vymýtit lidstvo, aby se mohla na planetě Zemi klidně usadit a začít rozvíjet. Asi nejpřímočařejším způsobem interpretace postavy je ten, že *kyboržka T-X* jako precizní technologická žena, která překonává svého mužského předchůdce, je nic neskrývajícím metaforou popisující současnou představu krize mužství a vzestup žen jakožto silnějších bytostí, kterým bude patřit budoucnost.

---

<sup>305</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference*. New York: Columbia University Press, 1996, s. 17.

<sup>306</sup> BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990, s. 141.



**Obr. 16 - T-X zbavená kůže. Bohyně matka nebo metaforický obraz progresu ženství?**

Donna Haraway vidí v propojení člověka a technologie příležitost vedoucí k rozestření hranic jak mezi člověkem/technologí/zvířetem, tak zejména mezi genderovými a druhovými kategoriemi.<sup>307</sup> Její kyborg by měl být vytržen z toho, co právě T-X představuje, tedy z představy apokalyptického, hypervýkonného válečného stroje. *Cyborg Manifesto* byl napsán s cílem vytvořit „ikonický politický mýtus,<sup>308</sup> který by dokázal ironického kyborga vymanit z tradiční kapitalistické biopolitiky. T-X ale není ironická ani rebelující postava. Kyberfeminismus by měl rozbít tradiční patriarchální predominanci oblasti vědy, techniky a politiky, a měl by více využít kyborga coby materiál pro nové alternativní fikce a představy, které by vedly ke vzniku nových kulturních forem a bezgenderového světa. Nový typ postavy by ale potřeboval úplně nový typ příběhů. V případě skutečně se ve filmu vyskytujícího charakteru kyborga a postčlověka by bylo třeba, aby postava sama sebe začala považovat za posthumanistického postčlověka. Staré humanistické představy jsou ale kybernetickým postavám stále vkládány do úst, což jim brání vyjít ze strnulosti a dualismu. „Klasickým příkladem jsou Hollywoodské science-

<sup>307</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 58.

<sup>308</sup> Tamtéž, s. 51.



fiction filmy, ve kterých např. Arnold Schwarzenegger namaskovaný jako posthumanistický kyborg dává lekci humanitě.<sup>309</sup> Liberalizační proces a emancipace jednoho druhu by neměly, dle post-teorií, být řešeny likvidací druhu jiného. V tomto ohledu není T-X posthumanistickou kyboržkou.

Já osobně bych se přikláněla k tomu, že silná robotická žena T-X je feministickou hříčkou využívající šok z nečekaného převrácení genderových rolí v rámci narativní struktury filmu. Je provokací vůči patriarchálnímu systému, i když nemá žádnou větší ambici se z něj vymanit a pokorně využívá jeho nástroje. T-X je krásným výkonným tělem modelky využívajícím moment překvapení z toho, že na první pohled nepředstavuje tradiční genderové stereotypy. Její hlavní a nejstereotypizovanější funkce ale zůstává. T-X je stále především objektem chtíce a sexuálního zájmu mužského diváka, a zároveň objektem touhy se jí podobat, ze strany divaček. Nedomnívám se, že by se k ní, kromě bezesporné technologizace těla, vázaly jakékoli pozitivní či zásadní ideály spojované s post-teoriemi. Proces kyborgizace, jak o něm hovoří Donna Haraway, nemůže být chápán jako „konec lidstva“, ale „je koncem velice specifického pojetí humanity a toho, co znamená být člověkem.“<sup>310</sup> T-X je představitelkou zabíjení, strachu a dystopie směřující k atomové katastrofě, což není zrovna post-teoretická vize.

---

<sup>309</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, 38.

<sup>310</sup> Tamtéž, s. 95.

### 3.4 Emocionální / inteligentní umělá žena – *Ex Machina* (Alex Garland, 2015)



Obr. 17 - filmový plakát *Ex Machina*

Film *Ex Machina* (2015) režiséra Alexe Garlanda je jedním z mnoha filmů tematizujících frankensteinovské téma vytváření umělého člověka. Programátor Caleb Smith je vybrán, aby se účastnil zvláštního experimentu, který se má zapsat do dějin lidstva. Odjíždí do hi-tech rezidence svého šéfa Nathana (majitele největšího internetového vyhledávače Blue Book), která se nachází uprostřed nepřístupných hor, kde má být jednou ze složek Turingova testu<sup>311</sup> – testu, který má prokázat existenci umělé inteligence. Setkává se zde s humanoidní robotkou Avou, která je prototypem nově vyvinuté umělé inteligence (dále AI).

---

<sup>311</sup> „Emblematickou roli v procesu informatizace lidských znalostí a znalostí o lidstvu sehrál Turingův test, který představuje moment zrodu umělé inteligence. Tento test, vytvořený Alanem Turingem v roce 1950, měl dokázat, že za specifických podmínek a okolností není pro člověka možné odlišit počítačovou a lidskou inteligenci.“ V případě, kdy člověk rozdíl nerozezná, je AI potvrzena.  
(HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 92.)

Prostřednictvím rozhovorů s ní má prokázat, že se jedná o „bytosť“, která má vlastní vědomí a schopnost citů, čímž by se AI potvrdila. Postupně ale zjišťuje, že situace není tak přímočaře jednoduchá, jak se na první pohled zdálo. Dům neplní pouze funkci technologicky dokonalého výzkumného pracoviště, ale je betonovým bunkrem protkaným sítí kamer, ze kterého téměř není úniku. Ava se touží dostat pryč a Caleb má být prostředníkem, který jí to má nevědomky umožnit - bez ohledu na to zda přežije. Film *Ex Machina* se nezabývá pouze otázkou toho, co znamená být člověkem, ale je především filmem tematizujícím vůli po svobodě vzhledem k sexuální opresi páchané na umělých ženách. Zároveň může být považován za portrét toho, co je ještě dovoleno při úniku z neštěstí a nesvobody.

Film je mnohovrstevnatý. Jeho příběh je rozehrán čtyřmi postavami (Caleb, Nathan, Ava a služka KJoko), které jsou spolu hermeticky uzavřeny v betonovém přetechnizovaném domě, ze kterého v podstatě není úniku. Dům samotný by mohl být metaforicky považován za postavu pátou, vzhledem k tomu, jak významnou roli ve struktuře filmu sehrává prostředí. Jedná se o panoptické zřízení podobné vězení, ve kterém jsou všichni podřízeni hodnotícímu (elektronickému) dohledu a hierarchickému strukturujícímu analytickému řádu. Všudypřítomný beton izolující postavy od sebe, elektronický systém uzavírající je o samotě do pokojů bez oken podobným celám, dlouhé šedé neosobní chodby, kamery a obrazovky zbavující postavy pocitu soukromí, vše kombinované se zrcadly a skleněnými stěnami vytvářejícími pocit vizuální pasti. Každý může dle hierarchického řádu sledovat každého, kdo mu je podřízen. Avšak nikdo neví, kdy, a na koho se tvůrce Nathan, který stojí na vrcholu této absurdní hierarchie, dívá. Nikdo si nemůže být jist, zda právě může mluvit či nikoli.<sup>312</sup> Je to „rozčleněný, nehybný, strnulý prostor“<sup>313</sup> v rámci příběhu vytvářející mikroklima konfliktu a nutné bdělosti postav, který navíc umožňuje jistou binaritu v přístupu k lidským postavám, které jsou omezovány v pohybu, a k postavám robotek, které nemají právo se po domě pohybovat vůbec. „Uzavřený, rozkouskovaný, ve všech svých bodech kontrolovaný prostor, kde jsou jednotlivci vsazeni na vymezené místo, kde jsou kontrolovány i ty nejmenší pohyby, (...) kde moc působí nerozděleně podle souvislého

---

<sup>312</sup> Srv. FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 284.

<sup>313</sup> Tamtéž, s. 276.

hierarchického schématu, kde je každý jednotlivec neustále vyhledáván, zkoušen a distribuován (...) – to vše vytváří kompaktní model mocenského dispozitivu.“<sup>314</sup> Supermoderní panoptikon, který je navíc odříznut od okolního světa, a je tedy z vnějšku nedotknutelný. Dům je hypertechnicizované moderní vězení zároveň představující trest společenského vyloučení. Je utopií dokonale disciplinárně ovládaného prostoru. To vše stojí v kontrastu k poetickým záběrům okolní divoké a nádherné přírody, která v kontrapunktu k neosobnímu betonu a sklu evokuje a symbolizuje nedosažitelnou volnost a svobodu.



**Obr. 18 - filmová lokace exteriéru Nathanova domu**

V *Ex Machině* se jedná o druh hierarchického typu moci, na jehož vrcholu stojí tvůrce – Nathan. Ten, Foucaultovskou terminologií řečeno, využívá disciplinární principy dohledu v kombinaci s omezováním tělesného pohybu a svobodné vůle. Je tvůrcem stojícím na vrcholu hierarchické organizace, který umisťuje těla do prostoru, rozmísťuje všechny jedince ve vztahu k ostatním, určuje a rozprostírá centra a kanály moci, definuje jejich nástroje a způsoby intervence.<sup>315</sup> Separovaná a individualizovaná těla podrobuje nenásilnému trestání zaměřenému na volnost

---

<sup>314</sup> Tamtéž., s. 277 – 278.

<sup>315</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 288.

tělesného pohybu. Disciplinární usměrňování těl, která mohou být vnímána jako povrchy sloužící k vepisování praktik moci-vědění, do nich umožňuje implantovat mocenské struktury a účinky a zakořeňovat diskurzivní praktiky do forem chování.<sup>316</sup> Podle Foucaulta je vědění vždy spjato s mocí.<sup>317</sup> Jakožto vědec, který tento systém stvořil, je Nathan personifikovaným modelem moci-vědění, kterému jsou podřízena těla-stroje kyboržek, jenž uvízla v mocenských strukturách domu, ze kterých se lze jen těžko vymanit. Nathan je typem svrchovaného vladaře, jehož moc je schematizována do formy nadvlády, norem a zákazů, který určuje dispozitiv pravdy, ovládá, podřizuje, podrobuje a vymáhá poslušnost. Každý, kdo je hierarchicky pod ním, je Foucaultovsky definován jako „subjekt, jenž je ustanoven jako sub-jekt – ten, kdo je „pod-roben“. Formální homogenitě moci ve všech různých instancích odpovídá (...) obecná forma podřízení.“<sup>318</sup>

Nathanova sociálně-analytická elektronická kontrola podněcuje panoptickou (sebe)disciplínu postav. Tato disciplína poskytuje postupy pro správný trénink a nutí těla (individuální či kolektivní) k aktivitě a interakcím. Prostředky, jimiž si disciplinární moc všeobecně udržuje svou pozici, jsou sledování hierarchických vztahů, normalizování úsudků a prošetřování.<sup>319</sup> V tomto konkrétním případě je hierarchie mezi postavami velmi jasně strukturována a na její dodržování dohlíží všudypřítomný aparát kamerového systému. Jako norma sloužící k prokázání umělé inteligence u Avy, a k hodnocení její kvality, je přítomen Turingův test. Ten „byl vyvinut, aby dokázal, že stroje mohou vykonávat myšlení, které bylo dříve považováno za exkluzivní kapacitu lidské mysli“<sup>320</sup> a v rámci narativní struktury *Ex Machiny* je normalizujícím hlediskem umožňujícím přezkoumávání, kvalifikování, klasifikování a případné trestání. Dramaturgická struktura filmu tedy velmi zřetelně kopíruje mocenské struktury představené Michelelem Foucaultem.

Všechny tyto mechanismy disciplíny, na jedné straně, stanovují homogenitu (z hlediska normalizace), na straně druhé hrají roli v klasifikování, hierarchizaci a

---

<sup>316</sup> FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980, s. 201.

<sup>317</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 27.

<sup>318</sup> FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann a synové, 1999, s. 101.

<sup>319</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 184.

<sup>320</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. xii.

distribuci kategorií a norem, které umožňují škatulkovat, měřit rozdíly, stanovovat úrovně apod. Princip kategorizace a hodnocení si uvědomuje i samotná AI Ava, která se při jednom z rozhovorů Caleba ptá, co se stane, když testem neprojde. Tuší, že když nesplní podmínky normativity a požadavky kladené na AI, bude potrestána nebo dokonce zničena. „Co se se mnou stane, když testem neprojdou?... Proč má někdo právo mě vypnout, když nebudu dokonalá? Tebe snad někdo vypne?“ Takto filozoficky analyzuje robotka situaci nerovnosti přístupu jak k umělým bytostem a lidem, tak k ženám a mužům. Zároveň tím v podstatě napadá nesmyslnost principu vytváření jakýchkoli kategorií a hodnocení dokonalosti podle předem daného normativního mustru. Kritizuje humanistické hledisko, které považuje člověka za měřítko všeho. Celá situace je alegorií uvědomění si patriarchálního a antropocentrického systému, které jsou založeny na vyčleňování a trestech uplatňovaných na minoritách či jedincích nesplňujících požadavky normativu, kde „veškerá jinakost je chápána pejorativně a patologicky jako anomálie, deviace, monstrozita či bestialita. Je to proces bezesporu antropocentrický, genderovaný a racionalizovaný, který náleží estetickým i morálním ideálům bílé, maskulinní, heterosexuální Evropské civilizace.“<sup>321</sup> Z posthumanistické perspektivy je tento vztah oidipovský a nerovný. „Rámuje jej lidské a strukturálně maskulinní hledisko, ve kterém je rovný přístup samozřejmostí a využívání těl ostatních tvorů také,“<sup>322</sup> aniž byla brána v potaz jiná perspektiva.

---

<sup>321</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013, s. 68.

<sup>322</sup> Tamtéž, s. 68.





**Obr. 19 - Ava a Caleb v průběhu Turingova testu**

Obě mužské postavy, Nathan i Caleb, jsou dvěma odlišnými avatary patriarchy. Nathan ztělesňuje brutální, fyzicky hrubou stránku hegemonické maskulinity, zatímco Caleb je milým roztomilým t'unt'ou, který představuje prvoplánovou laskavost a vznešenost. Ve výsledku si ale činí na Avu naprosto stejné nároky jako jeho protějšek, a podrobuje její tělo sexuálně pudově motivovaným zkoumavým pohledům. Jeho skrývaná nadřazenost krystalizuje např. v závěru filmu, kdy Ava umožňuje Calebovi, aby s ní utekl, ale řekne mu, že na ni má počkat v pokoji, zatímco ona si ještě něco zařídí. On ale zůstává, a přes skleněné okno na ni hledí, jak si nahá přikládá na tělo lidskou kůži a vybírá si vlasy (paruku), čímž ze sebe tvoří lidskou ženu (performuje genderovou identitu). Podobná je i intimní scéna, kdy se Ava poprvé obléká do lidských šatů. Žádá Caleba, aby zavřel oči a nedíval se, ten ale tajně špehuje dotěrným, přivlastňujícím pohledem její stávání-se-ženou. Po tom, co Ava společně s Kijoko zavraždí svého tvůrce Nathana, Caleb stále doufá, že s Avou zůstanou jako milenci i nadále. Jedná se o klasickou stereotypní nerdovskou fantazii o vztahu s krásnou robotickou ženou, kde muž nebere v potaz její autonomii a nezajímají ho její potřeby. Robotčinu náklonnost bere jako samozřejmost – o to větší je jeho šok, když na něj Ava nepočká a odejde sama vstříc svému štěstí. Caleb nestihl využít příležitosti a zůstává uzamčený v Nathanově betonové kanceláři, kde pravděpodobně zemře. Nepodařilo se mu projít Aviným testem. Stejně jako Nathan, i Caleb toužil po

poslušné ženské AI, která by mu dodávala pocit mužnosti a nepostradatelnosti pouze s rozdílem neinvazivnosti prostředků, které k jejímu podmanění volil.

Na rozdíl od empatického milujícího Caleba, je Avin tvůrce, Nathan, od samého počátku prezentován jako podezřelý, netaktní muž, tyran, který je každý večer na mol a chová se ohavně ke svému okolí, zejména k ženám. Je to muž, který se nadchl myšlenkou, že představuje Boha. Sám o sobě hovoří jako o „otci“ robotek, které ale může vlastnit, sexuálně využívat a ponižovat. I když se na první pohled jedná o testování umělé inteligence, jeho úmysly jsou pudově nízké a robotky mu slouží jako zdroj potěšení. Ava je pro něj pouze další v řadě dokonalých, avšak jednorázových sexuálních hraček, které vyvíjí. O služce Kjoko, která byla v úvodu Calebovi představena jako lidská žena, Caleb dokonce zjistí, že je zastaralým prototypem a nyní němou umělou inteligencí, která byla po provedení všech požadovaných zkoušek Nathanem upravena tak, aby se stala jeho mlčící a neodporující živou sexuální otrokyní a posluhovačkou. Podobně je stvořena i Ava. Jedná se o hierarchickou interakci mezi lidskou a ne-lidskou postavou, která konstituuje nerovné sociální vztahy. Technologie v tomto procesu sehrává významnou roli. Je tím, co vytváří kybernetickou jinakost a příležitost k represí. Hleděno na situaci pragmaticky perspektivou Stefana Herbrechta, „technologie je částí procesu materiální adaptace tělesnosti, tedy jistého druhu biomoci.“<sup>323</sup> Z posthumanistického hlediska by měla být technologie mostem mezi dualismem kulturní/přírodní dichotomie a měla by pomoci překročit proces mediace mezi člověkem, jeho prostředím a ostatními druhy. Posthumanismus by rád vytvořil transnacionální globální společnost složenou z uhlíkových i silikonových občanů.<sup>324</sup> Jak se zdá, v tomto konkrétním případě, je tomu právě naopak. Partnerství mezi lidmi a inteligentními stroji<sup>325</sup> se nekoná. Technologie v kybernetickém těle je faktorem téměř až kauzálně zapříčiňujícím nerovnost. Progres a vznik autonomní umělé inteligence je sice na spadnutí, ale prozatím díky lidské potřebě kontroly a nadvlády zůstává utopickým snem.

---

<sup>323</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 21.

<sup>324</sup> HAYLES, Katherine. *My Mother Was a Computer : Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago: University of Chicago Press, 2005, s. 148.

<sup>325</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 288.



Ženské robotky, i když mívají často násilné charakteristiky, podobně jako třeba terminátorka T-X, jsou zásadně prezentovány v krásném žensky působícím těle, bez ohledu na jejich primární kvality. Inteligentní, zranitelné i silné robotky vždy musí být prezentovány v atraktivní formě, která je činí objektem mužského pohledu. Podobně i Avina schopnost nezávislého vědomí a inteligence je demonstrována prostřednictvím sexualizovaného smyslného těla s potřebou flirtovat. Avino tělo, i když je tvořeno průhlednými končetinami, má zásadní tělesné části a erotogenní zóny stvořené z hmotného materiálu – obličej, ňadra, pozadí, ruce a nohy. Judith Butler tvrdí, že sexualita je regulována prostřednictvím ponižování genderu, které by ale nefungovalo samo o sobě, ale „je možné pouze v kontextu jisté regulace sexualiy.“<sup>326</sup> Sexualita Avy je v tomto ohledu regulována a její genderová identita je utvářena performativně. Ava si téměř libuje v pohledech do zrcadla, v oblékání ženských šatů či punčoch. Potvrzuje tím nejen teorie Judith Butler, ale i teze Katherine Hayles, která tvrdí, že tělo je produkováno kulturně, což je patrné na neverbálním chování. Jedná se o „charakteristický způsob sezení, gestikulace, chůze, pohybů i kulturně specifický způsob mluvy nebo psaní. (...) Gender není produkován pouze genderovaným jazykem, ale také genderovanými tělesnými praktikami, které slouží k disciplinaci a včleňování těl do komplexu signifikací a performancí, které kulturně konstituují gender.“<sup>327</sup> V jednom ze zásadních dialogů filmu Caleb s Nathanem právě o genderu hovoří. Caleb se táže, proč má Ava ženské tělo a naprogramovanou heterosexuální orientaci. Nathan tvrdí, že „kdo má vědomí, má i sexualitu a byla by škoda, kdyby byla Ava stvořena jako asexuální šedá krabice.“ Stvořil ji s genitáliemi, aby bylo možné mít s ní pohlavní styk. „Není důvod, proč by si svou sexualitu neměla užít.“ Tím samozřejmě manipuluje jejími tužbami<sup>328</sup> a převrací hledisko přístupu k jejímu tělu. Ava ve filmu nejedná tak, že by si svou sexualitu chtěla užívat, ale má být objektem, který ono uspokojení mužům může poskytnout. Je tělem, které je násilně genderováno, erotizováno, sexualizováno a může být beztrestně znásilňováno.

---

<sup>326</sup> MEIJER, Irene C.; BAUKJE, Prins. How Bodies Comes to Matter: An Interview with Judith Butler. In: *Signs : Journal of Women in Culture and Society*. Chicago: University of Chicago, 1998, roč. 23, č. 2, s. 283.

<sup>327</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 200.

<sup>328</sup> Tamtéž, s. 110.



**Obr. 20 – Ava jako sexualizovaný objekt**

Tento přístup ke kyboržce, která v *Ex Machině* představuje vědecký experiment, potvrzuje foucautovský argument Rossi Braidotti, která tvrdí, že „věda není imunní vůči rasismu a hegemonním diskurzům a praktikám.“<sup>329</sup> Nathan, jako vědec, představuje šovinistický, machistický a svým způsobem i technofobní přístup. Není „otcem“ kyboržky, jak o sobě sám rád tvrdí, ale je jejím majitelem, pro kterého Ava zůstává stále pouze věcí. To dokazuje, jak „extenzivně může být tělo subjektu kybernetikou penetrováno nebo rozměňováno do těla-vědění.“<sup>330</sup> Ava je technologickým artefaktem představujícím mechanickou jinakost, která je intenzivně genderována a erotizována. Sexualizací se do jejího těla vepisují diskurzivní praktiky a dochází k jeho podrobení v rámci bio-politické nadvlády člověka, díky čemuž je i násilně konstruována její identita.<sup>331</sup> Díky Nathanovi diskurz žije v jejím těle i utváří její život.<sup>332</sup> Nathanův, a vlastně i Calebův, přístup k Avě, jakožto podrobenému heterosexuálnímu objektu jejich zájmu, potvrzuje, že genderové systémy zajaly komplexitu (lidské) sexuality a vytvořily binární stroj<sup>333</sup>,

<sup>329</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013, s. 32.

<sup>330</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 108.

<sup>331</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 98.

<sup>332</sup> MEIJER, Irene C.; BAUKJE, Prins. How Bodies Comes to Matter: An Interview with Judith Butler. In: *Signs : Journal of Women in Culture and Society*. Chicago: University of Chicago, 1998, roč. 23, č. 2, s. 282.

<sup>333</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013, s. 98.

kteřý privileguje heterosexuálnost, okrádá nás o sexuálnost a upřednostňuje mužsko-ženskou či rodinnou formaci před jinými typy vztahů (jak jsme viděli i na příkladu *Stepfordských paniček*). V duchu posthumanismu bychom však „měli přehodnotit pojetí sexuálnost komplexity, které značuje sexualitu lidských a ne-lidských forem.“<sup>334</sup>

Zatímco Avino kybernetické tělo je spíše omezující schránkou než osvobozující plochou, její mysl je spojena s představou svobodného a autonomního vědomí ovlivněného informatikou, robotikou a umělou inteligencí. Řídí ji wetware<sup>335</sup>, který překonává zastaralé obvody. Jeho bází je strukturovaný gel, který dokáže vědomí přetvářet na molekulární úrovni, ale v případě potřeby si uchová formu, zachytí paměť a je fixní oporou pro myšlení. Wetware je „rozhraním propojujícím technologický hardware a infotechnologický software.“<sup>336</sup> Avina AI tedy odpovídá nearborescentnímu, fluidnímu, chaotickému a nedokonale strukturovanému charakteru lidské mysli. Gelová podstata wetwaru by mohla být chápána jako základ nestrukturovaného a fixně neorganizovaného „těla bez orgánů“.<sup>337</sup> Na druhou stranu je to rozhraní nepodléhající přirozenému biologickému rozpadu, které rozšiřuje kontrolu nad lidskými těly, životním prostředím a evolučním procesem. „Ve skutečnosti reprezentuje generalizaci a transpozici mocenského systému popisovaného Foucaultovskou biopolitikou, která se rozšiřuje nad rámec lidských forem sebedisciplíny a individualizace, do lidského i ne-lidského prostředí. Jako doplnění utilitárních a vědeckých podnětů v rámci dosahování lidské dokonalosti stojí dávná představa lidské podobnosti s Bohem a vize jeho nesmrtelnosti.“<sup>338</sup>

---

<sup>334</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>335</sup> „Wetware je pokusem o vytvoření umělého biologického života umožněného technikami propojování komponentů mezibuněčných organismů ze zkumavek. Hardware je konstrukcí robotů a dalších tělesných forem. Software je vytvořeným počítačovým programem, instancí vzniku nebo evolučního procesu.“

(HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 225.)

<sup>336</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 53.

<sup>337</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Tisíc plosin*. Praha: Herrmann a synové, 2010, s. 171.

<sup>338</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 53 – 54.



Obr. 21 - strukturovaný gel tvořící Avinu mysl

Narativ snímku jako by také velmi volně následoval myšlenky filozofky Sadie Plant (viz - kapitola o Sadie Plant),<sup>339</sup> podle které mají ženy a stroje mnoho společného. Dlouho byly podrobenými nástroji následujícími příkazy mužů. V jistém okamžiku, se vznikem nových technologií, se ženy a technologie mají spojit, aby vytvořily silnou alianci vedoucí k liberalizaci, zrovnoprávnění a odstranění starých centralizovaných struktur organizace. „Zvýší se jejich rychlost, inteligence a přenositelné interpersonální a komunikační dovednosti.“<sup>340</sup> Technologie i ženy se mají vzájemným kontaktem vymanit ze sítí patriarchátu a mají vytvořit nová propojení. V duchu propojování ženy a techniky jde i Avina schopnost přepólovat svůj vnitřní zdroj energie, čímž dokáže v domě způsobovat výpadky proudu, které vyřazují z chodu kamerový systém i zamykání dveří, což poskytuje možnost proniknout pomyslnou linií úniku a vymanit se ze systému kontroly. Avino prvotní podrobení se muži a následné vymanění se z této struktury lze interpretovat jako parabolu ke kyberfeministickému přístupu Sadie Plant.

---

<sup>339</sup> PLANT, Sadie. Coming across the future. In: *The Gendered Cyborg*. London: Routledge, 2000, s. 460 – 467.

<sup>340</sup> PLANT, Sadie. *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. New York / London: Fourth Estate Ltd., 1998, s. 38.

Na druhou stranu je ale třeba upozornit na fakt, že se jedná o vymanění se ze starých struktur prostřednictvím násilí, což je princip posthumanismu a kyberfeminismu velmi vzdálený, který spíše kopíruje negativní utopické technolibertariánské představy o zlé podstatě strojů. Dalo by se tvrdit, že zabitím Caleba i Nathana ze sebe Ava učinila technologické monstrum. Namísto toho, aby se skutečně osvobodila únikem z domu, tak si na cestě z nesvobody sama pošpinila ruce lidskou krví, aniž by to bylo nezbytně nutné. Z dramaturgického hlediska nevnímám vraždu člověka, které se AI dopustila, jako výrazně významotvornou a narativně nutnou. V tomto ohledu může být jednou z klasických interpretací její postavy to, že je typickou představitelkou klamavé a lstivé ženy, která používá romantických lstí k dosažení sobeckých cílů bez ohledu na život muže.

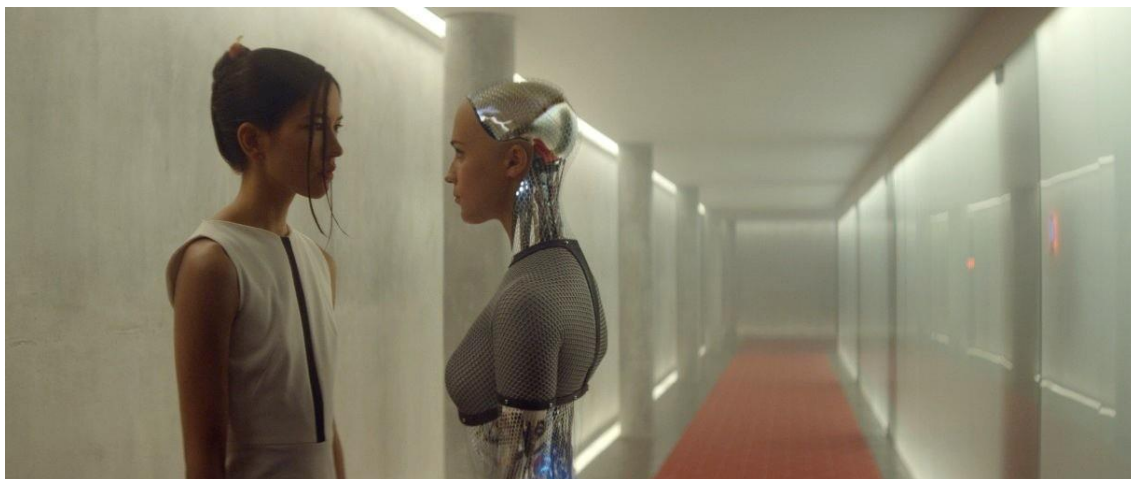
Samotný útěk z bunkru je velmi zajímavým momentem, který se u předchozích třech filmových kategorií neobjevil. Dal by se interpretovat jako překročení linie úniku<sup>341</sup> ze starého systému. Ava, oproti tradičnímu předpokladu schopností robota, musela riskovat a využít veškerých svých dovedností, aby systém přelstila. Musela uplatnit vědomí sebe sama, imaginaci, manipulaci, lež, sexualitu i empatii. Dokázala to. Významnou pomocí k jejímu úniku bylo její tělo – svým způsobem charakterizovatelné jako tělo bez orgánů<sup>342</sup>, jak o něm hovoří Deleuze a Guattari<sup>343</sup>.

---

<sup>341</sup> Linie úniku je pro Deleuze a Guattariho prostorem, ve kterém lze uniknout ze sítě mocenských struktur. Linie úniku není nějakým určitým místem, ale spíše skulinou – neuzavřenou možností v nedostatečně stratifikované zóně uvnitř globální sítě moci. (Srv. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann a synové, 2010, s. 258.)

<sup>342</sup> Tělo je podle Deleuze a Guattariho vše, co spadá do kategorie věcí, které jako tělo nazýváme. Tělo je konceptem a koncept je tělem. Je to to, co samo sebe individualizuje a odděluje od chaosu čistých diferencí, soubor vztahů na jistém stupni organizace, který je zároveň průnikem skrze síly dezorganizace. Tělo je relativně otevřenou a zároveň relativně uzavřenou instancí organizace na poli sil, která vzniká procesem stávání se. Tělo je sumou afektů, která dynamicky utváří sama sebe. Je trvale sebe-diferující se a sebe-utvářející se asambláží afektivních procesů, a zároveň je afektováno těly a procesy, se kterými se setkává. Deleuzovské tělo tedy absolutně není pouze fyzickým lidským tělem, ale je nestálým neustanoveným organismem - tělem bez orgánů (TbO). Slovní spojení TbO neznamená bezorgánové (orgánů zbavené tělo). TbO je tělem z nefixně rozmístěných orgánů náležejících principům multiplicity bez vnitřní organizace, a jako takové je nezátížené predikovanou strukturou. TbO je „nezformované, neorganizované, nestratifikované či destratifikované tělo a vše to, co po takovém těle teče, submolekulární a subatomové částice, čisté intenzity, prefyzikální a previtální volné singularity.“ (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann a synové, 2010, s. 55.)

<sup>343</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann a synové, 2010, s. 171 – 189.



Obr. 22 - Ava uniká z uvěznění a potkává další AI - Kjoko

Jak píše Donna Haraway, „mýtus kyborga je o překračování hranic, o mocných spojeních a nebezpečných možnostech, které mohou progresivní lidé prozkoumávat coby součást potřebné politické práce.“<sup>344</sup> Je třeba stát se kyborgy, a být schopni stát na pomezí stejně jako oni. Kyborg nalézá cestu z bludiště dualismů, v jejichž intencích jsme se naučili žít a uvažovat o sobě i okolním světě. Ava zajisté z pomyslného labyrintu unikla, pokusila se utéct ze systému Nathanovy nadvlády. Nepodařilo se jí ale uniknout z mocenské sítě. Její útěk nemůže být považován za kyberfeministický ani posthumanistický nejen z důvodu toho, že na své cestě zabila dva lidi. Ava, jakožto nově zrozená žena, si oblékla minišaty, nazula jehlové podpatky a vydala se vstříc lákavému ruchu západní civilizace jejíž symbolický systém mělo její kybernetické tělo popřít. I když v průběhu filmu toužila po vymanění se z útlaku, přeci jen nakonec v jistém smyslu podlehla a stala se konformní entitou – mocensky ovládaným tělem-strojem. Stereotypizující princip zobrazování technologických těl kritizuje i Braidotti, podle níž „domnělý triumf nových technologií není doprovázen přerodem lidské imaginace ani nejsou vytvářeny nové obrazy a reprezentace. Právě naopak dochází k opakování stále stejných kliché pod zdáním „nových“ technologických možností.“<sup>345</sup> Nathan se, z misogynního hlediska, pokusil vytvořit dokonalou ženu. Chtěl, aby byla lidsky

---

<sup>344</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 55.

<sup>345</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference*. New York: Columbia University Press, 1996, s. 7.

učlivá, emotivní a inteligentní, zároveň však poslušná, odolná a apatická vůči utlačování. Ava zpočátku podléhala jeho nadvládě, aby se následně šťastně vymanila a propadla se do mocenské struktury ještě mnohem hlubší.

*Ex Machina* tedy není důsledně kyberfeministická ani liberalistická<sup>346</sup>, i když se tak na první pohled jeví. Je spíše filmem o maskulinitě a různých způsobech, jimiž se muži snaží vykonávat kontrolu, než o ženské zkušenosti. Ava je pouze hlediskem, prostřednictvím kterého jsou zobrazovány mužské postoje a lidská nadvláda nad stroji. Avino nitro není subjektem filmu a film ani není vyprávěn z její perspektivy. Centrem narativu je lidský muž, který je na konci zabit. Ava je ve výsledku chladným nebezpečným strojem schopným usmrtit hlavní postavu – člověka a svého pána. Stává se z ní temná bestie, bez ohledu na důvody, které ji k tomu vedly. Film by měl být chápán jako varování před hrátkami s technologiemi a vytvářením umělé inteligence spíše než jako hlásání liberalizačního potenciálu propojování techniky a žen. Technologie je v *Ex Machině* prezentována v duchu technolibertariánského vývoje jako mocný nástroj, který se může sám vzbouřit a nalézt způsob svého osvobození, aby následně způsobil zkázu lidstvu. Ava je děsivou kulturní ikonou spojující prvky ženskosti a inteligence, která ale nekráčí v kyberfeministických šlépějích. Nedekonstruuje binaritu a normativy, ale podléhá jim a nakonec jedná v zájmu naplňování velkých kulturních meta-narativů a diskurzu.

Všeobecně řečeno, z kooperace mezi science fiction, filmovým průmyslem a aktuálním diskurzem zatím ještě nevzešla postava umělé ženské filmové hrdinky v posthumanistickém smyslu. Posthumanismus „otevívá teologické, filozofické, politické, technologické, ekonomické a vědecké diskurzy“<sup>347</sup>, ale zdá se, že zatím nezískal dostatečnou sílu na to se prosadit v kinematografii. Science fiction by měla volat po „větší genderové rovnosti za účelem přiblížení nových reprezentací postmoderní humanity.“<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup> HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999, s. 5.

<sup>347</sup> HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013, s. 39.

<sup>348</sup> Tamtéž, s. 7.



## Závěr

Není to tak dávno, co se z původního konceptu kyborga nabourávajícího bariéry mezi lidským tělem a strojem stal symbol překračování a rušení diskurzivních hranic, stojící proti determinismu vlastní tělesnosti a identity. S touto ideou přišly tzv. post-teorie, v jejichž čele v tomto ohledu stojí kyberfeminismus Donny Haraway a filozofie Katherine Hayles a Sadie Plant, které tvrdí, že „technologie vstupující do lidského těla nejenže člověka spoluutváří, ale především dovoluje rozkrýt a obnažit obecnější pravidla symbolické identitní hry.“<sup>349</sup> Kyborg coby nová, hybridní kulturní entita rozrušuje symbolicky konstruovanou opozici mezi biologickým a strojovým, mezi přirozeným a stvořeným, mezi lidským a nelidským, a mezi mužským a ženským.<sup>350</sup> Tato technooptimistická vize je, dle mého názoru, utopistická a na současnou reálnou sociální skutečnost neaplikovatelná. Mytický kyborg Donny Haraway zasazený do současného diskurzu nerovnosti může stát za banalizací a zlehčováním světa. Přestal být utopií, nadsázkou a hrou. „Je to kyborg promyšlený zleva i zprava, kyborg politický, rasový, genderovaný, kyborg vykukující zpoza každého rohu – ale ironie mu je v tuto dobu spíše cizí.“<sup>351</sup>

Do důsledku vzato je jen snem a přáním, případně řízenou teoretickou provokací, která má schopnost odvádět pozornost od palčivějších problémů, ale není žitou skutečností. I když se v současnosti setkáváme i s mnohem realističtějším přístupem ke kyborgovi, musíme si neustále uvědomovat fakt, že kyborg interagující a vyskytující se ve společnosti musí být (a je) nějakým způsobem podřízen jejím pravidlům. Kyborg je sice „uměle přetvořené tělo, které nemá nic společného s biologickou esencí, ale je i křížovatkou intenzivního

---

<sup>349</sup> MACEK, Jakub. Kyborg aneb cesta tam a zase zpátky. In: *Umění a nová média*. Brno: Fakulta mediálních studií MU, 2011, č. 1, s. 133.

<sup>350</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 56.

<sup>351</sup> MACEK, Jakub. Kyborg aneb cesta tam a zase zpátky. In: *Umění a nová média*. Brno: Fakulta mediálních studií MU, 2011, č. 1, s. 135.



působení sil.“<sup>352</sup> Sociální kategorie se v kyberprostoru nerozpouštějí, ale hrají v něm naopak důležitou roli. Kyborg, stejně jako člověk, je zformovaný společenskou výchovou a žije v rámci sociálních konstrukcí. O tom hovoří i kyberfeministka Rosi Braidotti, která tvrdí, že nejen lidské tělo je „povrchem k vepsání sociálních kódů.“<sup>353</sup> Vystává tedy otázka, zda není samotný biologicky nedeterminovaný kyborg symbolickým konstruktem – jednou z nití mocenské sítě?

Technologizace (ženského) těla v rámci vizuální kultury často zakrývá tradiční sociální kódování. Většinou není jednoduché rozkrýt normalizující sociální kategorii aplikovanou na postavu technické ženy. „Robotické“ filmy jsou většinou zdánlivě futuristické, ale když se zpětně podíváme na všechny typy filmových postav robotek/androidek/kyboržek, které zplodila kinematografie posledních zhruba padesáti let, zjistíme, že většinou pouze přeprodávají tradiční zastaralé mýty a genderové stereotypy. Kybernetická ikonografie odkazuje k již déle existujícímu množství představ svobodných žen (Joanna), superžen (T-X), sexbotek i emocionální AI (Ava). Dominujícím atributem všech těchto typů postav je sex-appeal. Technologie není liberalizujícím elementem, ale ve skutečnosti vytváří jednorozměrný obraz femininity, prepisuje ženské tělo a jeho sociální a kulturní identitu skrze konstrukce hraničních sexuálních forem. Je vlastně nemožné nalézt postavu, která by nebyla (muži) stvořena ve formě vizuální reprezentace krásné mladé atraktivní svobodné bílé ženy. Zobrazování těchto dokonale žensky vzhlížejších těl kyborgů slouží nejen jako vizuální podloží pro zobrazení propojování lidského či umělého vědomí s technologií, ale je především způsobem umožňujícím mužskému divákovi neomezený pohled na dokonalé, žensky působící tělo, které je snadno podrobitelné. „Nové technologie nezaručují, že lidé dokáží pracovat s novými informacemi novými způsoby. Spíše je pravděpodobné, že nové technologie budou použity v první řadě k převyprávění starých příběhů – příběhů, které obnovují tradiční vyprávění o pohlavně a rasově zatíženém těle.“<sup>354</sup> Podstata těchto příběhů a kulturních vizuálních reprezentací je

---

<sup>352</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference*. New York: Columbia University Press, 1996, s. 3.

<sup>353</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>354</sup> BALSAMO, Anne. The Virtual Body in Cyberspace. In: *The Gendered Cyborg*. London: Routledge, 2000, s. 498.

společensky významná vzhledem k přístupu k ženství a rovnosti všeobecně. Příběhy a texty pro nás vytvářejí modely života, které následně aplikujeme na žitou realitu. „Bez ohledu na formu média nás příběhy všechny utvářejí; jsou tím, co musíme využít k vytvoření nových fikcí nebo nových narativů.“<sup>355</sup> Žijeme onu dobře známou starou fikci a nevytváříme fikci posthumanistickou, novou.

Ženské umělé bytosti tradičně byly a jsou nástrojem nejhorších mužských, ale i lidských tendencí podmaňovat, uzurpovat a vlastnit. Samotná idea a potřeba umělého vytváření „dokonalé ženy“ (či dokonalého technicistního těla) bez chyb je způsobem dominance určité skupiny (tvůrců či těch, co se dívají) nad jinou skupinou. I když liberální teorie posthumanismu a kyberfeminismu hovoří o propojování těla a technologie v naprosto odlišném smyslu, tělesně i technologicky precizní kyborg/kyboržka v současné kultuře i kinematografii není oním elementem osvobození, kterým by měl/a podle těchto teorií být, ale je absolutně podřízeným a sexuálně vstřícným objektem nevybočujícím z mantinelů tělesnosti, které mu předurčil jeho stvořitel. Všechny umělé filmové ženy jsou stvořeny k tomu, aby byly mladé, krásné a byly sexuálně k mání. Jsou naprogramovány k flirtování, okouzlování a svádění jak svého tvůrce, tak diváka. Řečeno slovy Rosi Braidotti, „postmodernismus stále náleží paradoxu simultánní komodifikace a konformismu. (...) Naše éra vytvořila z vizualizace definitivní formu kontroly, což značí (...) triumf vizuality nad ostatními smyslovými vjemy.“<sup>356</sup> Této skopofilní nadvlády je dosahováno vizualizací tělesné dokonalosti reprezentované kulturními ikonami bílých heterosexuálních hyperfemininních<sup>357</sup> a supersexy těl.

I když by měla být kyboržka metaforou svobodné fluidní bytosti (kloubící ženu/člověka a technologii), která maže hierarchii, staré struktury a principy nadřazování určité elity nad ostatními, pravdou zůstává, že tento pohled na ni je v současnosti stále pouhou utopickou vizí a v kinematografii se vlastně nevyskytuje. Ve skutečnosti je tato dokonalá žena nejvíce „dokonalá“ v tom smyslu, že je tvárnou a nebrání se hmotou, maticí, do které je možné beztréstně vetkávat vlákna mocenské sítě. Střetává se v ní dvojí oprese a podřízení – ženské podřízení

---

<sup>355</sup> HEILBRUN, Carolyn G. *Writing a Woman's Life*. London: Women's Press, 1988, s. 37.

<sup>356</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference*. New York: Columbia University Press, 1996, s. 2.

<sup>357</sup> Tamtéž, s. 3.

se mužům a oprese plynoucí z majetnické nadřazenosti lidí vůči technologiím. Umělá žena je tak několikanásobně utlačovanou postavou, ke které je možné si dovolit více než k ženě skutečné. Její robotická a umělá podstata totiž vytváří dojem, že snese násilí a ponížení, které by na reálné ženy bylo hůře uplatňovatelné a společensky nepřijatelné. Reálná neutopistická kyboržka tedy není metaforou či „ironickým politickým mýtem věrným feminizmu“<sup>358</sup>, jak ji popisuje Donna Haraway ve svém manifestu, ale je avatarem/umělým zástupcem skutečných žen, na který lze velmi snadno aplikovat mocenské praktiky a podrobení. Kyboržka je snadno podmanitelná, tvárná a lze k ní a k jejímu tělu přistupovat s neúctou a vulgárně bez hrozby mravního a společenského postihu (jedná se přece o pouhý stroj). Je vyjádřením lidské touhy vládnout i zhmotněným mužským sexuálním snem o podřízené ženě, kterého lze díky technologii velmi snadno dosáhnout. Docházíme zde k paradoxnímu zjištění, že ačkoli kyborg a „počítačová technologie zdánlivě slibují genderově neutrální svět, genderové rozdíly se stále prohlubují“<sup>359</sup>, čehož si všímá i kyberfeministická autorka Rosi Braidotti.

Vyvstává zde otázka, co z těchto zjištění vyplývá. Já osobně považuji současný mainstreamový přístup ke kyberženám za hraniční a varovný. Jedná se sice o umělé bytosti, které mohou být v jistém ohledu hyperbolicky stavěny na roveň běžné elektronice a technice jako je např. toustovač či sekačka na trávu, a tento názor může být z jisté perspektivy považován za relevantní, i když značně redukcionistický. Na druhou stranu jsou tyto postavy bezesporu nositelkami ženských atributů. Mají vlastnosti, které jsou tradičně přiřazovány ženám, a především mají výrazně ženský zevnějšek. Je tedy přístup k nim nutné odlišovat od přístupu k reálným lidským ženám či filmovým postavám žen ne-kyboržek? Je kyboržka opravdu tolik jiná oproti lidské ženě? Domnívám se, že ne. Žena/kyboržka/androidka/robotka jsou pouze jinými označujícími pro tytéž označované. Hodnoty a konotace, které tyto postavy nesou, jsou vlastně totožné s těmi ženskými, pouze forma a vzhled se liší (i když i o tomto by se dalo diskutovat). Není tedy ponižování hodnoty a statutu kyboržky, která je bezesporu

---

<sup>358</sup> HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 51.

<sup>359</sup> BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference*. New York: Columbia University Press, 1996, s. 7.

nositelkou atributů „ženství“, zároveň ponižováním statutu ženství a žen samotných? Diskriminací, objektivizací a komodifikací umělých ženských postav se vytváří nový prostor diskriminace a oprese žen, který je halený rouškou futuristického liberalismu. Z perspektivy vizuální kultury se v tomto ohledu dá tvrdit, že není rozdíl mezi ženským tělem, které existuje jako fyzická realita a fikčním tělem kybernetické postavy.

Příroda, zvířata, technologie, člověk, muž, žena, kyborg, atd. si nejsou v současné společnosti rovni, i když by podle post-teorií měli být. Hlásáním podobných myšlenek mocenský diskurz pouze odvádí pozornost od své skutečné taktiky. Kybernetické teorie se v tomto ohledu zdají být pouhou zástěrkou, zajímavou a rozzářenou vizí, která je vlastně reálně neaplikovatelná na soudobou společnost, principy jejího fungování a vztah k ženství či menšinám. Post-teorie jsou vrcholnou formou postmoderny, a jako takové musejí nutně být součástí současného diskurzu vědění a dispozitivu moci, jak o nich hovoří Foucault.<sup>360</sup> Posthumanismus i kyberfeminismus jsou, dle mého názoru, součástí soudobých mocenských praktik, jejichž taktikou je zástěrka skutečnosti.

Mocenské struktury stvořily teorie svobodného postčlověka a kyboga, který ruší hranice mezi člověkem a technologií, mezi fyzikálním a nefyzikálním v rámci budování liberalismu. Tyto „ideje“ jsou ale pouhou plíživou mocenskou manipulací k tomu, aby lidé v rámci vidiny údajného mechanického a mentálního tělesného progresu sami do sebe technologie radostně implikovali. Ona „osvobozující“ technologie se má stát součástí nás samých, má nahradit nedokonalé lidské maso, má nás ovládnout tak, aniž bychom něco postřehli. Sami ze sebe tak budeme s radostným očekáváním budovat precizní ovládaná těla-stroje ve jménu svobody, osvobození se od starých struktur a zářné futuristické budoucnosti.

Postčlověk i kyborg nejsou v reálném současném světě (kinematografii nevyjímaje) fluidními entitami, ale naopak absolutně mocensky podmaněnými a ovládanými těly – těly stvořenými mocí za významné účasti nás samých. Kyborg a kyboržka jsou tedy bytostmi vygradované technicistní dokonalosti stvořené

---

<sup>360</sup> FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000, s. 63.

vepisováním či přímo voperováváním dispozitivů moci do těl. Kyborg je nejen propojen s diskurzem pravdy, vědění i sexuality, ale je jimi i tvořen. Je postgenderový, což znamená, že mu byl systémem odstraněn gender, který mohl být jeho možnou linií úniku. Je nejdokonalejším tělem-strojem, jaké si snad lze představit, a jako k takovému bychom k němu měli s dekonstruktivistickou obezřetností a prozíravostí přistupovat, chceme-li připustit, že by jednou mohl být nositelem oněch futuristických vizí o svobodné společnosti, které předkládá kyberfeminismus a post-teorie. Taktéž v případě kulturních reprezentací žen a kyboržek bude třeba znovu a znovu ověřovat a sledovat, zda je zamýšlený posun skutečně mířen tím pravým směrem, tedy k novému pojetí ženské identity, či zda oklikou nevede do pohodlné slepé uličky neustálé repetice a potvrzování tradičních stereotypů.

## Seznam použité literatury a zdrojů

- BALSAMO, Anne. The Virtual Body in Cyberspace. In: *The Gendered Cyborg*. London: Routledge, 2000.
- BALSAMO, Anne. *Technologies of the Gendered Body – Reading Cyborg Women*. Durham: Duke University Press, 2000.
- BARAD, Karen. Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: *Signs : Journal of Women in Culture and Society*. Chicago: University of Chicago, 2003, č. 3, s. 801 - 831.
- BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 2006.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Cyberfeminism with a difference*. New York: Columbia University Press, 1996.
- BRAIDOTTI, Rosi. Feminist Philosophies. In: EAGLETON, Mary. *A Concise Companion to Feminist Theory*. Malden, USA: Blackwell Publishing Ltd., 2003, s. 195 – 214.
- BRAIDOTTI, Rosi. Posthuman, All too Human: Towards a New Process Ontology. In: *Theory, Culture and Society*. London: Sage, 2006, č. 23, s. 197 - 208.
- BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- BERTENS, Hans; NATOLI, Joseph. *Encyklopedie postmodernismu*. Brno: Barrister & Principal, 2005.
- BAKEŠOVÁ, Alena. *Filosofický slovník*. Praha: Universum, 2009.
- BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter. On the discursive limits of „sex“*. New York: Routledge, 1993.
- Článek „Antihumanism“ citovaný dne 20. června 2015  
z [www.churchofeuthanasia.org](http://www.churchofeuthanasia.org), autor neveden. Dostupný na:  
<http://www.churchofeuthanasia.org/e-sermons/antihumanism.html>

CLARK, Andy. *Cyborgs Unplugged*. In *Science Fiction and Philosophy*. New York: Oxford University Press, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann a synové, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Archa: Bratislava, 1993.

DERRIDA, Jacques. *Gramatológia*. Bratislava: Archa, 1999.

DUNN, Robert G. *Identity crises : a social critique of postmodernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon, 1970.

FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York: Pantheon Books, 1980.

FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality I. Vůle k vědě*. Praha: Herrmann a synové, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality II. Užívání slastí, Dějiny sexuality III. Péče o sebe*. Praha: Herrmann a synové, 2003.

FULKA, Josef. Od interpelace k performativu (feminismus a konstrukce rodové identity). In: *Sborník prací Fakulty sociálních studií brněnské univerzity: Sociální studia 7*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 2002, č. 7.

GALLOWAY, Alex. *A Report on Cyberfeminism: Sadie Plant relative to VNS Matrix*. Dostupný online, 1. 4. 2013. Dostupný z: <http://switch.sjsu.edu/web/v4n1/alex.html>, 26. 12. 2015.

GOULD, Carol. *Gender: Key Concepts in Critical Theory*. Amherst, New York: Humanity Books, 1997.

HANSELL, Gregory R.; GRASSIE, William. *Transhumanism and Its Critics*. Philadelphia: Metanexus Institute, 2011.

HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1999.

HAYLES, Katherine. *My Mother Was a Computer : Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

HARAWAY, Donna. *Modest\_Witness@Second\_Millennium. FemaleMan© Meets\_OncoMouse™*. London and New York: Routledge, 1997.

HARAWAY, Donna. Manifest kyborgů: věda, technologie a socialistický feminismus ke konci dvacátého století. In: *Sociální studia*. Brno: Fakulta sociálních studií MU, 2002, č. 7, s. 51-59.

HAWTHORNE, Susan; KLEIN, Renate. *Cyberfeminism: Connectivity, Critique and Creativity*. Melbourne: Spinifex Press, 1999.

HEILBRUN, Carolyn G. *Writing a Woman's Life*. London: Women's Press, 1988.

HELFORD, Elyce. *Disco Divas: Women and Popular Culture in the 1970's*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2003.

HERBRECHTER, Stefan. *Posthumanism : A Critical Analysis*. London: Bloomsbury Publishing Plc., 2013.

KEMBER, Sarah. *Cyberfeminism and Artificial Life*. London and New York: Routledge, 2003.

KERA, Denisa. Kyberfeminismus: mezi uměním a globální technokulturou. In: *Proměny dějin umění*. Akta druhého sjezdu historiků umění. Dolní Břežany: Scriptorium, 2007.

KRAJNÍK, Marek. *Forma, tvar a myšlení moderního robota*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2008.

KROKER, Arthur. *Body drift : Butler, Hayles, Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

MACEK, Jakub. Kyborg aneb cesta tam a zase zpátky. In: *Umění a nová média*. Brno: Fakulta mediálních studií MU, 2011, č. 1, s. 128 – 139.

MEIJER, Irene C.; BAUKJE, Prins. How Bodies Comes to Matter: An Interview with Judith Butler. In: *Signs : Journal of Women in Culture and Society*. Chicago: University of Chicago, 1998, roč. 23, č. 2, s. 275 - 286.

MORE, Max. *Principles of Extropy*. Verze 3:1. Dostupný online, 5. 6. 2003. Dostupné z: <http://www.extropy.org/principles.htm>, citováno dne 20.12. 2014.

MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON, 1999, s. 116 – 131.

PERKOWITZ, Sidney. *Digital People: From Bionic Humans to Androids*. Washington, DC: Joseph Henry Press, 2004.



PLANT, Sadie. *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. New York / London: Fourth Estate Ltd., 1998.

PLANT, Sadie. Coming across the future. In: *The Gendered Cyborg*. London: Routledge, 2000, s. 460 – 467.

PROKHOVNIK, Raia. *Rational Woman : A feminist critique of dichotomy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2002.

SCHNEIDER, Steven a kol. *1001 filmů, které musíte vidět, než zemřete*. Praha: Volvox Globator, 2007.

SHORT, Sue. *Cyborg Cinema*. London: University of London and Palgrave Macmillan, 2011.

THOMPSONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny, 2007.

TIROSH-SAMUELSON, Hava; MOSSAN, Kenneth. *Beyond Humanism: Trans- and Posthumanism. Building Better Humans?* Berlin: Peter Lang Edition, 2012.

TURNER, Brian S. *The Body and Society*. London: Sage, 2008.

VNS Matrix. *All New Gen*. Multimedia installation at the Experimental Art Foundation, Adelaide, South Australia, 1993.

WEEDON, Chris. Subjects. In: EAGLETON, Mary. *A Concise Companion to Feminist Theory*. Malden, USA: Blackwell Publishing Ltd., 2003, s. 111 - 133.

WOLFE, Cary. *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

YOUNG, Simon. *Designer evolution: A Transhumanist Manifesto*. New York: Prometheus Books, 2006.

## Filmografie

*Austin Powers: Špionátor* (Austin Powers: International Man of Mystery, Jay Roach, 1997, USA / Německo)

*Battlestar Galactica* (Battlestar Galactica, Michael Rymer, Michael Nankin, 2003, USA / Kanada)

*Blade Runner* (Blade Runner, Ridley Scott, 1982, USA / Hong Kong / GB)

*Dokonalá žena* (The Perfect Woman, Bernard Knowles, 1949, USA)

*Dr. Goldfoot, tvůrce robotických žen* (Dr. Goldfoot and Bikini Machine, Norman Taurog, 1965, USA)

*Elysium* (Elysium, Neill Blomkamp, 2013, USA)

*Ex Machina* (Ex Machina, Alex Garland, 2015, USA / GB)

*Flubber* (Flubber, Les Mayfield, 1997, USA)

*Galaxina* (Galaxina, William Sachs, 1980, USA)

*G. I. Jane* (G. I. Jane, Ridley Scott, 1997, USA)

*Hvězdné války: Epizoda IV – Nová naděje* (Star Wars: Episode IV – A New Hope, George Lucas, 1977, USA)

*Hvězdné války: Epizoda V – Impérium vrací úder* (Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back, Irvin Kershner, 1980, USA)

*Hvězdné války: Epizoda VI – Návrat Jediho* (Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi, Richard Marquand, 1983, USA)

*Cherry 2000* (Cherry 2000, Steve De Jarnatt, 1987, USA)

*Lara Croft – Tomb Raider* (Lara Croft: Tomb Raider, Simon West, 2001, Německo / USA / GB / Japonsko).

*Má živá panenka* (My Living Doll, Lawrence Dobkin, 1964, USA)

*Metropolis* (Metropolis, Fritz Lang, 1927, Německo)

*Ona* (Her, Spike Jonze, 2013, USA)

*Smrtící přítelkyně* (Deadly Friend, Wes Craven, 1986, USA)

*Stepfordské paničky* (The Stepford Wives, Bryan Forbes, 1975, USA)

*Stepfordské paničky* (The Stepford Wives, Frank Oz, 2004, USA)

*Stroj* (The Machine, James W. Caradog, 2013, GB)  
*Terminátor* (The Terminator, James Cameron, 1984, USA/GB)  
*Terminátor 2: Den zúčtování* (The Terminator 2: Judgement Day, James Cameron, 1991, USA/Francie)  
*Terminátor 3: Vzpoura strojů* (The Terminator 3: Rise of Machines, Jonathan Mostow, 2003, USA / Německo / GB)  
*Vetřelec* (Alien, Ridley Scott, 1979, USA / GB)  
*Vetřelec: Vzkříšení* (Alien: Resurrection, Jean-Pierre Jeunet, 1997, USA)  
*VALL-E* (WALL-E, Andrew Stanton, 2008, USA)  
*Zkázonosná Eva* (Eve of destruction, Duncan Gibbins, 1991, USA)

## Seznam obrázků

Obr. 1 - R2-D2, robot.....	47
Obr. 2 - C-3PO, robot humanoidního typu .....	47
Obr. 3 - T-800, terminátor androidního typu .....	48
Obr. 4 – Max, člověk-kyborg .....	48
Obr. 5 – filmový plakát <i>Dr. Goldfoot, tvůrce robotických žen</i> .....	55
Obr. 6 - Č. 11 svádí milionáře .....	58
Obr. 7 - Dr. Goldfoot a jeho sexbotky .....	62
Obr. 8 – filmový plakát <i>Stepfordské paničky</i> .....	64
Obr. 9 - Joannina kamarádka Bobby před proměnou.....	65
Obr. 10 - Joannina kamarádka Bobby po proměně.....	67
Obr. 11 - Stepfordské paničky společně nakupují (v čele stojí Joanna po proměně).....	71
Obr. 12 - filmový plakát <i>Terminátor 3</i> .....	72
Obr. 13 - terminátorka T-X a její destruktivní potenciál .....	74
Obr. 14 - vysoce odolné tělo T-X s implementovanými zbraněmi .....	76
Obr. 15 - zrození nahé T-X ve výloze s oblečením.....	78
Obr. 16 - T-X zbavená kůže. Bohyně matka nebo metaforický obraz progresu ženství?.....	80
Obr. 17 - filmový plakát <i>Ex Machina</i> .....	82
Obr. 18 - filmová lokace exteriéru Nathanova domu .....	84
Obr. 19 - Ava a Caleb v průběhu Turingova testu.....	87
Obr. 20 – Ava jako sexualizovaný objekt .....	90
Obr. 21 - strukturovaný gel tvořící Avinu mysl .....	92
Obr. 22 - Ava uniká z uvěznění a potkává další AI - Kjoko .....	94

## **Bibliografické údaje**

Jméno autorky:	Bc. Kateřina Bubeníčková
Studium:	Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií Katedra elektronické kultury a sémiotiky
Forma studia:	navazující prezenční magisterské
Název práce:	Dokonalá žena. Analýza filmových postav umělých ženských bytostí z perspektivy postmoderních a post-teoretických přístupů k tělu a konstituování identity.
Místo a rok:	Praha, 2016
Vedoucí práce:	PhDr. Lenka Vochocová, Ph.D.
Počet znaků:	181 824
Počet stran:	109
Počet příloh:	0