

Męczyzna idealny

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

Twórca najsłynniejszego sztucznego człowieka w literaturze – Wiktor Frankenstein uzasadniał swoje desperackie działania ciekawością. Doświadczenia i eksperymenty, jakie prowadził nie były wcale powodowane chęcią dorównania biblijnemu Stwórcy, ale pragnieniem odgadnięcia tajemnicy świata. Frankenstein podkreślał, że przez całe życie najważniejsza była dla niego *ciekawość, poważne badania celem ukrytych praw natury i entuzjastyczna radość, z jaką dochodziłem do ich ujawniania*¹. Opinię Mary Shelley, autorki książki, której pomysł narodził się w niezwyklej atmosferze spotkania największych romantyków – Byrona i Shelleya – zdaje się, podziela Izabela Filipiak²: że podstawą twórczego działania jest właśnie ciekawość. Rozwija się ona w sposób naturalny w przestrzeni, w której *osobiste i publiczne granice są płynne i nierestrykcyjne*³. Choć bez ciekawości *wyobraźnia kurczy się, a intuicja wysycha*⁴, to bardzo szybko uczymy się, że jej *użycie może nas wpędzić w kłopoty*⁵.

Oryginalny tytuł powieści – *Frankenstein. The Modern Prometheus* – świadczy o tym, że Mary Shelley podzielała tego rodzaju obawy, dając im ujście w porównaniu swojego bohatera do Prometeusza. Mimo że obaj kierowali się szczytnymi przesłankami, a ostatecznym celem było dla nich dobro ludzkości, swoim działaniem sprzeciwili się nie tyle woli Bogów, ile ustaleniemu przez nich porządkowi. Ład ten, uznany za naturalny i jednocześnie niepodważalny, decyduje o równowadze i harmonii świata, a każde zakłócenie jego porządku pociąga za sobą nieprzewidywalne konsekwencje. Wiktor Frankenstein, desperacko deklarując: (...) *ja dokażę więcej, wiele więcej! Postępując utartymi szlakami pójdę na przebój nowej drogi, zbadam nieznaną moc i odsłonię światu najskrytsze tajniki stworzenia*⁶, nie zdawał sobie sprawy, że efekt jego pracy może być nie do końca zgodny z pierwotnymi założeniami. Wówczas, zamiast oczekiwanego triumfu, pozostaje mu tylko cierpienie i pokora w znoszeniu zasłużonej kary. Tym bardziej dotkliwej, że Frankenstein-eksperymentator, w przeciwieństwie do Prometeusza, nie dokonał, tak naprawdę, niczego dobrego ani dla nauki, ani dla ludzkości.

W opinii Filipiak⁷, jeśli uznać, że moralność dotyczy tego, jak ludzie się zachowują, powieść ma *szansę moralistyczną*. Funkcja moralistyczna nie powinna być jednak równoznaczna z upominaniem i mówieniem ludziom, jak się powinni zachowywać, jest to raczej *wyjaśnianie i dochodzenie do zrozumienia świata*. Wyrazem tak rozumianego moralizatorstwa staje się, w opinii autorki, ciekawość, która motywuje i tłumaczy działania bohaterów. W tym kontekście losy Frankensteina i stworzonego przez niego monstrum znacznie wykraczają poza

schemat opowieści fantastycznej. Mary Shelley realizuje w swojej powieści wszelkie wymogi romantycznych konwencji literackich, nie poprzestaje jednak na oddaniu atmosfery niesamowitości i niecodzienności tajemniczych zjawisk. Ich opis przekształca się w wypowiedź o kondycji ludzkiej i tkwiącym w człowieku potencjale twórczym, którego realizacja może zaowocować nieprzewidywanymi rezultatami. Wydaje się, że autorka wykorzystuje szansę – stojącą między innymi przed literaturą – pobudzenia w odbiorcach uczucia, którego *normalnie nie odczuwają*⁸. Sztuka bowiem, niekoniecznie wtedy, gdy próbuje szokować, *osiedla się w nas na terenach nie okupowanych przez społeczne konwenanse i obyczaje*, poszerzając nasze możliwości emocjonalne.

Historia sztucznego człowieka, powołanego do życia przez ambitnego naukowca, opowiedziana przez Mary Shelley powraca we współczesnej formie w filmie Susan Seidelman *Mężczyzna doskonały* (1987). Podobnie jak w powieści romantycznej pisarki, w filmie dominuje wątek odpowiedzialności oraz liczenia się z konsekwencjami własnej twórczości, będącej *natładowaną energią przestrzeni*⁹. Nie ma ona żadnych stałych i nienaruszalnych granic, a jedynymi regulacjami, którym należy się podporządkować, są *więzy naszej wyobraźni*. O sile oddziaływania końcowego efektu decyduje fakt, iż – jako wynik aktu twórczego – nie jest on *prywatnym koszmarem, nie jest nawet prywatnym marzeniem, ale jest rodzajem dostępnej wszystkim ludziom więzi*¹⁰. Podobnie jak inne twory kultury, nauka, religia, jest konstruktem, w którym odbija się konkretny świat, wraz z jego prawami i normami. Realizacja każdego pomysłu opiera się przede wszystkim na zaczerpniętych bezpośrednio z danej kultury schematach, konwencjach i stereotypach, które czynią wykreowane dzieło doskonałym. Równocześnie powodują one, że każdy nowy twór, mimo swej niezwykłości i oryginalności, sprawia wrażenie integralnej części realnego świata. Mechanizm ten sprawdza się również w przypadku tworzenia sztucznego człowieka, który z założenia ma być nowym gatunkiem *szczęśliwych i wspnianych istot ludzkich*¹¹.

Dzięki osiągnięciom naukowym i pomysłowym wynalazkom wydaje się, że powołanie do życia całkowicie sztucznej istoty nie nastręcza żadnych trudności. Jednak traktowanie efektu długotrwałych badań i doświadczeń jedynie w kategoriach technicznych okazuje się równie złudne i nieuzasadnione jak przekonanie Frankenstein, iż *żaden ojciec nie mógłby żądać tak pełnej wdzięczności od swego dziecka, na jaką ja będę zasługiwał*¹². Rezultat *nieokielzanej pasji*¹³ naukowiec tak daleko odbiegał od wyjściowego projektu, że *piękny sen rozplynął się w próżni*¹⁴. Jego własne dzieło było zbyt przerażające, aby nawet on sam mógł odczuwać coś więcej niż tylko *zapierającą dech grozę i wstręt*¹⁵. Odrzucił je więc bez wahania, zapominając o ciąży na nim odpowiedzialności oraz fakcie, że dla budzącego odrazę monstrum nadal pozostał on stwórcą – *niedoścignętym wzorem wszystkiego, co pośród ludzi zasługuje na miłość i podziw*¹⁶. Dążenie do ideału, któremu twórcy sztucznych istot podporządkowują cały swój wysiłek, przenosi się na powołane do życia osobniki, pragnące za wszelką cenę upodobnić się do człowieka. Co charakterystyczne, oznacza to zawsze domaganie się prawa do własnych pragnień, namiętności, intymnych przeżyć oraz wspomnień. Konflikt rodzi się wokół sfery uczuć i emocji, bowiem owładnięci szaleństwem naukowcy wychodzą najczęściej z błędnego założenia, że *istota ludzka dążąca do doskonałości powinna zawsze zachować spokój i równowagę umysłu i nie*

dopuszczyć nigdy do tego, by namiętność albo zachcianki kiedykolwiek go zakłócały¹⁷. Tymczasem jedynym pragnieniem „dziecka” Frankensteina, jak również androida pojawiającego się w filmie Susan Seidelman, jest chęć kochania i bycia kochanym, a idealność jest przez nich utożsamiana z poczuciem szczęścia.

Mężczyzna idealny Susan Seidelman rozpoczyna się relacją telewizyjną z wyborów kubańskiej Miss Piękności, którym kibicuje Steve Marcus – kandydat na kongresmana próbujący zdobyć poparcie mniejszości narodowych. Jego wizerunek publiczny to współczesna wersja „sztucznego człowieka”, od początku do końca wykreowanego przez specjalistów ze sztabu wyborczego. Frankie Stone, odpowiedzialna dotąd za lansowanie Marcusa, rezygnuje z dalszego prowadzenia kampanii, gdy ich romans kończy się fiaskiem. Zawiedziona i rozgoryczona zdradą kochanka zatrząskuje mu drzwi przed nosem, po czym, na znak protestu, wyrzuca przez okno makietę jego postaci. Nieświadomy niczego Marcus przejeżdża po niej swoim samochodem, definitywnie niszcząc rezultat współpracy z Frankie.

Papierowa sylwetka przyszłego kongresmana symbolizuje sztuczność jego wizerunku, równie nienaturalnego i dalekiego od rzeczywistości jak postaci z kręconych przez agencję reklamówek. Ten czysto medialny twór zostaje przez Seidelman zestawiony z inną, całkowicie wykreowaną istotą – androidem stworzonym w zaciszu laboratorium przez genialnego naukowca. Byt obu „produktów”, podkreśla reżyserka, nabiera sensu dopiero wówczas, kiedy w imię „wyższych celów” zostaje podporządkowany starannie zaplanowanym działaniom. Nieodzownym etapem zdobywania i utrwalania ich pozycji w świecie jest więc opracowanie odpowiedniej strategii działania, ważnej zarówno w rozgrywkach politycznych, jak i w walce o potencjalnego klienta. Steve Marcus, wyłącznie dzięki odpowiednim zabiegom propagandowym, nie tylko zyskuje na popularności, ale z przeciętnego osobnika niepostrzeżenie przekształca się w masowo popieranego kandydata. O podobnym sukcesie marzą twórcy *Ulissesa* – robota o *nieograniczonym zastosowaniu* (cyt. z filmu), którego „Chemtech” chce wprowadzić na amerykański rynek. Aby spopularyzować i odpowiednio wypromować efekt pracy dra Jeffa Petersa, firma postanawia zatrudnić specjalistę, który zająłby się rozpowszechnieniem najnowszego wynalazku. O wyborze Frankie – pełnej zapału i inicjatywy właścicielki firmy reklamowej – bynajmniej nie zdecydowało jej doświadczenie, lecz płeć, która zdaniem zleceniodawców ułatwi jej zrozumienie mechanizmów rynkowych. Adresatem większości produktów są bowiem prawie zawsze kobiety i to do nich musi być przede wszystkim skierowana promocja *Ulissesa*. Problem w tym, że wizja Frankie nieco różni się z koncepcją idealnego produktu, jaką narzucił swoim pracodawcom dr Peters.

Zarówno stworzony na potrzeby mediów „idealny kandydat”, jak i powstała z myślą o podboju kosmosu techniczna „nadzieja ludzkości” noszą wyraźne znamiona swoich stwórców. Reżyserka z premedytacją zestawia te dwie sylwetki kreatorów, pokazując, na zasadzie kontrastu, jak różne są ich motywacje i sposoby działania. Choć oboje podporządkowują swoje działania temu samemu celowi – wykreowaniu sztucznego człowieka, to na wybór metod pracy i ostateczny efekt wpływają przede wszystkim ich indywidualne cechy i rysy charakteru. Okazuje się, że decydujące znaczenie ma mieć płeć każdego z nich, odgrywająca o wiele większą rolę niż wykształcenie czy umiejętności. Nie chodzi tu bynaj-

mniej o kategorię płci biologicznej, lecz o wszystko to, co zostaje nad nią nadbudowane i co zdaniem analityków kultury musi być rozpatrywane pod kątem złożonych relacji, w jakie jednostka wchodzi ze strukturami politycznymi, społecznymi i kulturowymi. Przedstawicielki myśli feministycznej podkreślają, że płeć nie jest kategorią naturalno-ontologiczną, lecz konstrukcją, należy więc wyraźnie wyodrębnić płeć biologiczną i płeć kulturową. Każde z tych pojęć wymaga innego podejścia metodologicznego i musi być przedmiotem osobnych badań.

Różnica płci to *konstrukt społeczny, produkt norm kulturowych, praktyk i umów*¹⁸. Zgodnie z tym mężczyźni i kobiety są więc *nosicielami ról*, których treść jest rezultatem ustaleń społecznych. Biologia dostarcza tu jedynie bodźców, nie ma jednak decydującej *siły determinującej*¹⁹. Dopiero zebranie rezultatów dociekań na temat wszystkich aspektów kategorii płci daje nam całościową wizję sposobu ich funkcjonowania w danej kulturze oraz implikowanych przez nie obowiązujących wzorów męskości i kobiecości. Choć sztuczne i wyidealizowane, stanowią one podstawę całego systemu norm i zasad dotyczących konkretnych ról społecznych. Mają wpływ nie tylko na codzienne postępowanie, ale także na relację twórca – dzieło, którą wpisujemy w schemat ról płciowych, aby tym samym zredukować *ten fascynujący lęk*²⁰, jaki budzi w nas *swobodny ludzki duch*²¹. Odpowiedź na pytanie o to, jak ma wyglądać „ideał”, jest więc nierozdzielnie związana z męską lub z kobiecą wizją świata podzielaną przez poszczególne „stwórców”.

Definicje męskości i kobiecości uwzględniają zarówno kontekst historyczny, geograficzny, jak i polityczno-ideologiczny, będący ramą dla konkretnych sformułowań. Obok sztywnych i pozornie nienaruszalnych zasad pojawia się w nich jednak przestrzeń dla ewentualnych negocjacji i zmian, wymuszanych nie tyle przez instytucje społeczne, ile życiowe realia. Zmiany te, wprowadzane na zasadzie długotrwałych bądź wręcz przeciwnie, rewolucyjnych przekształceń, to najczęściej efekt pragnienia przedstawicieli obu płci, którzy mimo świadomości społecznych restrykcji próbują wyjść poza wyznaczone granice. Podobne wyzwanie przełamania schematów podejmuje sztuka, wykorzystująca fakt, że każdy wytwór ludzkiej kreatywności powstaje w specyficznej, pełnej energii przestrzeni. Dzięki temu ma wystarczającą ilość *stałej mocy, aby stworzyć miejsce (...) dla wywłaszczonych*²² i zlekceważyć ewentualne sankcje. Efekty działań kreatywnych nie tylko usuwają *stare, martwe struktury, które (...) rdzewiały w głębi naszych ciał*²³, ale zastępują je realizacją subiektywnych, zindywidualizowanych wizji. Twórcy, pozbawieni obowiązku podporządkowania się jakimkolwiek normom czy hierarchiom wartości, dają więc upust swojej indywidualności. Korzystają z marginesu wolności oznaczającego dla nich przede wszystkim *całkowite oddanie się swojej pracy*²⁴. Dla dra Jeffa Petersa, jak i dla Frankie Stone nie ma ważniejszej rzeczy niż wykonywany zawód, któremu poświęcają całą swoją energię i czas. Choć żyją w dwóch hermetycznych światach, mają odmienne zainteresowania, a nawet temperamenty, to łączy ich pasja oraz determinacja w osiąganiu zamierzonego celu. Oboje gotowi są stawić czoło wszelkim trudnościom uniemożliwiającym doprowadzenie do końca raz podjętego wyzwania. Kiedy zauważono, że Ulisses, pomimo swojej doskonałości technicznej, jest zbyt obcesowy i nieokrzesany, by stać się niezastąpionym pomocnikiem każdej gospodyni, natych-

miast pospieszono po ratunek do fachowców. W efekcie Ulisses trafia w kompetentne ręce Frankie Stone, dla której nie ma różnicy, czy jej agencja reklamowa ma wykreować wizerunek budzącego zaufanie polityka, czy skutecznego i niezawodnego robota.

Stereotypy dotyczące ról płciowych zostają przeniesione na zakres obowiązków dra Petersa i Frankie. Wprawdzie oboje są traktowani w kategorii „Stwórców”, ale to mężczyzna, dysponujący wiedzą oraz intelektem, powołuje do życia nową istotę, wyposaża we wszystkie znane mu umiejętności i czyni z niej twór technicznie doskonały. Kobięcie – wrażliwej i uczuciowej – pozostaje jedynie wzbogacenie perfekcyjnej całości o tak drobne i – jak się powszechnie uważa – w gruncie rzeczy mało istotne cechy, jak obycie, ogłada, dobre maniere. Frankie zostaje w tej sytuacji doceniona nie z powodu swoich umiejętności, doskonale sprawdzających się w praktyce, ale z racji posiadania immanentnych cech swojej płci, a raczej tego wszystkiego, co za takowe uchodzi. Seidelman nie ukrywa swojego dystansu do „uświęconych” stereotypów, bezlitośnie wykpiwając i przerysowując tradycyjny model kobiecości. W jednej z początkowych scen filmu obserwujemy więc Frankie, która nic sobie nie robiąc z reakcji otoczenia, jednocześnie prowadzi samochód, czyta gazetę, goli nogi i nakłada makijaż. Chaotyczny sposób bycia, lekceważący stosunek do przepisów drogowych, bałagan w samochodzie, a nawet frywolne fatałaszkę, w jakie jest ubrana, to klasyczne atrybuty „głupiej blondynki”. Zgodnie z konwencją wszystkie te elementy mają sygnalizować, że oto jest istota o być może wielkim sercu, ale z pewnością bardzo małym rozumku. Przeciwwagą stanowi obraz dra Petersa, którego stonowany wygląd, spokojne gesty, a nawet sposób, w jaki poprawia okulary, poświadczają, że mamy do czynienia z osobnikiem może niezbyt atrakcyjnym i pociągającym, ale z pewnością wyposażonym w pierwiastek geniuszu.

Przerysowane wizerunki bohaterów parodiują utrwalone w powszechnej świadomości stereotypy przeciwstawiające męskiej fachowości i intelektowi kobiecą niefrasobliwość i uczuciowość. Seidelman wykpiwa nie tylko trzpiotowatość, ale także profeministyczne skłonności Frankie, które powodują, że nosi w torebce książkę *Głupie decyzje inteligentnych kobiet* (czytana ku przestrodze), a nagabującego ją robota z miejsca posądza o molestowanie seksualne. Kreowanie dalekich od ideału postaci to dla Seidelman nieodzowny etap realizacji oryginalnej strategii twórczej. Zostaje ona podporządkowana wyrazistemu stylowi reżyserki, ukształtowanemu nie tylko przez edukację filmową, ale także osobiste doświadczenia, związane między innymi z pracą w środowisku włoskich emigrantów. Zetknięcie się z ludźmi, których obyczaje wyraźnie różniły się od ogólnie przyjętych standardów, wpłynęło na jej nie wartościujące postrzeganie świata, negujące wszelkie schematy w myśleniu o rzeczywistości. Seidelman nie waha się pokazać życia w krzywym zwierciadle, udowadniając, że tylko dzięki odpowiedniej dozie krytycyzmu i ironii można naprawdę oddać całą złożoność i wieloznaczność współczesności.

Dystans i nieco sarkastyczny stosunek do amerykańskich realiów Seidelman przenosi na tradycyjny model kina, gdzie, jak podkreślają feministycznie zorientowane teoretyczki, mężczyzna był władcą spojrzenia i podmiotem wszelkich działań, kobieta pozostawała jedynie biernym obiektem, na który pada jego wzrok. Reżyserka z premedytacją odwraca ten schemat, czyniąc z kobiet posta-

cie centralne, wokół których została zbudowana akcja. Jej bohaterki nie są kolejnym wcieleniem hollywoodzkich klisz, nie są także realizacją feministycznych postulatów. Stanowią natomiast przykład ciekawych, nieco ekscentrycznych indywidualności, nieprzystających do żadnych wzorów. Ich działania, z pozoru nieuporządkowane i całkowicie irracjonalne, dają w efekcie równie dobre, a nawet lepsze wyniki od programowego realizowania ambitnych zamierzeń. Bohaterki Seidelman, spontaniczne i pełne zapału, nie zawsze budzą sympatię widzów, traktujących je z dystansem, a nawet lekkim politowaniem. Przyciągają jednak uwagę i nie narażają oglądających na nudę, trudno bowiem zarzucić im banalność czy brak oryginalności.

Historycy podkreślają, że chociaż klasyczne kino hollywoodzkie dawało *wspaniałe obrazy kobiet*²⁵, to było ono stworzone przez mężczyzn i dla mężczyzn, co powodowało, że owe obrazy stanowiły nie tyle *odzwierciedlenie rzeczywistości, co męskich pragnień, lęków, fantazji*²⁶. Kobiety reżyserki zaproponowały natomiast wizję odmienną od tego, co wcześniej było obecne na ekranie, pokazując świat z perspektywy kobiecych przeżyć i doświadczeń. Przynależność do nurtów awangardowych, opozycyjnych wobec metod klasycznego kina, dawała im szansę swobodnej, niczym nie ograniczanej ekspresji. Nie należy jednak zapominać, że hollywoodzkie konwencje, obalane i kontestowane przez reżyserki, nie zrodziły się wyłącznie na potrzeby przemysłu filmowego, lecz były powieleniem wzorów istniejących już w kulturze i utrwalonych w świadomości jej członków. Rozpoznawanie na ekranie znanych „klisz” nie wywoływało w widzach dyskomfortu, wręcz przeciwnie, pomagało im zrozumieć i zaakceptować ekranową fikcję.

Twórcy „idealnego mężczyzny” stają przed dylematem czy ma on perfekcyjnie przystawać do obowiązujących modeli ról płciowych, czy wręcz przeciwnie, całkowicie je zlekceważyć. Badaczki kultury zwracają uwagę, że punktem odniesienia i *materią porównawczą*²⁷ dla mężczyzny i męskości zawsze była płeć żeńska, od której starano się *odróżnić i ją przewyższyć*. Od XIX wieku w definicji mężczyzny dominuje przekonanie, że siła, odwaga oraz predyspozycje do działalności publicznej, pełnienia funkcji państwowych i wojskowych należą do *kanonu męskich właściwości płciowych, jakie wywodzą się rzekomo z zapładniania jako funkcji organizmu męskiego*²⁸. Podział na sferę życia męską i kobiecą, poparty takimi niepodważalnymi argumentami, trwał w prawie niezmienionej formie aż do tak zwanego *demontażu patriarchy*²⁹, który nastąpił w społeczeństwach przemysłowych XX wieku. Mężczyźni utracili nie podlegający dotąd dyskusji autorytet nie tylko w nowoczesnej rodzinie, ale także na gruncie zawodowym. Rosnący udział kobiet w rynku pracy sprawił, że to właśnie one coraz częściej brały na siebie ciężar pracy zarobkowej, dokonując tym samym symbolicznego zrównania ról społecznych obu płci. Siłę przemian obyczajowych wzmacniał dodatkowo postęp techniczny, który spowodował dewaluację niektórych męskich kwalifikacji zawodowych i wyeliminował wielu pracowników na rzecz maszyn.

Przemiany te są widoczne w postawie i sposobie bycia Frankie Stone, dalekiej od stereotypowego ideału kobiecości. Frankie jest w pełni świadoma tego, o czym Orlanda, bohaterka powieści Virginii Woolf, przekonała się dopiero po zmianie płci, że kobiety nie są *posłuszne, czyste, wypachnione ze swej natury*³⁰, a przymioty te, bez których *mogą im być odmówione wszelkie rozkosze życia*³¹,

to rezultat narzucenia sobie ogromnej samodyscypliny. Trudno uwierzyć w tego rodzaju rygor wewnętrzny w przypadku bohaterki filmu Seidelman kończącej poranną toaletę w drodze do pracy. Paradoksalnie, jej chaotyczne działania okazują się nad wyraz skuteczną realizacją przemyślanej strategii. Kiedy już w pełnym makijażu i kompletnej, nieco ekscentrycznej garderobie Frankie zjawia się w sali konferencyjnej „Chemtechu”, wierzymy, że oto stoi przed nami znająca siebie i swoje możliwości kobieta. Przekonanie to potwierdza sama bohaterka, anonując swoje wejście stwierdzeniem: *Zapewniam, że warta jestem czekania*. Od momentu pojawienia się Frankie na ekranie widz ma okazję obserwować przeobrażanie się zlekceważonej i porzuconej kochanki w specjalistkę od reklamy, która w pełni świadomie wybiera wygodne jej role.

Wszystkie wykonywane przez nią czynności są elementem starannie zaplanowanego procesu autokreacji, którego rezultatem jest wizerunek supernowoczesnej kobiety. Aktywna zawodowo, samodzielna i przedsiębiorcza Frankie jest daleka od realizowania wzorca, zgodnie z którym kobiety winny prowadzić życie domowe, *obyczajne i skromne*³². Zostaje wówczas utrzymany porządek świata, który zamienia się w chaos, jeśli tylko opuszczą one tę *przypisaną sferę*³³. Energicznej panny Stone – już samo jej nazwisko (ang. *stone* – kamień) świadczy o sile charakteru – nie przeraża ta apokaliptyczna wizja ani ostrzeżenia przed karą *fizycznej degeneracji*³⁴, z którą muszą się liczyć kobiety nie wypełniające przydzielonych im przez naturę funkcji. Współczesnym kobietom nie chodzi wcale o zatarcie różnic płciowych, argumentuje Seidelman, zależy im raczej na zrównaniu ich pozycji z pozycją mężczyzn, czyli dokonaniu tego, co przez lata uchodziło za *nierozumne i nienaturalne*³⁵. Nowoczesne bohaterki, na jakie Seidelman kreuje postacie ekranowe, oczekują od partnera akceptacji i wyjścia naprzeciw ich oczekiwaniom. Kiedy okazuje się, że kolejni towarzysze życia jedynie rozczarowują, coraz częściej pojawia się w nich tęsknota za mężczyzną idealnym. Jeśli takowy nie istnieje, konkluduje reżyserka, należy go jak najszybciej stworzyć. Szansą okazuje się sztuczny człowiek powołany do życia przez korporację „Chemtech” właśnie z myślą o kobietach. Wprawdzie jego twórcą jest mężczyzna, który wiąże ze swoim osiągnięciem zgoła inne plany niż jego pracodawcy, ale to kobiecie pozostawiono ukształtowanie ostatecznego wizerunku Ulissesa i uczy-nienie go doskonałym.

Dr Peters, mimo wielu wątpliwości, jakie budzi w nim specjalistka od kreowania „pożądanych wizerunków”, zgadza się na powierzenie jej swojego wynalazku. Różnice między naukowym podejściem Petersa a praktycznym nastawieniem Frankie, pozornie wykluczające istnienie jakiegokolwiek płaszczyzny porozumienia, stają się podstawą efektywnej współpracy. Należy jednak, twierdzi reżyserka, przestać traktować cechy przypisywane każdej z płci w sposób wartościujący i lekceważący jedną ze stron. Okaże się wówczas, że bez czułości, wrażliwości i otwartości na drugiego człowieka, utożsamianej dotąd jedynie z kobietą słabością i brakiem charakteru, nie może powstać prawdziwie ludzka istota, o ideale nie wspominając. Szybciej niż dr Peters zdaje sobie z tego sprawę stechnicyzowany produkt, który, choć podobny fizycznie do swego pierwowzoru, w niczym go nie przypomina, co więcej, wcale nie chce go naśladować.

Współczesna, świadoma siebie kobieta wymaga od mężczyzny dotrzymania jej kroku, co w praktyce oznacza ukształtowanie na nowo męskiej tożsamości.

Pojawienie się Frankie jest dla androida nie lada wyzwaniem, w relacjach z nią nie wystarczy bowiem być technicznie idealnym. Należy swoją osobowością dopasować się do równorzędnej partnerki, całkowicie odmiennej od tradycyjnego wizerunku kobiety utrwalonego w świadomości mężczyzn takich jak Peters. Choć przejawy normalnego życia docierają do Ulissego w sposób przypadkowy i we fragmentarycznej postaci, to traktuje je z o wiele większą uwagą niż wskazówki Mistrza. W relacjach między nimi pojawia się coraz większy dystans, zaprzeczający dotychczasowej, niezachwianej równowadze między „Stwórcą”, a konstruowanym na jego „obraz i podobieństwo” sztucznym tworem. Ulisses szybko zdaje sobie sprawę, że nie osiągnie perfekcji, jeśli będzie podzielał schematyczny sposób patrzenia na świat dra Petersa.

Samotny naukowiec w dalszym ciągu utożsamia pierwiastek męski z tym, co *jasne, twórcze i aktywne*, a kobiecy z tym, co *ciemne, odtwarzające, bierne* ³⁶. Ceni przede wszystkim własne osiągnięcia na polu nauki, traktując każdą inną działalność – także pracę zawodową Frankie – za chałturę nie wymagającą ani specjalnej wiedzy, ani jakiś szczególnych kwalifikacji. W jego mniemaniu życie ma sens, gdy podporządkuje się je jakiejś wielkiej idei – sam marzy o podróżach międzyplanetarnych – natomiast przywiązywanie wagi do sfery uczuciowej jest jedynie marnowaniem cennej energii. Pełen odrazy odsuwa się od Frankie, gdy ta całuje go na dzień dobry, z oburzeniem oświadczając, że nie ma czasu na zawracanie sobie głowy *bzdurnymi emocjami* (cyt. z filmu), których on sam dawno się wyrzucił. Jego gwałtowna reakcja wypływa z przywiązania do utrwalonego kulturowo wzorca, zgodnie z którym męskość i kobiecość powinny być definiowane i interpretowane całkowicie rozłącznie. W rezultacie negatywnie odbiera zarówno cechy męskie w kobiecie, jak i kobiece w mężczyźnie, uważając takie przemieszanie – szczególnie w odniesieniu do mężczyzn – wręcz za dewiację. W tym kontekście kobieca wylewność i uczuciowość to dla niego jedynie oznaki słabości oraz braku charakteru. Zachowanie Petersa można zgodnie z kategoriami zaproponowanymi przez Elisabeth Badinter ³⁷ zaklasyfikować jako typowo męskie. Polega ono na *manewrach obronnych* ³⁸, wynikających nie tyle z obawy przed kobietami, ile przed okazaniem kobiecych słabości, nawet w formie czułości czy delikatności.

Frankie traktuje pierwszy obowiązek mężczyzny, jakim jest *niebycie kobietą* ³⁹, z beztroskim lekceważeniem. Nic sobie nie robiąc z przestrzeganej przez wynalazcę zasady pozostawania *szorstkim, wojowniczym, bitnym* ⁴⁰ we wszystkich kontaktach z płcią przeciwną, pointuje jego zachowanie ironiczną propozycją: *Ulisses zachowuje się jak człowiek, nie wziąłbyś u niego kilku lekcji?* (cyt. z filmu). Jej sarkazm nie jest rezultatem dystansu wobec bezgranicznego zaangażowania Petersa w realizację projektu, sama jest przecież osobą gotową wiele poświęcić w imię kariery zawodowej. Wynika on raczej z bardziej otwartego i elastycznego patrzenia na świat, w którym jest miejsce na wszystkie rodzaje zachowań oraz typy osobowości nie podlegające wartościowaniu ani jakiegokolwiek hierarchizacji. Jest to stanowisko typowe dla kobiety, która właśnie w tych warunkach uzyskuje wreszcie niezbędną niezależność. *Pomyśl jakie mamy możliwości* – pociesza Frankie porzuconą przez męża przyjaciółkę. Samotność kobiety nie oznacza już egzystencji na marginesie życia, w którym, w tradycyjnej kulturze patriarchalnej, kobiety mogły uczestniczyć – pomimo swego *deficytu*



Mężczyzna idealny, reż. S. Seidelman, 1987.



*bycia kobietami*⁴¹ – tylko jeśli *nie eksponują go, nie domagają się zmian oraz wpisują się (...) w określone ramy* – jak wspomina Sławomira Walczewska. Znikają uwarunkowania społeczno-kulturowe skazujące kobiety na *permanentną frustrację, wprost proporcjonalną do ich wysiłków, zdecydowania, odwagi, wyobraźni i talentów*.

Jeśli chodzi o kobiety, ich sytuacja we współczesnym świecie jest więc klarowna – ideałem przestaje być żona i matka, realizująca się jedynie u boku partnera – głowy rodziny. Rodzi się natomiast pytanie, jakie miejsce w nowych realiach powinien zająć mężczyzna, zdegradowany i pozbawiony dotychczasowej pozycji. Antropolodzy podkreślają, że w wyniku zachodzących w kulturze przekształceń, spowodowanych między innymi przez ruchy feministyczne, zmieniła się nie tylko objętość, ale i treść definicji każdej z płci. W połowie XX wieku zaczęły dominować tendencje, w których dotychczasowe *biologizowanie*⁴² i odwoływanie się do *naturalnych właściwości płci* ustąpiło miejsca *resocjalizacji*. Zatraceniu uległy wszelkie jednoznaczności, a rozpad systemu sztywno niegdyś określonych relacji sprawił, że pojęcia „kobieta” i „mężczyzna” przestały być traktowane w kategoriach *ustalonych wielkości*.

Konsekwencje tych procesów są widoczne we wszystkich sferach życia, także w „medialnej” kulturze masowej, w której prowadzą do przeformułowania dotychczasowych strategii działania i wzbogacenia ich o nowe wzorce. Telewizja, wskutek zasięgu i powszechnej dostępności, to bodaj najbardziej reprezentatywny nośnik tego typu kultury. Przekaznik ten z definicji jest skierowany do *masy odbiorców przeciętnych, do everymenów*⁴³, którym oferuje repertuar sprawdzonych i wielokrotnie wykorzystywanych stereotypów. W strukturach telewizyjnych dominują więc *wartości pospolite, w wydaniu seryjnym, standardowym* – stwierdza Stefan Morawski – tworzące klimat banalności i powtarzalności. Stereotypowość, konwencjonalność są gwarancją komunikatywności przekazu, a unikanie oryginalności oraz ograniczenie się do stosowania *niezawodnych form podawczych* czyni go zrozumiałym dla potencjalnego odbiorcy. Mechanizm ten działa niezawodnie, o czym można się łatwo przekonać, obserwując, jak szybko Ulisses przyswaja sobie konwencje nieznanego mu medium. Jego reakcje są typowymi reakcjami widza, który w pełni akceptuje proponowane mu konwencje, naiwnie zakładając ich obiektywizm i realność.

Z drugiej jednak strony telewizja, podporządkowana surowym prawom rynku, musi się liczyć z zachodzącymi w świecie przemianami i reagować na nie wprowadzaniem innowacji. Formuły najpopularniejszych programów ulegają więc ciągłej aktualizacji, uwzględniającej wszelkie sygnały z zewnątrz. W rezultacie omówionych wcześniej zmian w sposobie traktowania ról płciowych, a co za tym idzie interpretowania życia społecznego przed telewizją stanęły zupełnie nowe zadania. Producenci telewizyjni, chcąc sprostać wyzwaniu „kultury ponowoczesnej”, uznali, że nie ma tematów nieodpowiednich lub stanowiących tabu dla widowisk telewizyjnych. Ich kształt musi się dostosować do współczesnych realiów „globalnej wioski”, w której, co podkreślają ludzie mediów, *spojrzenie telewizji na świat staje się surrogatem spojrzenia widzów*⁴⁴.

W podporządkowanym mediom świecie tworzenie idealnego człowieka przenosi się z laboratorium naukowca-badacza na forum publiczne. Seidelman

wyraźnie rozdziela w swoim filmie dwie sfery: naukową reprezentowaną przez dra Petersa i medialną z należąca do niej Frankie Stone. Sfera naukowa, gdzie wszystko jest uporządkowane, zhierarchizowane i całkowicie pozbawione emocji to tradycyjny obszar męskiej dominacji, z którego przedstawicielki płci pięknej zostały wyeliminowane jako nie posiadające odpowiednich kwalifikacji. Tymczasem media okazują się domeną kobiet, polem ich twórczej aktywności. Wyłamujące się ze stereotypowych schematów kobiety doceniły fakt, że to właśnie media reagują najszybciej na zmiany zachodzące w kulturze, a dzięki swojej elastyczności nie tylko błyskawicznie je przyswajają, ale równocześnie upowszechniają, oswajając z nimi widzów. Dzięki temu są one najlepszą i jednocześnie najskuteczniejszą formą komunikowania się w nowoczesnym społeczeństwie.

Telewizja, w której można podziwiać efekty pracy Frankie i ludzi podobnej profesji, oferuje wprawdzie świat iluzji, ale paradoksalnie, jest on łatwiej akceptowany przez odbiorców niż otaczające ich realia. Widzowie szukają na srebrnym ekranie tego, o czym marzą, do czego tęsknią i czego brak doskwiera im w codziennym życiu. Nikogo nie interesują słabości kandydata politycznego, potencjalni wyborcy pragną widzieć postać zdecydowaną, budzącą zaufanie, która skutecznie przekona ich do oddania na nią głosu. Zadaniem agentów reklamowych jest więc stworzenie takiego wizerunku, zaspokajającego potrzebę obcowania z ideałem. Jeśli tylko wykreowana postać jest przekonująca – co łatwo stwierdzić, śledząc wyniki sondaży – kwestia pozostawiania wiernym rzeczywistości przesuwa się na plan dalszy. Kiedy oglądający relację wyborczą Ulisses ulega czarowi Steve'a Marcusa, nie zdaje sobie sprawy, że ów godny naśladowania wzorzec jest tworem medialnym, takim samym konstruktem, jak każdy inny element kultury. Podobnie jak w przypadku wszystkich idealnych wzorów dotyczących ról płciowych, zasad postępowania czy też hierarchii wartości, decydującą rolę odgrywa w jego tworzeniu kondycja danej kultury oraz mentalność jej członków, kształtowana przez tradycję i obyczaje.

Ulisses, zupełnie nieświadomie, sam staje się częścią „kultury medialnej”. Całą swoją wiedzę o „ludzim” świecie, tak różnym od realiów laboratorium, czerpie bowiem z programów telewizyjnych, bezkrytycznie akceptując płynące z ekranu informacje. Prawdziwą kopalnią wiadomości okazuje się dla niego talk-show, w którym przedmiotem dyskusji jest właśnie „idealny mężczyzna”. Forma programu stwarza wrażenie autentycznej rozmowy, bezpośredniej i nie podlegającej kontroli, co dodatkowo uwiarygodnia padające stwierdzenia i opinie. Tymczasem nastawienie na spontaniczność i swobodę wypowiedzi tolerowanych w obrębie profesjonalnie ustalonych granic jest po prostu według Timberga *niepisaną regułą rządzącą gatunkiem telewizyjnym*⁴⁵. Widzowie, reprezentowani przez publiczność w studio, są zachęceni do *udzielania rad, pocieszeń, wygłaszania uwag*⁴⁶, ponieważ dzięki temu zostaje podtrzymana iluzja czynnego uczestnictwa w wymianie zdań odbywającej się na bieżąco, tu i teraz. Pozorowana rozmowa przekształca się w spektakl, w którym publiczność, reżyserowana – a raczej manipulowana – przez prowadzących odgrywa powierzone role. Do swoich „aktorskich” zadań podchodzi z ogromnym zaangażowaniem, traktując je jako doskonałą szansę wyrażenia swoich emocji i wypowiedzenia się na wszystkie możliwe tematy. Szczególne emocje budzi fakt, że wśród poruszanych zagadnień pojawiają się nawet najbardziej intymne i ekstremalne aspekty życia prywatnego oraz publicznego.

Talk-show, podkreślają psychologowie, spełnia głównie funkcję terapeutyczną, oferując widzowi sytuacje i postacie, z którymi może się identyfikować. Jednocześnie zachowany zostaje dystans, dający patrzącemu poczucie komfortu i bezpieczeństwa. Nie przez przypadek w programie oglądanym przez Ulissesa na widowni nie ma mężczyzn. Swoistym fenomenem jest, zauważają amerykańskie psycholożki, że to kobiety stanowią najwierniejszą publiczność talk-shows. Postuszenie godzą się na reguły gatunku i wszelkie manipulacje za cenę przyjemności uczestnictwa w specyficznym rytuale wymiany osobistych zwierzeń. To właśnie komunikacja między kobietami, dzielącymi się doświadczeniami i życiową wiedzą, okazuje się dla producentów telewizyjnych kluczową kwestią w przygotowywaniu koncepcji programów tego typu. Żeńska publiczność w studiu funkcjonuje bowiem jako reprezentant pozostających w zaciszu domowym widzów, którym powinna udzielić się atmosfera i emocje panujące przed kamerami. Dla ogromnej rzeszy gospodyń bierność uczestnictwa w talk-show staje się namiastką komfortowej sytuacji, w której – jak podkreśla amerykańska autorka *Mówionej terapii* – z pełnym przekonaniem zaczynają wierzyć w ich *prawo do mówienia o swoich doświadczeniach, postrzeganych jako część świata, społeczeństwa i polityki*⁴⁷.

Telewizja, będąca całkowicie sztucznym tworem, niewiele ma wspólnego z autentyzmem i realizmem. Jako instrument komunikowania stanowi jednak element kultury, której kształt jest uwarunkowany zarówno kontekstem historycznym, społeczno-politycznym, jak i obyczajowym. Wyraźnie prokobiecie nastawienie mediów badaczki uznają za efekt postmodernistycznego przewartościowania eliminującego kontrastowe, binarne opozycje (męskość – kobiecość, elitaryzm – komercjalizm) na rzecz równouprawnienia każdego z pojęć. Kobiety przestały być utożsamiane z kulturą masową, nisko cenioną i uchodzącą za pozbawioną jakichkolwiek pozytywnych walorów. Zniknął tym samym powód, a zarazem żelazny argument, usprawiedliwiający dyskredytowanie i lekceważenie kobiecości. Wprawdzie programy typu talk-show nadal odwołują się do stereotypowych modeli zachowań, pokazują jednak ich przestarzałość i nieadekwatność do współczesnych realiów. Realizatorzy doskonale zdają sobie sprawę, jak niewiele spośród oglądających program kobiet mogłoby się z tymi stereotypami tak naprawdę identyfikować. Ironiczne użycie tradycyjnych symboli pozbawia je dotychczasowego znaczenia i magicznej wręcz siły oddziaływania. Równocześnie demaskuje ich dotychczasową funkcję umacniania patriarchalnej hierarchii.

Ważnym elementem gry między twórcami i uczestnikami jest w talk-show aktywność i zaangażowanie publiczności. Rola prowadzących program polega na nawiązaniu kontaktu z publicznością i sprowokowaniu interakcji czyniącej rozmowy bardziej wiarygodnymi. Zależnie od tematu, zaproszonych gości, a nawet pory emisji, gospodarze talk-show są więc *moderatorami debaty, sędziami, rozjemcami (...), terapeutami, menadżerami czy rzecznikami*⁴⁸, stymulującymi konkretne reakcje i emocje. Susan Seidelman kpi z podobnych strategii, opatrując je humorystycznym komentarzem. Koncepcje programowe ocenia z pozycji *nowej generacji widzów*⁴⁹, nie mających *szacunku dla mediów* charakterystycznego dla wcześniejszych pokoleń. Jej kompetencja telewizyjna obejmuje znajomość różnego typu zabiegów dziennikarskich oraz skonwencjonalizowanych

rozwiązań. Mając świadomość istnienia *zdystansowanych typów narracji* wykorzystujących ironię i parodię, zachowuje niezbędny dystans. Jest on, zdaniem specjalistów od mass mediów, jedną z kluczowych kwestii dla interpretowania cech współczesnej telewizji, umożliwiającą podważenie jej autorytatywnej, dominującej pozycji.

Uliesses, zaintrygowany postacią Frankie, próbuje jak najszybciej uzupełnić lukę w wiedzy na temat kobiet. Sięga więc, zupełnie intuicyjnie, po dwa niezawodne źródła informacji: damską torebkę i program telewizyjny. W tym samym czasie, gdy przegląda zawartość torby Frankie, z trudem identyfikując znajdujące się w niej przedmioty, na ekranie toczy się gorąca dyskusja na temat „idealnego mężczyzny”. Jego wizerunek wyłania się z nieuporządkowanych, ale za to bardzo osobistych wypowiedzi zaproszonych kobiet. Seidelman, wykorzystując fragment talk-show, podkreśla jednocześnie dwa ważne aspekty zachodzących w kulturze przemian. Z jednej strony pokazuje, jak telewizja błyskawicznie zareagowała na uaktywnienie i usamodzielnienie się kobiet, stwarzając im możliwość nieskrępowanej prezentacji własnych poglądów i przemyśleń. Kobięce doświadczenia i refleksje zostają uznane za jeden z najbardziej chwytliwych tematów, budzący nie lada emocje i gwarantujący dużą oglądalność. Temat oglądanego przez Uliessesa programu, narzucony niejako przez scenariusz filmu, jest jednak czymś więcej niż elementem fabuły. Zawiera on komentarz reżyserki do przemian obyczajowych zachodzących w nowoczesnym świecie, w rezultacie których pozycja kobiety uległa rewolucyjnemu wręcz przeklasyfikowaniu. Dotychczasowe jasno określone role społeczne przypisane każdej z płci przestały już, podkreśla Seidelman, odpowiadać realiom. Pojawiła się konieczność przeformułowania i przewartościowania tradycyjnych wzorów kulturowych. Pytanie o „mężczyznę idealnego”, znacznie wykraczając poza jego relacje z kobietami, dotyczy raczej ogólnej sytuacji i znaczenia mężczyzny w nowych warunkach społeczno-kulturowych. Przedefiniowanie kategorii kobiecości pociągnęło za sobą konieczność poddania rewizji i uaktualnienia znaczenia męskości.

W ironicznej diagnozie współczesności, jaką umieszcza w swoim filmie Seidelman, odpowiedzialność za ukształtowanie i wylansowanie nowych wzorów spada przede wszystkim na media. Ich zasięg i masowość sprzyjają tego typu zadaniom, ułatwiając dotarcie do szerokiego grona i wzmacniając siłę oddziaływania. Okazuje się jednak, że postępowe nastawienie do kulturowych wzorów wcale nie oznacza uniknięcia stereotypów i szampowych rozwiązań. Wręcz przeciwnie, telewizja jako medium nie stawia sobie wygórowanych ambicji, dostarczając wzorów równie schematycznych, co te odrzucone i zdewaluowane. Seidelman ośmiesza tę „edukacyjną” rolę telewizji w działaniach Uliessesa, który owładnięty myślą stania się „prawdziwym człowiekiem” próbuje wcielić w życie stworzony przez siebie, czysto teoretyczny model „idealnego mężczyzny”. Powtarzając zasłyszane z ekranu słowa Steve’a Marcusa, android mimowolnie parodiuje pompacyjny styl przedwyborczych wystąpień i demaskuje sztuczność wizerunku medialnego przyszłego kongresmana.

Uliesses przekonuje się, że nie wystarczy zrealizować pojawiających się w telewizji wzorów, aby stać się mężczyzną na miarę epoki. To, co przyciąga uwagę na ekranie, nie zawsze sprawdza się w normalnych warunkach, a pozornie niezawodne formy zachowania w codziennym życiu budzą śmieszność. Komplement

Ulissesa wygłoszony naśladowującym Marcusa tonem nie spotyka się z należytyym uznaniem Frankie. Uwagę o tym, że jest ona najpiękniejszą kobietą, jaką zna, kwituje z przekazem: *Jestem jedyną, jaką znasz*. Coraz więcej kłopotliwych sytuacji zaczyna pojawiać się wówczas, gdy niezrażony niepowodzeniami Ulisses usiłuje sprostać wymogom, jakie idealnemu mężczyźnie stawiały uczestniczki talk-show. Z obojętnego uczuciowo robota przekształca się w czulego i delikatnego kochanka, potwierdzając swoją znajomość *ars amandi* przelotnym romansem z przyjaciółką Frankie. Trish nie jest ani zbulwersowana, ani specjalnie zdziwiona faktem, że poszła do łóżka z androidem. Wręcz przeciwnie, szczegółowe informacje przynoszą jej ulgę. Rozwiewają wszelkie podejrzenia, jakie od początku budziła w niej wrażliwość i delikatność superkochanka, niespotykana u dotychczasowych partnerów. Paradoksalnie, techniczna kopia doskonałego tworu-człowieka zaczyna przerastać swój pierwowzór, stając się w oczach kobiet ideałem – *najbardziej czułym i rozumiejącym kobiety mężczyzną*. Bezдушny robot sprawia, że po serii życiowych niepowodzeń zaczynają one na nowo dostrzegać urodę świata.

Ulissesowi udaje się zaspokoić odwieczną tęsknotę sztucznych istot, które zmęczone swoją innością i samotnością pragnęły jedynie miłości drugiej osoby. Stworzone przez Frankensteina monstrum oskarżało go o bezдушność i nieczułość na jego samotność, formułując przeciw niemu konkretne zarzuty: *Wyposażyłeś mnie w zdolność przyjmowania wrażeń i uczuciowego ich przeżywania, a potem rzuciłeś w obcy mi świat na wzgardę i grozę ludzkości* – mówi do swego twórcy Frankenstein w powieści Shelley⁵⁰. Ulisses również twierdzi, że ma serce *wrażliwe na miłość i współczucie*⁵¹, ale bynajmniej nie zawdzięcza tego swojemu kreatorowi, który podporządkował jego konstrukcję idei bycia doskonałym. W ujęciu dra Petersa oznaczało to skuteczną eliminację wszystkich sfer życia mogących osłabić potencjał naukowo-badawczy androida. Stworzony do „wyższych celów” Ulisses miał z założenia pozostać poza realiami zwyczajnego świata, nad które owładnięty pasją naukowiec przedkładał swoje fantastyczne wizje. Kiedy okazuje się, że idealną istotę bardziej pociąga proza codzienności niż perspektywa samotnego lotu w kosmos, zawiedzionemu wynalazcy pozostaje samodzielne wypełnienie misji. Tego rodzaju „poświęcenie dla ludzkości” wpisuje się w uosabiany przez Petersa model mężczyzny, który dysponuje swoim życiem w imię wyższych celów, ponad przyziemnymi wartościami szarej egzystencji. Tymczasem, przewrotnie podsumowuje Seidelman, na Ziemi nie ma już miejsca dla zwolenników takich poglądów. Muszą oni ustąpić miejsca nowemu, idealnemu modelowi. Wprawdzie uosabia go android, ale dopóki poprawnie wywiązuje się ze swojej roli, jego „nienaturalność” nie stanowi żadnej przeszkody.

Strategia autorska Seidelman wpisuje się w konwencję nowoczesnego myślenia o kobiecości i męskości oraz o związanej z nią kategorii genderkulturowej tożsamości płci. Judith Butler używa pojęcia *drag*⁵² – oznaczającego w angielskim slangu kobiece ubrania noszone przez mężczyzn – jako metafory najtrafniej opisującej tożsamość płciową. Kategoria gender oznacza dla autorki przede wszystkim „odgrywanie roli (*performance*)”⁵³, w którą to czynność zaangażowane są ciało i umysł zmuszone do przyswojenia wielu rozmaitych znaczeń. Role płciowe są, w ujęciu Butler, niestabilnymi, zmieniającymi się strukturami, których ustanawianie przypomina – opisywaną przez pojęcie *drag* – ciągłą prze-

bieranke: mężczyzny za kobietę i kobiety za mężczyznę. Ponieważ nie istnieje nic, co dałoby się uznać za podstawowy, oryginalny wzór, możliwa staje się wszelka *ironiczna działalność*⁵⁴ polegająca na *zakłócaniu i przemieszczaniu kategorii, ról i seksualności*. Wysyłając w kosmos prawdziwego mężczyznę i pozwalając, by jego miejsce zajął sztuczny twór, Seidelman w demonstracyjny sposób pokazuje umowność i konwencjonalność systemów kulturowych. Stworzenie „mężczyzny idealnego” jest właśnie zaakceptowaniem reguł narzucanych przez konkretne realia i wpisaniem się w już obowiązujące bądź też dopiero kształtujące się konwencje. Aby nie ulec ich presji należy wykazać *odwagę twórczą*⁵⁵ realizowaną przez odkrywanie *nowych form, nowych symboli, nowych wzorów, na których można budować nowe społeczeństwo*. Zapotrzebowanie na tego rodzaju odwagę jest wprost proporcjonalne do zachodzących w świecie zmian, które w trybie niemal natychmiastowym zaczynają znajdować odzwierciedlenie najpierw w konkretnych zjawiskach artystycznych, po czym przenoszą się na wartości i sposoby postępowania.

Susan Seidelman pokazuje w swoim filmie, jak proces ten przebiega na gruncie amerykańskim, gdzie przemiany obyczajowe nałożyły się na ekspansję środków masowego przekazu, tworzących i upowszechniających nowe wzory. Losy sentymentalnego androida są dla reżyserki pretekstem do uzmysłowienia widzom, że nawet tak stabilne kategorie jak ludzka tożsamość są jedynie strukturą od początku do końca wykreowaną. Seidelman ironicznie argumentuje, że granica między sztucznością a naturalnością jest czysto umowna i praktycznie nie ma racji bytu. Prawdziwym humanistą okazuje się w jej filmie robot Ulisses, który przeżywa tak głęboko ludzkie dylematy, jak ten, czy miłość i seks jest tym samym i czy można uprawiać seks z kimś, kogo się nie kocha.

Postępowanie twórców sztucznych istot charakteryzuje się swoistym rozdwojeniem. Z jednej strony pragnęli oni, aby końcowy efekt swoją doskonałością dorównywał *homo sapiens*, w wielu dziedzinach wręcz go przewyższając. Równocześnie jednak podkreślali, że wbrew kartezjańskiemu założeniu nie wystarczy myśleć, aby poczuć się człowiekiem. Wytwory ich nieujarzmionej fantazji szybko uzmysławiały sobie bolesny dla nich fakt, że nawet doskonale zaprogramowany intelekt nie może w żaden sposób zastąpić doświadczeń emocjonalnych i wynagrodzić braku uczuć. Mimo tej „niekompletności” androidy często okazywały się bardziej wrażliwe od swoich „Stwórców”, o czym świadczy przenikliwa uwaga wygłoszona przez Ulissesa na konferencji prasowej, że dopiero kiedy ludzie zaczną odpowiadać na najprostsze nurtujące ich pytania, po czym nauczą się rozumieć i interpretować własne zachowania oraz emocje, *staną się czymś więcej niż maszynami*. Jak na razie, stwierdza Seidelman, to Ulisses potrafi dopasować się do istniejących realiów i stworzyć udany związek z ukochaną kobietą, dla prawdziwego człowieka zaś jedyną alternatywą okazuje się życie na Marsie.

MAŁGORZATA RADKIEWICZ

- ¹ M. W. Shelley, *Frankenstein*, tłum. H. Goldman, Poznań 1958, s. 43.
- ² I. Filipiak, *Pytania i odpowiedzi*, „Ex Libris”, 1998, nr 11.
- ³ Tamże, s. 2.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Tamże.
- ⁶ M. W. Shelley, dz. cyt., s. 61.
- ⁷ I. Filipiak, dz. cyt.
- ⁸ J. Winterson, *Semiotyka płci*, tłum. B. Chumińska, „Literatura na Świecie”, 1996, nr 4, s. 292.
- ⁹ Tamże, s. 297.
- ¹⁰ Tamże, s. 300.
- ¹¹ M. W. Shelley, dz. cyt., s. 71.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Tamże, s. 77.
- ¹⁴ Tamże.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ Tamże, s. 335.
- ¹⁷ Tamże, s. 77.
- ¹⁸ U. Fervert, *Mąż i niewiasta. Niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach ponowoczesnych*, tłum. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 61.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ J. Winterson, dz. cyt., s. 300.
- ²¹ Tamże.
- ²² Tamże, s. 297.
- ²³ Tamże, s. 299.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ B. K. Quart, *Women Directors. The Emergence of a New Cinema*, New York 1982, s. 2.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ U. Fervert, dz. cyt., s. 52.
- ²⁸ Tamże, s. 55.
- ²⁸ Tamże, s. 59.
- ³⁰ V. Woolf, *Orlando*, tłum. T. Biedroń, Poznań 1994, s. 105-106.
- ³¹ Tamże.
- ³² U. Fervert, dz. cyt., s. 65.
- ³³ Tamże.
- ³⁴ Tamże, s. 68.
- ³⁵ Tamże, s. 69.
- ³⁶ A. Aliti, *Powrót do źródeł kobiecej energii i władzy*, tłum. E. Ptaszyńska-Sadowska., Gdynia 1996, s. 18.
- ³⁷ E. Badiner, *XY tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993.
- ³⁸ Tamże, s. 58.
- ³⁹ Tamże.
- ⁴⁰ Tamże.
- ⁴¹ S. Walczewska, *Damy, rycerze, feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999, s. 125.
- ⁴² U. Fervert, dz. cyt., s. 84.
- ⁴³ S. Morawski, *Od sztuki do pop-artu*, Kraków 1985, s. 76.
- ⁴⁴ J. Ellis, *Visible Fictions. Television, Cinema, Video*, New York 1992, s. 163.
- ⁴⁵ B. Timberg, *The Unspoken Rules of Talk Television*, w: H. Newcomb (red.), *Television: The Critical View*, Oxford 1994, s. 279.
- ⁴⁶ V. Abt, L. Mustazza, *Coming after Oprah: Cultural Fallout in the Age of TV Talk Show*, Bowling Green 1997, s. 89.
- ⁴⁷ J. Schattuc, *The Talking Cure. TV Talk Show and Women*, New York 1997, s. 196.
- ⁴⁸ N. Abercromble, *Television and Society*, Cambridge 1996, s. 165.
- ⁴⁹ W. Muhleisen, *Female Talk Show Hosts: Crossing Boundaries*, w: W. Godzic (red.): *Aspect of Popular Culture in Norway and Poland*, Kraków 1999, s. 109.
- ⁵⁰ M. W. Shelley, dz. cyt. s. 203.
- ⁵¹ Tamże.
- ⁵² J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*, New York 1990,
- ⁵³ Tamże, s. 38.
- ⁵⁴ Tamże, s. 119.
- ⁵⁵ M. Rollo, *Odważa tworzenia*, tłum. E. i T. Hornowsky, Poznań 1994, s. 17.