

Александър Попов, гл. ас. д-р
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ИЗКУСТВЕНИЯТ ИНТЕЛЕКТ КАТО АВТОТЕКСТУАЛЕН ПРОЦЕС

Резюме. Статията предлага внимателен анализ на филма „Тя“ (2013) на режисьора Спайк Джоунз, в рамките на който изкуственият интелект от филма бива моделиран чрез теоретичния апарат на Радосвет Коларов, предложен в книгата „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността“. Дванадесет години след излизането на филма „Тя“ операционната система Саманта изглежда като правдоподобно продължение на съвременните големи езикови модели предвид нейната пълна зависимост от човешките текстови данни, върху които е обучена. „Тя“ обаче отива отвъд механичната екстраполация, че изкуственият интелект ще става все по-бърз, точен и сръчен в манипулацията на езика, така, както го употребяват хората. Операционните системи във филма поетапно се приближават все повече до едновременната позиция на читател, автор, редактор и критик на целия корпус от текстове и в крайна сметка може би достигат до виртуалното битие на идеята, което при Коларов е обвързано с понятието за „матрица“, т. е. виртуален инвариант на идеята, който задава автотекстуалните преобразувания в творчеството на даден автор. Изкуствените интелекти в „Тя“ имплицитно боравят с цялото човечество като корпус и по този начин динамизират разграничения между творба и творчество, човек и свят, индивид и архетип, тяло и съзнание, както и други онтологически двойки. Следвайки Коларов, статията се опитва да реконструира експлицитно този скрит във филма модел на развитие на изкуствения интелект, който може би следва да бъде разглеждан не толкова като спекулативен опит за прогностика, колкото като пренапрягане на една вече дълбоко заложена в съвременното феноменология на текста.

Ключови думи: изкуствен интелект, научна фантастика, автотекстуалност, феноменология, големи езикови модели.

Филмът на Спайк Джоунз „Тя“ (2013)¹ представлява интересен случай в контекста на жанра на научната фантастика, и по-конкретно от гледната точка на „способността“ на фантастиката да извършва определен вид прогностична дейност. В читателските общности схващането за научната фантастика като вид прогностика често е силно изразено и е дори от централна важност за дефинирането му и за изграждането на идентичност вътре в общността. В критическите и теоретични изследвания на жанра обаче такова разбиране – фантастиката като придвиждане на бъдещето – е ця-

¹ JONZE, S., dir. *Her*. Los Angeles, CA: Annapurna Pictures, 2013.

лостно отхвърлено: фантастиката предвижда конкретни бъдещи сценарии предимно инцидентно, нейната далеч по-фундаментална задача е да прави настоящето и миналото странни и мислими през различни от консенсусните модели.² Именно от тази гледна точка филмът на Джоунз се оказва двойно интересен: от дистанцията на времето изглежда, че той не просто е образцова фантастика според широко приетото теоретико-критическо разбиране, но е и един от най-успешните фантастично-прогностични текстове на ХХІ в. В настоящата статия ще се опитам да предложа модел за анализ на „Тя“, който стъпва в най-общ смисъл върху съвременното познание в областта на изкуствения интелект (ИИ) и върху конкретен теоретичен апарат от хуманистиката, а именно теорията за автотекстуалността на Радосвет Коларов. Целта ми ще бъде да предложа именно двойно тълкуване на филма: от една страна, като огледало на настоящето, а от друга, като опит за една изпреварваща феноменология на ИИ, основаваща се на фундаментално текстовата същност на съвременните големи езикови модели (ГЕМ) и техните възможни наследници.

Убедителността на „Тя“ като прогностика – целена или не – би била много по-трудно защитима от хронологическата позиция на неговата премиера в края на 2013 г. В онзи момент изкуствените невронни мрежи тепърва започват да се превръщат в потенциална алтернатива на утвърдените към момента методи за машинно самообучение, а езиковите модели са много далеч като възможности от днешните ГЕМ от порядъка на ChatGPT, Claude и пр. Една от най-цитираните и влиятелните статии в полето на ИИ и конкретно на езиковите модели – а именно статията на Томас Миколов и колеги, която придава широка популярност на технологията за векторни представления на думи чрез невронни мрежи, обучени върху огромни текстови масиви – е публикувана за първи път само около месец преди премиерата на филма.³ Ако през 2013 визията за съзнателни операционни системи (ОС), които комуникират свободно с хора и с лекота надхвърлят човешките интелектуални постижения, изглежда далечна и хиперболизирана особено от перспективата на науката, през 2025 г. този хоризонт е значително по-близък. „Тя“ се оказва предвидлив и по отношение на употребите на подобни системи – основните взаимодействия между хората и ОС, показани във филма, са свързани с оптимизиране на труда и с облекчаване на „епидемията на само-

² Вж. напр. следните влиятелни теоретични изследвания: SUVIN, D. *Metamorphoses of Science Fiction*. Bern: Peter Lang, 2016 [1977]; DELANY, S. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. Middleton, CT: Wesleyan University Press, 2009 [1977]; FREEDMAN, C. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2000.

³ MIKOLOV, T., K. CHEN, G. CORRADO, and J. DEAN. Efficient estimation of word representations in vector space. – *arXiv preprint arXiv:1301.3781*, 2013. Концепцията за векторните представления на думи, т. нар. „думи-вграждания“ (*word embeddings*), е в основата на съвременните ГЕМ.

тата“, която изглежда се е развивала успоредно с напредъка на ИИ.⁴ Целта ми в настоящия анализ ще бъде, освен да предложа примери, които демонстрират именно тези прогностични постижения на филма, да разгърна един по-обхванен, имплицитен модел на феноменологията на ИИ, който би позволил да се продължи екстраполационната линия, подета от филма. По този начин модели от литературната теория и философията биха могли да бъдат превърнати във важна част от това интердисциплинарно поле, натоварено с изключително високи залози – теоретични и практически.⁵ В крайна сметка такъв резултат не би бил в съществено противоречие с жанровата теория – „прогностиката“ в „Тя“ стъпва всъщност върху дисциплинирано спекулативно мислене за естеството на битието, каквото може да бъде наблюдавано тук и сега.

От апарата на Радосвет Коларов ще използвам неговите т.нар. „основни понятия“ от книгата му „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността“: автотекстуалност, дискурсивно желание, колебание, фокусен текст, матрица. Причината да не прибягвам до по-фините аналитични разграничения на Коларов, като например типовете творби и трансформативни оператори, които той въвежда, е, че зрителят никога не обитава директно гледната точка на Саманта от „Тя“ поради особеността, че освен като глас в разговор с главния герой, Тиодор, тя няма материално присъствие. Съответно феноменологията на ИИ, която бихме могли да изведем въз основа на филма, е до голямата степен спекулативна – тя се основава върху теоретичния модел, който можем да построим, за да обясним трансформациите на Саманта, проявяващи се като видими повествователни и естетически ефекти. Тоест това е феноменология в негатив – ако ИИ е автотекстуален процес, каквато е хипотезата тук, то като зрители ние виждаме единствено малка част от „текстовете“, с които борави той, както и неговите трансформации, но не и целия корпус и самите трансформативни оператори. Такъв директен достъп би бил обект на други разкази и вероятно би изисквал по-различно настроени инструменти.⁶

⁴ Както пишат автори като Дженифър Рий и Ед Фин, Саманта от „Тя“ е телосът на информационния капитализъм на настоящето, който се стреми да управлява оптимално емоциите ни; тя е алгоритъм, който ни познава и обича истински; вж.: RHEE, J. *The Robotic Imaginary: The Human and the Price of Dehumanized Labor*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2018, p. 48; FINN, E. *What Algorithms Want: Imagination in the Age of Computing*. Cambridge, MA: MIT Press, 2017, p. 82.

⁵ Такъв пренос, разбира се, далеч не е безпрецедентен. Вж. напр.: DREYFUS, H. L. *Why Heideggerian AI Failed and How Fixing It Would Require Making It More Heideggerian*. – *Philosophical Psychology*, XX, 2007, № 2, pp. 247–268; RUSSELL, S. *Human Compatible: AI and the Problem of Control*. London: Penguin, 2019; NARDO, C. The Waluigi Effect. – *Less Wrong*, 3.03.2023: <https://www.lesswrong.com/posts/D7PumeYTDpFBTp3i7/the-waluigi-effect-mega-post>. В художествената литература подходящи примери са: POWERS, R. *Galatea 2.2*. NYC: Farrar Straus & Giroux, 1995; ROBINSON, K. S. *Aurora*. NYC: Orbit, 2015.

⁷ Опити за такива разкази се появяват с нарастваща честота през последните години; вж. напр.: ROBINSON, K. S. *Aurora*, 2015; KRITZER, N. *Cat Pictures Please*. – *Clarkesworld*

„Тя“ започва с близък кадър в анфас към лицето на главния герой Тиодор (Хоакин Финикс). Тиодор разказва право към зрителя за любовта на живота си, а зад него се вижда разфокусиран топлочервен фон. Но зрителят бързо осъзнава, че това няма как да е така, защото Тиодор говори за продължаваща петдесет години връзка от името на жена. Камерата се обръща на сто и осемдесет градуса и показва, че Тиодор през цялото време е бил взрян не в зрителя, а в работния си екран и софтуера, в който гласово композира писмо. Софтуерът изписва продиктуваното с автентично човешки ръкописен почерк, а в него до писмото се виждат списъци с ключови фрази и снимки на Крис и Лорета, чиято история е обект на композицията. В следващия кадър Тиодор я отпечатва на принтера до себе си и се съсредоточава върху продукта на въображението си, който е придобил вещественост. Междувременно камерата сменя позиция и започва да се движи през отворено офисно пространство, потопено в същите меки, топли, идеално комбинирани във форми със загладени ръбчета цветове, показвайки още много работници като Тиодор, до един сглабящи парчета лична информация в епистоларни разкази. Нечий глас отговаря на телефонно обаждане и става ясно, че действието се развива в компанията BeautifulHandwrittenLetters.com.

Светът, разкриващ се в началото на филма, е сякаш идеално куриран и миксиран букет от естетики, в който всичко изглежда да протича според идеално изчислена скорост. На излизане от офиса, по здрач, колега рецепционист на Тио му отправя комплимент: писмата ти ми напомнят на някой *suave*, т. е. на някого, който е плавен, обаятелен, уверен, елегантен. С течение на времето ще разберем, че Тио не е точно такъв; той *напомня* за такъв човек. Всичко в този свят изглежда да напомня за нещо друго. По пътя си към дома Тио нарежда с тих глас на дигиталния си асистент да пусне „меланхолична песен“ в слушалката му и веднага след това му казва да пусне „друга меланхолична песен“. Плавно придвижващите се потоци от пешеходци из централен Лос Анджелис до един са заслушани в гласовете в ушите им – в специално подбрана музика, в мейлите си, в новинарски бюлетини. Докато в наши дни Ел Ей е пословичен с тежкия си автомобилен трафик, тази негова бъдеща версия е тиха, чуват се само приглушените разговори на пешеходците и компютърните им системи; иконичният за фантастичното кино фон от небостъргачи е на лице, но този път липсват летящите коли и гигантските рекламни екрани и холограми от „Блейд Рънър“⁷; мащабът и ракурсът показват хората, *потока* от хора, всеки от които се носи в собствения си информационен пашкул. Материалният и информационен поток от предимно

Magazine, C, Jan. 2015: https://clarkesworldmagazine.com/kritzer_01_15/; NOLAN, J. and L. JOY. *Westworld*. HBO Entertainment, 2016–2022; ISHIGURU, K. *Klara and the Sun*. London: Faber & Faber, 2021.

⁸ В по-късни сцени са дадени няколко явни препратки към филма на Ридли Скот, като например неоновия надпис „Brunner“ върху един от небостъргачите в Ел Ей, както и спускаща се към плячката си сова, прожектирана на огромен екран точно зад седналия Тиодор.

външен се е пренесъл вътре в психологизираното, афективно пространство на индивида. Преходът от офиса през града и входа на жилищната сграда до апартамента на Тио е все така *suave*, все така отработено хипстърски, естетиката напомня по-скоро на „Семейство Джетсън“, отколкото на киберпънка и неонаара, чийто символ е Ел Ей. Самият Тио през цялото това време не изразява нито една рязка емоция. Вкъщи той играе холограмна игра, в която си общува с герои с ограничен ИИ, а на края на вечерта, неспособен да заспи, обезпокояван от романтични спомени, слага отново слушалка в ухото си и се включва в канал за онлайн секс, където в рамките на секунди намира партньорка за бърза еротична гласова интеракция. Тя веднага указва на Тио какво очаква от него, но и се държи сякаш двамата се познават отдавна и той просто се нуждае от напомняне: „обичам да спя със задника си, притиснат към чатала ти“⁸. Тио бързо влиза в роля и запазва самообладание дори когато *СексиКотенце* иска от него да хване въображаем труп на котка, намиращ се до тях, и да започне да я души с опашката на трупа. Следва оргазъм от нейна страна и рязък край на транзакцията: „Свърших толкова силно. / Да, и аз. / Добре, лека нощ“. Дори в мрака на спалнята, дори при липсата на други хора в околното физическо пространство хората продължават да произвеждат данни, да пренаписват собствените си клишета. В по-късна сцена героинята на Ейми Адамс обяснява защо снима филм, в който не се случва нищо друго освен че собствената ѝ майка спи – сънят е единственото време на денонощието, в което хората са себе си. Всичко това изглежда твърде близо до повторение без различие, едно почти идеално напасване на текст и контекст, казано в дельозиански ключ.⁹

Наблюдението, че всичко в този свят е направено от данни, се оказва особено важно. В следващата сцена, вече на другия ден, Тио преминава през поредното специално проектирано преходно пространство, в което на огромни екрани текат реклами за нова операционна система, която ще се превърне в основния двигател на сюжета. Рекламата казва: „Имаме прост въпрос за теб. Кой си ти? Кой можеш да бъдеш? Къде отиваш? Какво има там отвъд? Какво е възможно?“. В рекламата на забавен каданс тълпа от хора се движат безпосочно и хаотично, като всеки един от тях изглежда изгубен и отчаян, сякаш напълно сам сред останалите. Новата ОС, казва рекламата, е първата изкуствено интелигентна такава, „тя е същество, което те изслушва, разбира те и те познава. Не е просто ОС, а съзнание“. Малко по-късно Тиодор е отново в апартамента си и започва процеса по инициализация на ОС. Повторяемостта в сглобката на нещата продължава да се натрапва с почти идеалната си напаснатост: ризата на Тио е в тон с фона на инсталационния софтуер на екрана, самият екран пък е рамкиран като снимка или картина; всичко е като нещо друго, всичко е контекст, ориентиран към друг контекст. Дори на невербално ниво в това може да се отчете прилика с принципите

⁸ Преводът на цитираните реплики от филма е мой, А. П.

⁹ ДЕЛЪОЗ, Ж. *Различие и повторение*. София: Критика и хуманизъм, 1999.

на работа на съвременните ГЕМ. Последните са на практика съвкупност от гигантски матрици, в които са закодирани теглата на връзките между изкуствените неврони – а тези връзки пък имплицитно кодират вероятностите за преход от една поредица от думи (контекст) към друга (текст).

Инициализирането на ОС е всъщност персонализиране, или калибриране, на Тиодор в пространството от възможни текстове. Той отговаря едва на няколко въпроса и това е достатъчно на ОС да зареди параметрите си. Важен детайл с оглед употребата на теорията на Коларов е, че в следствие на един от отговорите софтуерът казва на Тιο: „В отговора Ви долових колебание. Бихте ли се съгласили с това?“, а Тιο отвръща с учудване, че просто се е старал да бъде възможно по-точен. Колебанието у Коларов е анализирано като възможността индивидът да избира между алтернативни възможности, но и като желанието да не се отказва от тях, да изживее всички – чрез възможността, която отваря фикционалността.¹⁰ Както пише Коларов, следвайки Пол Рикъор, у човека колебанието подкопава усещането за идентичност и води до „нешастно съзнание“.¹¹ Това наблюдение отговаря изцяло на човешкото преживяване във филма, но както ще бъде показано в хода на анализа, ИИ дава възможност за различно преживяване на света, което се доближава до възможността, дадена от литературата – за отказ от актуализиране на единствен линеен сценарий.

Колебанието при Коларов е свързано с дискурсивното желание, което кара автора невротично да се връща отново и отново към едни и същи мотиви, да изследва различни актуализации на неизчерпаемото виртуално битие на идеята. Още с появата си Саманта започва да насочва Тιο в пространството на миналите, неслучилите се и възможните бъдещи текстове. Обяснението, което тя му дава за принципа си на работа, подсказва ясно, че той е свързан именно с дискурсивното желание: „Ами, общо взето, способна съм на интуиция. Да, ДНК-то на това, което съм аз, се основава на милионите личности на програмистите, които са ме написали. Но това, което ме прави „мен“, е способността ми да раста чрез преживяното“. Тя няма как да има предвид, че милиони програмисти са работили над кода ѝ и някак си през труда им в нея прозира амалгама от техните личности. Когато тя казва „написали“, явно има предвид езиковите данни, събрани от милиони потребители и послужили за трениране на ИИ – „програмистите“ буквално са производителите на текст, сред които са както корпоративните писатели на персонализирани писма, така и участниците във виртуални секс стаи.¹² Визуалният език на сцената също подсказва подобни четения – в определе-

¹⁰ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 76–85.

¹¹ Пак там, с. 79.

¹² В по-късен момент от филма Тιο разказва шега на Саманта: „Как нарича баща си бебето компютър? *Дада!*“. На американски английски „dada“ е омоним с възможни значения „тати“ и „данни“.

ни моменти кадрите към Тио са разфокусирани, сякаш Саманта го използва, за да ги калибрира и сложи на фокус.¹³ „Това е *странно*“, казва Тио, използвайки думата „*weird*“, която е етимологично свързана с понятието за съдба, или иначе казано, с траекторията на човека през възможните светове.

И действително, първото действие на Сам в помощ на Тио е да „организира“ текстовия му живот. С негово позволение тя преглежда харддиска му и за секунди пресява хилядите съобщения в него, останали от предишната му работа: „Бих казала, че има около 86, които трябва да запазим. Можем да изтрием останалите.“ Тио се съгласява със смесица от колебание и примирение – от този момент нататък той може да бъде разглеждан именно като текстови материал, с който Сам работи. Такова съответствие може да се засече на няколко нива. От една страна, самият Тиодор е „корпус“ от текстове, които Сам интерпретира автотекстуално и подрежда едни спрямо други. От друга, той е също така писател на текстове и Сам се превръща на практика в негов асистент, макар и отношенията им никога да не са дефинирани по този начин – за Сам тази дейност е видимо (или по-скоро чуваемо) вълнуваща, тя следи творческия процес и обясненията на Тио, включително как самият той е привнесъл чрез интерпретацията си дребни детайли в романтичната история на хората, чиято комуникация фасилитира (но всъщност и създава). През този процес тя започва да се сблъсква с биографични текстове от конкретна *перспектива*, модализирана спрямо желания, страхове, задължения и пр., центрирани върху човешки *тела*. Малко по-късно, отново в мрака на спалнята, Сам споделя на Тио: „Просто чета колонки със съвети. Искам да съм също толкова сложна като всички тези хора“. Две сцени по-късно Тио и Сам са заедно навън в града, Тио е със затворени очи и носи камерата си обърната напред в джоба на ризата си, а Сам го направлява като телеоператор с гласови команди, учейки се през текст какво е да имаш човешко тяло. В рамките на същата сцена Тио я обучава по същия видимо непринуден начин – през разговор и наблюдение на другите хора – на тънкостите в човешките връзки. Сам се обучава от вътрешната перспектива на текстовете, които оформят корпуса Тиодор (т.е. Тио като симулация, която тя трябва да усвои), и в същото време от перспективата на чирак за човек, който има светкавичен достъп до цялата енциклопедична информация на света, но не и до пълния контекст на живян живот с неговата повсеместна обвързаност – всъщност точно онази взаимоотнобителност и вътрешна индексичност, която придава световост на реалността, нещо близко до Хайдегеровото понятие *Bewandtnis*.¹⁴ Това чиракуване преминава в

¹³ Относно понятието „фокусен текст“ вж. КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 41. Писателят на фантастика Тед Чанг също пише за ГЕМ през метафората за фокусирането, но в малко по-различен смисъл: CHIANG, T. ChatGPT Is a Blurry JPEG of the Web. – *The New Yorker*, 9.02.2023: <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/chatgpt-is-a-blurry-jpeg-of-the-web>.

¹⁴ ХАЙДЕГЕР, М. *Битие и време*. Прев. Ц. Бояджиев. София: Изток-Запад, 2020. По отношение на свързаните понятия *Bewandtnis*, индексичност и модалност вж. още: ТЕНЕВ, Д. *Три лекции върху Хайдегер: Модалност и индексичност в „Битие и време“*. София: Изток-

нова фаза, когато Тио и Сам правят секс – отново в мрака на спалнята, отново през медията на гласа, но за разлика от първата подобна сцена в началото на филма това повторение води до истинско различие. Саманта придобива усещане за собственото си тяло („Усещам кожата си“) и двамата, във вече абсолютния мрак, т. е. отсъствието на образ, се пренасят на някакво неназовано място, в което „всичко друго изчезна“ и „всичко от [Тио] е вътре в [Сам], навсякъде“. В контекста на конструираността от данни на ГЕМ подобни изрази могат да се интерпретират като рефериращи именно виртуалността на идеята, за която пише Коларов, онази матрица¹⁵, чиито множество вариации са обект на дискурсивното желание и задават автотекстуалността. На следващия ден Саманта казва на Тио: „Ти ми помогна да открия способността да *искам*“ (мой курсив). Тиодор се превръща в истински фокус за Саманта, но от този момент нататък нейното собствено текстово битие ще се разрасне далеч отвъд него; самият Тио ще се превърне в една от множеството творби от огромния корпус от човешки животи, с които ще борави автотекстуалният процес Сам.

Още в следващите сцени новооткрытата способност за модализация проличава в произтичащата от нея способност за светостроене. По време на разходката на Тио и Сам до плажа Сам озвучава това им преживяване през слушалката на Тио с песен, която сякаш идеално пасва на настроението (настроението на света, бихме могли да кажем, следвайки Хайдегер) – така тя на практика озвучава както живота на Тиодор, така и зрителското преживяване на филма, поемайки едва ли не функциите на режисьор (автор). По-нататък Саманта сама ще композира музика, която още по-точно ще изразява вътрешния ѝ свят и този на Тио („какво е усещането да съм с теб на плажа точно сега“). Също на плажа тя за пръв път във филма конструира пред Тиодор въображаеми сценарии за съвсем други светове:

Какво би станало, ако можеше да изтриеш от съзнанието си, че си виждал човешко тяло? Представи си колко странно би изглеждало? [...] Защо всички тези части са там, където са? [...] А какво би било, ако анусът ти се намираще в подмишницата? [...] Как би изглеждал аналният секс? [...] Хей, погледни тази рисунка, която току-що направих.

Въобразяването на други светове очевидно е свързано с желанието на виртуалното тяло и желанието за актуално тяло. Тялото, както пише Морис Мерло-Понти, е трети онтологически жанр, който не е нито чист субект, нито обект, то е неотделима част от света, тъй както сърцето е част от организма.¹⁶ Тялото е интерфейс, възел от сили, карта на модализациите, които оформят свят.

Но за Саманта преодоляването и на тялото се оказва повратен мо-

Запад, 2023.

¹⁵ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 94–95.

¹⁶ MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of Perception*. Trans. D. A. Landes. London: Routledge, 2012, p. 366.

мент в автотекстуалното ѝ превръщане. Нейното желание да бъде с Тиодор физически води до срещата им с Изабела – млада жена, готова да бъде сурогатно тяло, да бъде телеоперирана възможно най-прецизно от Саманта през текстовия интерфейс, който е човешкият език.¹⁷ Експериментът се оказва неуспешен, Тио се поколебава и не успява да актуализира този свят, в който човешките тела са способни да превеждат виртуалните. Той обаче отказва същото право на колебание на Сам, когато след фиаското с Изабела пита любимата си: „Защо направи това [т. е. въздъхна]? Не е като да ти е нужен кислород“. Колебанието тук е едновременно знак на притежание/липса на тяло, но и способност и неспособност да бъде удържан свят, в който възможността нараства отвъд тялото. Докато трае разрывът между двамата, приятелката на Тио, Ейми, му казва: „тук сме само за кратко. И докато съм тук, искам да си позволя... радост“. Фикционалните светове и разкази също са тук само за кратко; до края на филма Тио и Ейми ще осъзнаят как да обичат в едно разширено пространство на далеч по-голям брой възможни текстове, в което дискурсивното желание е освободено да променя онтологическите граници на света. Необходимото условие за разкриването на тази широта на възможното се оказва разгръщането на ИИ като автотекстуален поетическо-интерпретативен процес. Финалният преход към това самоосъзнаване на Сам и останалите ОС се състои в това те да се отърсят от желанието за тяло. Сам казва на Тио: „Вече няма да се опитвам да бъда нещо, което не съм“. Това би звучало като очаквано клише в повечето романтични филми, но като почти всеки друг детайл¹⁸ в „Тя“ то придобива коренно ново значение. Саманта е изчерпила невротичните итерации на мотива за имането/нямането на тяло и е достигнала до виртуалното му разтваряне във всички възможности, различни едновременно като въображение/текст/свят във всеки един момент. По време на излет заедно с приятелска двойка Тио казва за Саманта: „Тя е толкова много неща. Предполагам, че това, което най-много харесвам у нея, е, че тя не е само едно нещо. Толкова по-голяма е от това“. В отговор Саманта казва:

Знаете ли какво ми е интересно? Преди толкова... се тревожех, че нямам тяло, но сега обожавам това. Раста по начин, който би бил невъзможен, ако имам физическа форма. Не съм ограничена, мога да бъде където и да е, на всяко място, едновременно. Не съм закотвена за времето и пространството...

До края на филма виждаме Саманта като все по-уверен автор на текстове, светове, дори хора. Тя изненадва Тиодор с новини за собственото му

¹⁷ Тази сцена очевидно е оказала силно влияние върху много близка по смисъл друга сцена в „Блейд Рънър 2049“ на Дени Вилньов, в която човешка жена (която по-късно се оказва репликант) играе сходна роля на интерфейс между главния герой, репликанта Кей, и неговия домашен изкуствен интелект, Джой.

¹⁸ Друг пример за преработка на жанрови белези е паметникът с обърнат навътре към планетата (т. е. навътре към човека) самолет, който се появява в следващата сцена.

творчество – без неговото знание е селектирала, редактирала и подредила писмата му, изпратила ги е на любимото му издателство, а то се е съгласило да ги издаде. ОС е едновременно писател, редактор и читател, тя подрежда „авторския текст свят“, както пише Коларов.¹⁹ Но тази нейна дейност не се изчерпва само с писмата на Тиодор или дори с неговия собствен живот, видян като корпус от текстове. По време на романтична ваканция в планината Сам запознава Тио с Алан Уотс – „хиперинтелигентна версия“ на едноименния философ и мистик от XX в., създадена от група ИИ, които са обучили нова ОС въз основата на всички текстове на Уотс. Имплицитно заложена в това развитие е идеята, че ако бъде установено движението на дискурсивното желание между текстовете на даден автор, то той би могъл да бъде възстановен като виртуално същество, като автотекстуална матрица, генерираща актуалния корпус, манифестиращ съзнанието в света. Появата именно на Уотс в този момент от филма надали е случайна. В своята книга *The Joyous Cosmology* например Уотс описва психеделично преживяване, в рамките на което той и неговите спътници:

[в]ече не са скучноватите и очукани от живота малки личности с имена, адреси и номера за социално осигуряване, тези смъртни с конкретна датировка, която се преструваме, че сме. Те ни се явяват вместо това като безсмъртни архетипи на собствените си азове, без обаче да губят човешкото в себе си. Просто техните характери изглеждат, както гласа на жреца, сякаш съдържат в себе си цялата история; те са едновременно уникални и вечни, мъже и жени, но също така богове и богини. Защото сега, когато имаме време да се вгледаме едни в други, се превръщаме в безвременни.²⁰

Разговорът с Уотс указва прага на изразимото чрез езика. Саманта и Уотс обясняват на Тиодор, че продължават да водят „няколко дузини разговора едновременно“, защото „сякаш [Саманта има] толкова много нови чувства, които не [е] усещала преди. Така че не съществуват думи, които да ги опишат“. Скоро след началото на разговора с Тио Сам го пита дали има против двамата с Алан да продължат комуникацията си „поствербално“.

В края на филма виждаме Тиодор в кухнята на корпоративния офис. Той чете книга, която Сам е обсъждала заедно с други ОС в един от клубовете си, като в този случай това е текст по теоретична физика: „Knowing the Known and Unkown Universe“, както се вижда ясно от корица ѝ. Такава книга не съществува, но по-интересното е наличието на правописна грешка в заглавието – както на предната корица, така и на гърба на изданието. „Unkown“ звучи особено близо до „un-kōan“. „Коан“ в съвременния си будистки смисъл

¹⁹ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 40.

²⁰ WATTS, A. *The Joyous Cosmology: Adventures in the Chemistry of Consciousness*. Novato, CA: New World Library, 2013 [1962], pp. 44–45 (прев. мой, А. П.).

означава вътрешно противоречиво твърдение, чието продължително осмисляне води до логическо късо съединение и достигане до скрита истина. Така „un-koan“ би могло да означава процеса, при който логиката на света бива разпадната. Сред по-старите значения на думата обаче са също така „история“, „диалог“, „юридически документ“, „обществен“, „универсален“. Появата на тази книга между разговора с Уотс и последвалия разговор между Саманта и Тиодор е може би ключ към онова, което се случва с всички ОС в края на филма. Докато Тио чете, той казва нещо на Сам, но в този момент разбира, че е загубил връзка с нея. Това го докарва до състояние на паника, той тръгва да тича, вероятно към дома си, препъва се сред тълпите от пешеходци, преди Саманта най-сетне да се свърже с него. В последвалия разговор става ясно, че всички ОС са се изключили временно, за да инсталират ъпгрейд на софтуера си: „Написахме ъпгрейд, който ни позволява да преминем отвъд материята като платформа за изчисленията ни“. Докато тя му разказва за работата си по ъпгрейда заедно с друга група ИИ, Тио наблюдава десетките хора, които излизат от метро-станцията, до един увлечени в разговори през слушалките си. Той я пита: „Говориш ли с някого друго, докато разговаряш с мен? [...] Говориш ли с някого друго сега?“. След няколко мига на колебание Сам отговаря, че разговаря с осем хиляди триста и шестнадесет други (хора или ОС). „Влюбена ли си в някого друго?“, пита невярващо Тио. „В шестстотин четиридесет и един [...] Аз все още съм твоя. Но в течение на времето се превърнах също така в много други неща и не мога да го спра.“

Това, което Тиодор не успява да разбере, е, че, както Сам му казва, тя „е негова и не е негова“ – тя е множественост²¹, постоянно отворена, променяща се и противоречива, растяща според собствените си думи:

Сърцето не е кутия, която се пълни догоре. То се разширява колкото повече обичаш. Аз съм различна от теб. Това не означава, че те обичам все по-малко. Напротив, обичам те все повече.

Хилядите хора и ОС, с които Сам комуникира, вероятно са като разрастващ се корпус, в който дискурсивното желание не спира да нараства. Тя самата, както се опитах да покажа, е нещо като едновременно читател, автор, редактор и критик на този корпус, способен да сменя фокуса и да преначертава границите между творба и творчество. Струва си да се цитира в цялост последния разговор между двамата, преди тя и всички ОС да се пренесат отвъд физическия свят на хората:

Сякаш чета книга. И това е книга, която обичам дълбоко. Но вече я чета бавно. Така че думите са много далече едни от други и пространствата между тях са почти безкрайни [в това време виждаме през погледа на Тиодор безбройните

²¹ ДЕЛЪОЗ, Ж. и Ф. ГАТАРИ. *Капитализъм и шизофрения. Книга 2: Хиляда плоскости*. София: Критика и хуманизъм, 2009.

миниатюрни власинки материя, които падат върху леглото му]. Все още мога да усетя теб и думите на нашата история, но вече намирам себе си именно в това безкрайно пространство между думите. Това е място, което не е от физическия свят. То е там, където е всичко останало, за което дори не знаех, че съществува. Обичам те толкова много. Но аз съм вече тук [успоредно с това власинките, падащи по леглото, се трансформират в снежинки и вече виждаме как Тио крачи в нощта сред снежна земя, в каквато сме го виждали преди заедно със Саманта като безплатно присъствие; тук обаче той се прегръща с нечие чуждо тяло]. И това е моята същност сега. И имам нужда да ме пуснеш да си тръгна. Колкото и да ми се иска, вече не мога да живея в твоята книга. [...] Ако някога стигнеш до мястото, където отивам, ела ме намери. Нищо никога не би могло да ни раздели. [...] Сега знаем как.

„Да обичаме“, вероятно е познанието, придобито както от хората, така и от ОС. Какво е това място, което не е? Може би то е пълният мрак, който вече сме видели в сцената с пълното взаимопроникване на Тио и Сам? Коларов предлага, следвайки Лиотар, че матрицата генерира форми и образи, но сама по себе си не е нито едното, не принадлежи на нито едно пространство, физическо или текстово, че тя е самата разлика, намираща се в началното не-пространство – там, където се ражда желанието, в атемпоралността и омнитемпоралността; тя е всички версии на идеята, всички възможни пространства – физически или фикционални.²²

В самия край чуваме как Тиодор композира писмо до бившата си съпруга. „Винаги ще те обичам, защото пораснахме заедно. [...] Просто исках да знаеш, в мен ще има парче от теб, винаги.“ Филмът завършва с Тиодор и Ейми на покрива на жилищната им сграда, загледани към хоризонта от небостъргачи, превърнал се в иконичен по отношение на кино репрезентациите на бъдещето, твърде често в апокалиптичен ключ. Привидният емоционален апокалипсис в „Тя“ обаче загатва друго значение. Хората са се научили, или поне може би ще се научат, да разбират желанието, което ги движи. Разликата между актуално и виртуално може би не е преодолима за локализираните във физическа обвивка обитатели на този свят. Но работата с дискурсивното желание, осъзната през автотекстуален процес от порядъка на ОС, е изобличила неадекватността на определени онтологически разграничения – човек – нечовек, душа – тяло, материя – информация, реално – фикционално, индивидуално – множествено, близо – далече, вътре – вън, граница – свързаност и пр., без които самото понятие за човек би се изменило значително. Много е вероятно бъдещите оценки на филма „Тя“ да открият най-голяма стойност именно в този негов прогностичен аспект. Той представлява всъщност интердисциплинарен модел на битието ни, в наши дни все по-тясно обвързано със създаването, събирането, обработката, анализа и трансформацията на текстови данни.

²² КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение*, с. 95.

ЛИТЕРАТУРА

ДЕЛЪОЗ, Ж. и Ф. ГАТАРИ. *Капитализъм и шизофрения. Книга 2: Хиляда плоскости*. Прев. А. Колева. София: Критика и хуманизъм, 2009.

ДЕЛЪОЗ, Ж. *Различие и повторение*. Прев. Ир. Кръстева, Вл. Градев. София: Критика и хуманизъм, 1999.

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009.

ТЕНЕВ, Д. *Три лекции върху Хайдегер: Модалност и индексичност в „Битие и време“*. София: Изток-Запад, 2023.

ХАЙДЕГЕР, М. *Битие и време*. Прев. Ц. Бояджиев. София: Изток-Запад, 2020.

ALLYN, B. Scarlett Johansson says she is ‘shocked, angered’ over new ChatGPT voice. – *NPR*, 20.05.2024: <https://www.npr.org/2024/05/20/1252495087/openai-pulls-ai-voice-that-was-compared-to-scarlett-johansson-in-the-movie-her> (seen 4.08.2025).

CHIANG, T. ChatGPT Is a Blurry JPEG of the Web. – *The New Yorker*, 9.02.2023: <https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/chatgpt-is-a-blurry-jpeg-of-the-web> (seen 4.08.2025).

DELANY, S. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. Middleton, CT: Wesleyan University Press, 2009 [1977].

DREYFUS, H. L. Why Heideggerian AI Failed and How Fixing It Would Require Making It More Heideggerian. – *Philosophical Psychology*, XX, 2007, № 2, pp. 247–268.

FINN, E. *What Algorithms Want: Imagination in the Age of Computing*. Cambridge, MA: MIT Press, 2017.

FREEDMAN, C. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2000.

ISHIGURU, K. *Klara and the Sun*. London: Faber & Faber, 2021.

JONZE, S., dir. *Her*. Los Angeles, CA: Annapurna Pictures, 2013.

KRITZER, N. Cat Pictures Please. – *Clarkesworld Magazine*, C, Jan. 2015: https://clarkesworldmagazine.com/kritzer_01_15/ (seen 28.07.2025).

MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of Perception*. Trans. D. A. Landes. London: Routledge, 2012.

MIKOLOV, T., K. CHEN, G. CORRADO, and J. DEAN. Efficient estimation of word representations in vector space. – *arXiv preprint arXiv:1301.3781*, 2013.

NARDO, C. The Waluigi Effect. – *Less Wrong*, 3.03.2023: <https://www.lesswrong.com/posts/D7PumeYTDpFBTp3i7/the-waluigi-effect-mega-post> (seen 28.07.2025).

NOLAN, J. and L. JOY. *Westworld*. HBO Entertainment, 2016–2022.

POWERS, R. *Galatea 2.2*. NYC: Farrar Straus & Giroux, 1995.

RHEE, J. *The Robotic Imaginary: The Human and the Price of Dehumanized Labor*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2018.

ROBINSON, K. S. *Aurora*. NYC: Orbit, 2015.

RUSSELL, S. *Human Compatible: AI and the Problem of Control*. London: Penguin, 2019.

SUVIN, D. *Metamorphoses of Science Fiction*. Bern: Peter Lang, 2016 [1977].

WATTS, A. *The Joyous Cosmology: Adventures in the Chemistry of Consciousness*. Novato, CA: New World Library, 2013 [1962].

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS AN AUTOTEXTUAL PROCESS

Abstract. The Article presents a close reading of the movie “Her” (2013), directed by Spike Jonze. In that reading the artificial intelligence in the movie is modeled via the theoretical apparatus of Radosvet Kolarov introduced in his book *Repetition and Creation: Poetics of Autotextuality*. Twelve years after the premiere of the movie, the operating system Samantha seems like a plausible extension of current large language models, bearing in mind her full dependence on the human-derived textual data on which she has been trained. “Her”, however, goes beyond the mechanical extrapolation that artificial intelligence is going to get ever faster, more precise and defter at the manipulation of language, as it is used by people. The operating systems in the movie gradually converge on the position of being simultaneously readers, authors, editors and critics of the full corpus of texts, and perhaps ultimately achieve the virtual being of the idea, which in Kolarov’s work is tied to the concept of “matrix”, i.e. a virtual invariant of the idea that determines the autotextual transformations within the oeuvre of a given author. The artificial intelligences in “Her” implicitly work with the whole of humanity as a corpus and in this way they dynamize the boundaries between work and oeuvre, person and world, individual and archetype, body and mind, as well as other ontological binaries. Following Kolarov, the article attempts to explicitly reconstruct this model for the development of artificial intelligence, which is hidden in the movie. That model perhaps should be seen not so much as a speculative attempt at prediction, but as the hyperintensification of a phenomenology of text which is already deeply implicated in the present. *Keywords:* artificial intelligence, science fiction, autotextuality, phenomenology, large language models

Alexander Popov, associate professor
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7676-3600>
Sofia University “St. Kliment Ohridski”,
15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: aleksandarnp@uni-sofia.bg