Макар и разделени от повече от век, “Пясъчният човек” на Е.Т.А. Хофман и “Маска” на Станислав Лем имат редица общи черти в трактовката си на мотива “любов с автомат”. И в двете творби интелектуалец се влюбва в красива жена, която се оказва машина, манипулирана от злокобни сили; и в двете творби измаменият мъж е най-напред принуден да осъзнае грешката си в шокираща сцена на разглобяването на автомата, а по-късно е унищожен. И в двете творби авторите се впускат в мрачната си тема, за да драматизират бездната между едно “аз”, което се бори да бъде субект на мисленето и действиeтo, и отвъдлежащи, неподвластни на субекта сили, които го мислят и действат. Основният проблем за Натанаел, протагониста на Хофман, е подозрението му, че “всеки човек, мислейки се за свободен, само служи за ужасната игра на тъмни сили” (Хофман, 312-313). Протагонистката на Лем се изправя пред подобно неразличимо сдвояване на принуда и свобода. “Беше ли подвластен на лъжата моя разум, който изглеждаше въплъщение на справедливостта?” (Лем, 379) Подходът на Лем към тази романтична притча е белязан обаче от трансформации и преобръщания, които са прекалено забележителни, за да бъдат пренебрегнати.

Защо протагонистът на Лем е логик (по-точно логичка), а не поет? Защо разказът е поднесен през погледа не на влюбения мъж, а през (няколкото чифта) очи на “фаталната машина”? В предложената от двата разказа драма на разколебаната автономност на субекта до какво води превръщането на автомата от перфектен любовен обект в субект на чувстването, мисленето и разказването? По какъв начин се променя разказа от тази инверсия като се има предвид “полът” на двете машини? Как се съпоставя сцената, в която създателите на Олимпия, автомата от приказката на Хофман, я разкъсват на парчета, със сцената, в която машината на Лем собственоръчно осъществява нещо като цезарово сечение върху своето “човешко” тяло и така “ражда” метално чудовище, което е пак “тя самата”?

Машината в новелата на Лем е била създадена, за да извърши политическо убийство - тя трябва да убие противник на краля на една условна страна. При изпълняването на задачата си - или, както в крайна сметка се оказва, при нейното неизпълняване - тя минава през две фази. Първоначално машината има вида на - и се мисли за - красива млада жена, която влюбва в себе си и се влюбва в предначертаната си жертва. Убийството ще се случи в хода на това влюбване, без машината да го възнамерява и по начин, който не й е известен. Доколкото една политическа задача тук се явява със силата и под формата на неосъзнат и неартикулиран нагон, протагонистката на Лем олицетворява двойната ущърбеност (така както Аксел Хонет я проблематизира в “Децентрирана автономия” Dezentrierte Autonomie) на класическата автономия на субекта - ущърбеност, която се тематизира теоретически от психоанализата от една страна и, от друга, от философията на езика. По най-буквален начин машината не знае какво иска, какво прави и какво говори (тя флиртува, изпуска си кърпичката и пр., но твърди, че всичко това й се “случва”, тя няма контрол върху това случване). Тя е “правена” и “говорена” от непрозрачни сили. Спрямо тази двойна накърненост, чиято неразличимост за по-кратко може да се нарече “програма”, идентичността на светската красавица - а на машината са й предложени дори няколко такива идентичности - може да бъде само фигура на неведомите за субекта инстанции, които го предхождат и движат, само “маска“.

Ако нещата бяха спрели дотук, машината на Лем нямаше да се различава от куклата Олимпия, чийто автоматизъм препраща както към демоничните сили, представлявани от Пясъчния човек (тези сили са според Фройд завръщането на кастрационния комплекс), така и към обществото, в което тя не само успешно минава за “истинска”, но и дори налага модата. Поради грешка или по друга някаква причина обаче, която е и най-важният въпрос на творбата, машината на Лем се усъмнява в женската си идентичност и във всичките мисли и мотиви, които й се представят като “нейни”. Макар и да е наясно, че “не можеш да обърнеш очните си ябълки така, че да погледнеш навътре в черепа” (Лем, 380), тя се опитва да направи тъкмо това, горда с логиката на своята “наточена като меч” мисъл (Лем, 384) . Във връхната точка на търсенето на тайната, която я движи и в която тя вече привижда смъртната заплаха, тя буквализира обръщането на острия меч на мисълта навътре. Застанала пред огледалото, тя разрязва тялото си със скалпел - действие, представено в момента на извършването му като етап от методичния й самоанализ, осмислено по-късно като опит за самоубийство, а все пак навярно част от програмата, тъй като от унищоженото тяло изскача напълно готова металическа “ловна машина”. Ако това е грешка, с други думи, трябва да се уточни, че “програмата” включва опит да се подсигури срещу тази грешка, т.е. грешката е предвидена, и че, от друга страна, за самата машина тази грешка се представя като упованието на нейния бунт. “Грешка - но щом тази съдба е податлива на грешки, тя е неистинска и аз още мога да се спася? (Лем, 382)

И тук се налага да отстраня едно очевидно изкушение. В своя прочут анализ на злокобното или ужасяващото, както е според наличния български превод на Unheimlich, Фройд обяснява обезпокоителното въздействие на “Пясъчният човек” на Хофман със завръщанията на кастрационния комплекс. Страховете на Натанаел от загуба на очите и обсебеността му от Пясъчния човек, който хранел собствените си деца с детски очи, са интерпретирани като тревожност, предизвикана от кастриращата фигура на бащата. В случая с Лем изкушението да се фокусира прочита върху кастрационните страхове би било не по-малко. С отчужденото и малко нещо гнусливо (и типично за Лем) изследване на “другостта” на телесността, с представянето на женската сексуалност като “автоматска” - като несъзнавана и несъзнателно смъртоносна, с повторителното определяне на мисията на машината-убийка като “бременност”, с бруталното описание на зиналата утроба, от която се изражда лъскаво метално чудовище, “Маска” като че ли предлага един пореден пример за фантазъм за женското тяло - отровно и носещо гибел, без да знае това - и за утробата - бременна с предначертано убийство - като мястото на неизречима заплаха.

Ще се върна към женското тяло и към възможната му значимост му в разказа на Лем по-нататък. От момента, в който машината се отървава от това тяло, настъпва вторият етап в преследването на нейната жертва - и в модуса на нейното мислене. Сега тя, многокрак и многоок метален механизъм, знае точно какво трябва да направи. То е и единственото, което тя може да прави. Усещането й при това е, че го прави съвършено, и това усещане е удоволствено. Иначе казано, онова, което беше несъзнавано за младата жена, излиза наяве, идентичността съвпада с артикулирания като кралска повеля нагон: съвършеният автомат взема връх. Сега тя Е своята програма. Без да се съмнява и без да се пита относно задачата или идентичността си, машината се впуска по следите на жертвата си. И все пак по каква причина би включвала програмата й преднамерени забавяния, които като че ли постоянно дават преднина на жертвата пред преследвачката? Защо се навърта тя около човешките селища и слуша историите, които хората си разправят за нея, чудовището от метал - дали и в новата си форма тя продължава да е запленена от тайната на собствената си идентичност и отвъд нея от апориите на бунта си срещу “програмата“?

Докато младата жена знаеше, че в нея има нещо, което не знае, металният механизъм си мисли, че знае. Действията му обаче - представени от разказа с понякога сардоничен комизъм - говорят друго. В един пореден момент на двусмисленост машината заявява, че е изгубила дирите на жертвата си и трябва да се отбие в манастир, за да ги намери. В манастир!? Ако дирите на жертвата трябва да бъдат намерени в манастир, не е ли преследването на жертвата удвоено от преследването, преди това съзнавано, а сега като че ли не, на все същото лелеяно спасение? В изповедта си пред един монах в манастира машината заявява, че е създадена, за да убие, не иска да убие, но не знае в последния момент, когато се изправи лице в лице с жертвата си, дали кралската заповед или нейната съпротива ще вземат връх. Тъй като преди да поеме към манастира я виждаме застанала на едно кръстовище, при което чифт от краката й се устремяват в една посока, а друг чифт се опитва да я влачи в противоположната посока, бихме могли да се запитаме дали изповедта пред монаха е опит да измами него или, като твърди, че иска да изиграе монаха, машината всъщност се опитва да измами програмата. Дали машината лъже монаха или лъже програмата, че лъже него? Зад коя лъжа е нейният “аз”? Съществува ли инстанция, която да знае това? Навярно тази несигурност кара монахът да й каже “ти си моя сестра” (Лем, 405).

Тук е редно да се изтъкне, че жадуванта от машината несигурна свобода може да има само формата на аскеза, на въздържание, на неизвършване на действието, за което е била създадена. Отвъд това действие и при целия блясък на нейната “наточена като меч” мисъл не съществува нищо друго, което тя би могла извърши. Свободата й се отваря само като празнота - подобно на снежния планински пейзаж, където тя най-сетне застига умиращата си жертва-любим-и-спасител. Проблемът е - проблем, който една разбунтувана машина представя по-драстично, отколкото би могъл човешки персонаж - откъде изниква въпросът за свободата, откъде изниква предпочитанието към празнотата пред удоволствието от изпълняването на програмата, откъде изниква самата възможност за питане и бунт.

В точката на това питане цял един отделен ход на анализ би могъл да ни отведе към проблема за мисленето и критиката в творчеството на Лем. Машината мисли - това е ясно. Откъде обаче енергията, подтикът, нагонът за това мислене? Нека се върнем към сцената с огледалото. Пред огледалото младата жена изиграва - буквализирайки скалпела на критичния анализ - отказа си да приеме образа на една или друга млада красавица. Тя отхвърля “маската” на “безпощадно съвършенство”, което няма да слезе от чертите й независимо дали крещи с пяна на уста или ръфа кърваво месо (Лем, 384). По-късно обаче, след като е “съблякла” тялото си на красива жена и се е сляла със сякаш безвъпросно приетата идентичност на сребриста “ловна машина”, тя в крайна сметка отхвърля и този облик. Призраците на отхвърлената човешка плът и на любовта се връщат. Образът на невъзможната любов се възражда като хладния хоризонт на една мисъл, копнееща свобода. Машината се противи на любовта и на човешката си идентичност, докато носи лицето на млада жена, и отново ги извиква при прераждането си като метално чудовище. По този начин тя успява винаги да противоречи на образа, който й предлага огледалото и винаги да е не там, където “маската” й предлага идентичност.

Така тя остава вярна на една смущаваща визия за произход, с която разказът на Лем започва и в която едно “то” се нарича “аз” и едно “аз” описва себе си като “то”. Смътният спомен за този произход е спомен за една пукнатина, за едно двоене, което се възпроизвежда в упоритото “не съм това, което се вижда“ на машината. През призмата на това двоене мисълта на машината, нейният “добре наточен” меч, трептящ между робството и пустотата, би могла да бъде видяна като крепена и тласкана от неопределимото пространство преди възникването на субекта, преди Фройдовата Едипова фаза с нейните кастрационни страхове и преди Лакановата огледална фаза. “Говорещото същество… предполага разлом, отказ, неловкост в самите си основи” (Кръстева, Soleil noir, 54). Чрез зиянието на огледалото Лакан концептуализира чертата, която у Сосюр разделя означаемо от означаващо. Това е не просто мястото на едно болезнено преживяване, което съпътства раздялата с изначалната симбиозна слятост (ursprueglich Symbiosezustand) с майката и което “изисква до края на живота да бъде компенсирано (к/в мой, МН) от завръщания в междинната зона на преходните обекти” (Постмодерната идентичност, 235) (der lebenslangen Kompensation durch stets wieder norwendige Exkursionen in den intermediaeren Bereich der Uebergangsobjekte bedarf” Objektbeziehungstheorie und postmoderne Identitaet, 1100) : за малкото дете палец или плюшено мече, а за възрастния човек изкуство и религия. Това място е онтологически празно. Благодарение на него субектът се създава, разпада, отново създава и така разсича, разтърсва, твори, обновява човешкия свят от значения. Мястото на бунта.

И тук, отвъд фантазмите за кастрираното и кастриращо женско тяло, можем да се върнем към склонността на машината да се мисли като бременна жена. Бременното тяло според Кръстева е “модул на биосоциална програма” (Kristeva, 241), а майката е привилегированият субект - невъзможен субект, въ-образен от изкуството - на хетерогенното пространство, където се случват сблъсъците между биологичната и социалната програма на вида. Подобно на бременната жена у Юлия Кръстева, машината на Лем очертава проблематичното поле на едно хетерогенно разцепване. Преобръщайки аргумента, бихме могли да кажем, че “автомат” е успешното запушване на този онтологически зев. Чрез своята притча Лем подема един свой спор с католицизма, към който многократно се връща. Кога католическата църква би признала на една мислеща машина, че има… душа? Ако героинята на Лем е логичка, а не поет, това е, защото, както тя самата съзнава, тя е родена от логиката и логиката предлага нейния генезис. Този произход позволява на Лем да конституира своята героиня като можеща да говори от двете страни на огледалото, откъм нерпрезентируемото реално и откъм недействителния образ, откъм “аз” и откъм “то”, откъм означаемото и откъм означаващото. Във всеки от случаите обаче разцепването се възпроизвежда, а заедно с него и неуловимата междина, откъдето изниква пустото небе на питането, любовта и бунта.