

ЛЮБОВ И АВТОМАТИ МЯСТОТО НА БУНТА

МИГЛЕНА НИКОЛЧИНА

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 си зададат въпроси за природата на човешкото мислене с неговите илюзии за свобода и с опитите му да осъзнае собствените си граници. И двамата драматизират бездната между едно „аз“, което се бори да бъде субект на мисленето, и едно „то“, което го мисли. 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, а не поет? Защо разказът е поднесен през погледа не на влюбения мъж, а през (няколкото чифта) очи на „фаталната машина“? До какво води превръщането на автомата от перфектен обект в герой на драмата на раздвоения субект? По какъв начин се променя разказът 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 Маската на Лем осъществява нещо като цезарово сечение върху собственото си „човешко“ тяло и така „ражда“ метално чудовище, което е пак „тя самата“?

В своя прочут анализ на злокобното или ужасяващото, както е според наличния български превод на Unheimlich, Фройд обяснява обезпокоителното въздействие на приказката на Хоф-

ман със завръщанията на кастрационния комплекс. Страховете на Натанаел от загуба на очите и obsесеността му от Пясъчният човек, който хранел собствените си деца с детски очи, са интерпретирани като тревожност, предизвикана от кастриращата фигура на бащата. Според Фройд следователно важната фигура в творбата е Пясъчният човек. Куклата Олимпия, която по думите му „не може да бъде нищо друго освен материализираното женско отношение на Натанаел към баща му през ранното детство“ (Фройд, 511, бележка под линия), е почти напълно пренебрегната в анализа му. Но, пита Сара Кофман, „защо Пясъчният човек и страхът от кастрация, който той буди, да са по-значим пример за ужасяващото, отколкото куклата Олимпия“ (Kofman 131)? Като свежда прочита си на историята на Натанаел до прочита си на историята на Едип, Фройд отбягва проблема за Олимпия като рожба на очите, а не на пола, като „дяво леко“ изчадие на интелекта, а не на природата. Както отбелязва Сара Кофман, „човек би могъл да твърди, противно на Фройд, че ако Натанаел можеше да загуби очите си, той би възвърнал пола си“ (Kofman 144).

Това противопоставяне - наспроти Фройд - между очи и гениталии и между рожби на очите и рожби на гениталиите е предупреждение срещу свеждането на машините до метафори за човешката телесност, на автоматите до метафори за функционирането на човешката психика, или въобще на техниката до изтласкана природа. В случая с Лем не по-малко, макар и по различен начин, отколкото у Хофман, подобно изкушение би било твърде силно. С отчужденото и малко нещо гнусливо (и типично за Лем) изследване на „другостта“ на телесността, с бруталното описание на зиналата утроба, от която се изражда лъскаво метално чудовище, с повторителното определяне на смъртоносната мисия на машината като „бременност“, „Маска“ като че ли предлага един пореден пример на фантазъм за женското тяло - отровно и носещо гибел, без да знае това, - и за утробата - бременна с предначертано убийство - като мястото на чудовищно съвпадане на живот и смърт. Подобно фантазматично представяне на женската биология и на обезпокоителната ѝ способност да приютава другостта в себе си би могло по-нататък да отведе - или Да преустанови - прочита на „Маска“ по посока на проблематиката на раздвоения субект - на субекта, който, по Лакан, винаги намира себе си като друг.

При подобен прочит героинята на Лем би се оказала фикционалното сливане на Олимпия и Натанаел, на автомата с човешкия субект, който открива собственото си отражение в марионетката. В такъв случай „Маска“ ще се впише в двусмисленостите на приказката на Хофман. Основният проблем за Натанаел е подозрението му, че „всеки човек, мислейки се за свободен, само служи за ужасната игра на тъмни сили“ (Хофман, 312-313). Машината на Лем също се изправя пред подобно вдвояване на въображаема свобода и лежачо в основата ѝ робство. „Беше ли подвластен на лъжата моя разум, който изглеждаше въплъщение на справедливостта?“ (Лем, 379). С това си съмнение тя влиза във вселената на Натанаеловото питане. Машината е била създадена, за да извърши политическо убийство - тя трябва да убие противник на краля на една условна страна. Като се опитва да се противопостави на единствената задача, за която е била създадена, машината се бунтува срещу принципа на собствената си направа. Нейната „програма“, която ѝ се противопоставя „отвътре“, олицетворява в притчата на Лем двойната човешка обусловеност, биологичната и социалната - машината определя като „бременност“ (пример за саморегулиращ се природен закон) задачата си да извърши политическо убийство (проява на политически деспотизъм, който репрезентира социалната принуда). В този смисъл „програмата“ е аналог на Олимпия, чийто автоматизъм препраща както към силите, представлявани от Пясъчния човек, така и към обществото, в което тя не само успешно минава за „истинска“, но и дори налага модата.

Аналогична на Олимпия в степента, в която е програмирана, машината е подобна на Натанаел в степента, в която преживява своята програмираност като драма и се бори с нея. Отново както в приказката на Хофман - защото въпросът дали свободата или робството са въображаеми не намира категорично решение в „Пясъчният човек“ - не става ясно до каква степен машината успява в тази битка. Всички кулминационни моменти в нейния бунт, всичките ѝ най-впечатляващи победи са белязани от двусмисленост. Докато е все още в „маската“ на красива жена, която трябва да убие жертвата си неволно - влюбвайки се в него и карайки го да се влюби в нея, - машината се усъмнява в женската си идентичност и във всичките мисли и мотиви, които ѝ се представят като „нейни“. Във връхната точка на търсенето на истинското си „аз“ тя разрязва тялото си със скалпел - действие, представено в момента на извършване-

то му като етап от методичния ѝ самоанализ, осмислено по-късно като опит за самоубийство, а все пак навярно само част от програмата, тъй като от унищоженото тяло изскача напълно готова „ловна машина“.

Означава ли това, че самоизучаването е било самоаблуждаване? Или то е довело до истината и истината е такава? От този момент нататък съвършеният автомат като че ли взема връх. Без да се съмнява или дори да се пита относно задачата или идентичността си, машината се впуска по следите на жертвата си. И все пак по каква причина програмата ѝ би включвала 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 заплена от тайната на собствената си идентичност и отвъд нея от апориите на свободата? В един пореден върхов момент на двусмисленост машината заявява, че е изгубила дирите на жертвата си и трябва да се отбие в манастир, за да ги намери. Тъй като е застанала на едно кръстовище и чифт от краката ѝ се устремяват в една посока, а друг чифт се опитва да я влачи в противоположната посока, бихме могли да се запитаме дали изповедта, която тя прави по-късно пред един монах, е опит да измами него, или като твърди, че иска да изиграе монаха, тя всъщност се опитва да измами програмата? Дали машината лъже монаха или лъже програмата, че лъже него? Зад коя лъжа е нейният „аз“? Не е възможен отговор за безкрайността на това надхитряване. Но навярно тази несигурност - несигурността на създаването, което е програмирано да извърши нещо, не иска да го извърши, но все пак не може никога да е наясно дали в последния момент ще постъпи според програмата или според волята си и какво тук е програма и какво - „собствена“ воля - кара монахът да ѝ каже: „ти си моя сестра“ (Лем, 405). В направата си като въплъщение на чужда воля машината е подобна на „лакея, от служебно усърдие превърнат на изпълнена с почитание кукла - жив восъчен труп“ (Лем, 382), - в най-добрия случай тя може да бъде същество, боксиращо на кръстопът, опитващо се да тича в две противоположни посоки: господарка на двусмислеността и сестра на отрицателната свобода на монаха.

Защото нейната несигурна свобода може да има само формата на аскеза, на въздържание, на неизвършване на действие-

то, за което единствено е била създадена. Отвъд това действие и при целия блясък на нейната „наточена като меч“ мисъл (Лем, 384) не съществува нищо друго, което тя би могла да извърши. Свободата ѝ се отваря само като празнота - подобно на снежния планински пейзаж, където тя най-сетне застига умиращия си любим-и-плячка. Проблемът е - проблем, който една раз-бунтувана машина представя по-драстично, отколкото би могъл човешки персонаж - откъде въпросът за свободата, откъде предпочитанието към празнотата пред удоволствието на подчинението, откъде самата възможност за питане и бунт изниква въобще. Отговорът не е лесен, доколкото, както отбелязва машината, „известно е: не можеш да обърнеш очните си ябълки така, че да погледнеш навътре в черепа“ (Лем, 380).

Тъкмо тази невъзможност изисква огледало. Дали поради намерението на създателите ѝ или поради самоподриващо се усложнение машината отказва да приеме огледалата, които ѝ се предлагат: първоначално огледалата, подсказващи идентичността на една или друга млада госпожица, огледалата, които ѝ дават „маската“ на „безопасно свършенство“, което няма да слезе от чертите ѝ независимо дали креши с пияна на уста или ръфа кърваво месо (Лем, 384); по-късно обаче, след като е „съблякла“ тялото си на красива жена и се е преродила в сякаш безвъпросно приетата идентичност на сребриста „ловна машина“, тя в крайна сметка отхвърля и този облик и призраците на отхвърлената човешка плът и на любовта към жертвата ѝ Аро-дес се връщат. Тя 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, като по този начин успява винаги да противоречи на огледалото винаги да е не там, където „маската“ ѝ 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“. През призмата на това двоене между „аз“ и „то“ мисълта на машината, нейният „добре наточен“ меч, трептящ между робството и пустотата, би могла да бъде видяна като разположена в неопределеното пространство преди възникването на субекта, преди Лаканова-та огледална фаза и фройдовата Едипова фаза с нейните каст-рационни страхове. У Юлия Кръстева това място е конципира-но като хора, семиотично, хетерогенност, негативност, прак-сис. Това е мястото, където субектът се създава, разпада, отно-

во създава; мястото, което разсича, разтърсва, твори, обновява символното, закона, цивилизацията. Мястото на бунта.

И тук, отвъд фантазмите за кастрираното и кастриращо женско тяло, можем да подходим по друг начин към склонността на машината да се възприема като бременна жена. Бременното тяло според Кръстева е „модул на биосоциална програма“ (Kristeva, 241) - майката е привилегированият субект на хетерогенното пространство, където се случват сблъсъците между биологичната и социалната програма на вида. фантазматичен субект - субект, въ-образен от изкуството, - тъй като никой, никое съзнание, никоя субективност и никое „аз“ не може да съществува в това неопределимо, неразрешимо място. Дали в такъв случай машината е фикционален фантазъм за такъв невъзможен субект?

Тук е редно да си припомним разграничението у Сара Кофман между децата на пола и децата на зрението - отвъд тяхната метафорична разменимост. Подобно на фантазматичната майка у Юлия Кръстева, машината на Лем обитава проблематичното място на едно разцепване, пукнатината между две сблъскващи се програми, от които едната казва „убий го“, а другата - „обичай го“. Идеята е двете програми да действат съвместно - у Лем съвпадението трябва да се случи като убийство, - но по една или друга причина това не се получава - така, както си въобразяваме, че програмите се разминават у нас. Все пак ако героинята на Лем е логичка, а не поет, това е, защото, както тя самата съзнава, изостреният интелект е нейното минало, тя е родена от логиката и логиката предлага нейния генезис. Тъй като е родена от главата, разцепването е конституирано по различен начин: „аз“ и „то“ могат да се мислят едно друго и любовта се появява като хладния хоризонт на една мисъл, копнееща свобода. Това си остава разцепване обаче и аз подчертах разликата, преди да се върна към приликата. „Грешка - но щом тази съдба е податлива на грешки, тя е неистинска и аз още мога да се спася?“ (Лем, 382). Ако машината, тази необичайна сестра на монаха, минава теста на религията, инсцениран в разказа, тя би могла да мине и теста на един по-сетнешен специалист в тази област, психоаналитика. Докато философите продължават да спорят дали някой ден ще можем да кажем, че машините мислят, Лем - в едно сардонично движение, което ни отвежда отвъд метафората и настоява върху буквалността на внушенията си - указва как би могла да се репродуцира неуро-

вимата междина, неопределимото, неразчитаемо пространство, затуленото - но никога напълно - отвъдогледално място, откъдето изниква пустото небе на нашите мъки, нашите радости и нашето питане: пространството на сбърканото между-програмно функциониране, което се е наричало душа.

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Станислав Лем, „Маска“, във: „*Фантастика*“, съст. Станка Пенчева, Любен Дилов, Огнян Сапарев, П., Хр. Г. Данов, 1978, 369-415.
- 2 Зигмунд Фройд, „Ужасяващото“, в: „*Естетика, изкуство, литература*“, прев. Харитина Костова-Добрева, С., Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, 1991, 501-528.
- 3 Е.Т.А. Хофман, „Пясъчният човек“, прев. Тодор Берберов, в: „*Разкази, приказки, новели*“, С., Народна култура, 1987, 295-332.
- 4 Sarah Kofman, *Freud and Fiction*, Tr. S. Wykes, Cambridge 1991.
- 5 Julia Kristeva, „Motherhood According to Giovanni Bellini“, In: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Tr. T. Gora, A. Jardine, and L.S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1980, 181-239.

Чисто и мръсно във Философията и културата

РАЙЧО ПОЖАРЛИЕВ

Темата за приложимостта на определения като чистотата, респективно нечистотата към философията и културата е оправдана, доколкото мисленето на чистото и мръсното пронизва на много нива и в твърде много пластове и философските идеи, и културните реални. Нещо повече, по-скоро е странен недостигът на обобщаващи рефлексии именно от тази гледна точка. Вероятно причина за това е **на първо място** относителността и условността, с която се отличава разбирането на хората кое е чисто и кое - мръсно. Очевидно тук няма установена мяра и критерии.

На второ място объркваща е пъстрата употреба на тези понятия за сфери от тези на хигиената и културните нрави до тези на морала, познанието, социалните процеси и дори онтологията. Затова вместо да се чудим откъде да започнем, добре е да тръгнем от най-ежедневното и елементарно поле - това на телесната чистота и хигиена. Та нали в крайна сметка първата ни реакция по отношение чистото и мръсното асоциира не помисли и идеи, а сетивни нагледи по отношение на телата.

КУЛТУРНОИСТОРИЧЕСКИ ПРЕПРАТКИ КЪМ ПРОБЛЕМА

Историческият опит определено не оправдава констатацията на Сенека, че „по природа човекът е чисто, спретнато и изящно същество“. Мръсните хора в историята на културата са несъмнено многократно повече от чистите според най-високите изисквания на цивилизацията. Нека да припомним.

Исторически погледнато, дълго време телесната чистота не е на първа почит. В европейската цивилизация едва антични-

Сборникът излиза благодарение на
финансовата подкрепа на
философска фондация „Минерва“

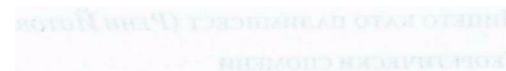
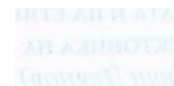
Всички права запазени. Нито една част от тази книга не
може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да
било начин без изричното съгласие на „Минерва“

Съставители: Недялка Видева, Цочо **Бояджиев**,
Стоян Асенов, 2004
Издателска къща „Минерва“, 2004

ISBN 954-91180-5-3

ФИЛОСОФСКИ СЕМИНАРИ

ГЪОЛЕЧИЦА - 20 години
Юбилеен сборник



ИК "Минерба"