

Jo Alyson Parker

(U/od)płciowienie maszyny : "Maska" Stanisława Lema

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (15), 93-108

1992

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Roztrząsania i rozbiory

(U/od)plciowienie maszyny. „Maska” Stanisława Lema

A więc stworzeni byli zgodnie z prawem
I sprawiedliwie nie mogą oskarżać
Stwórcy swojego lub swego stworzenia,
Ani też Losu, jakoby nad wolą
Ich władać miało przeznaczenie, które
Z nieodwracalnych wyroków wynika
Lub wiedzy o tym, co przyniesie przyszłość;
Sami swój własny bunt postanowili,
Nie ja...

[John Milton *Raj utracony* 3: 139–147, przeł. M. Słomczyński]

A oto dalsze cytaty, które chciałabym uczynić wątkiem przewodnim niniejszych rozważań:

I oto teraz gotowałem się do stworzenia drugiej istoty, o której przyszłych skłonnościach również nic naprzód nie wiedziałem; mogłaby być tysiąc razy bardziej zawistna i zła niż jej towarzysz i wyżywać się w morderstwie i podłości jako w swym naturalnym żywiole. Owszem, on przysiągł, że opuści okolice zamieszkałe przez człowieka i ukryje się pośród pustkowia, lecz ona żadnej przysięgi nie składała i stawszy się według wszelkiego prawdopodobieństwa istotą myślącą i rozumiejącą, mogłaby nie zgodzić się na układ zawarty przed jej stworzeniem.

[Mary Wollstonecraft Shelley *Frankenstein*, przeł. H. Goldmann]

[...] władzę tolerować można tylko pod warunkiem, że znaczną swą część okryje maską. Odnosi ona sukcesy proporcjonalne do umiejętności ukrywania własnych swych mechanizmów.

[Michel Foucault *Histoire de la sexualité*]

Obecnie ruch ku płci i od niej, jako przedstawienia ideologicznego [...] jest ruchem tam i na

powrót pomiędzy przedstawieniem płci (w jej androcentrycznym układzie odniesienia) a tym, co owo przedstawienie pomija lub, mówiąc dobitniej, czyni niemożliwym do zrealizowania.

[Teresa de Lauretis *The Technology of Gender*]

Wiadomo, że dzisiejsze rozmnożenie tekstów dotyczących sztucznej inteligencji — szczególnie tej, która objawia się w formie zbliżonej do ludzkiej — nadało nową aktualność pytaniu, co to znaczy mieć świadomość i co to znaczy być człowiekiem. Paradoksalnie, to, co jest kwintesencją człowieczeństwa (wysiłek poznania siebie samego) najbardziej klarownie odbija się w mechanicznych humanoidach wypełniających najnowsze filmy i powieści: wymieńmy Robocopa niemożność powrotu do domu, wysiłki Daty, by poradzić sobie z tym, co odróżnia go od reszty załogi „Enterprise”, daremny skowyt Roya Batty, który wobec „blade runnera” protestuje przeciw programowi przerywającemu jego istnienie, powielające się Boppersy Rudy’ego Ruckera i coraz bardziej uczłowieczane pralki Stanisława Lema. Androidy, cyborgi i roboty skłaniają nas do pytania, czy maszyna może przejawiać świadomość, rozpocząć własne życie, wykraczając poza swój program. Zmuszają nas do zastanowienia, czy nasze i ich czynności można odróżnić, czy rzeczywiście można zastąpić nas naszymi tworam — tak jak fałszywa Maria zastępuje prawdziwą w *Metropolis* Fritza Langa: prawdopodobnie jednym z pierwszych filmów zakładających naśladowanie człowieczeństwa przez technologię.¹ Jednocześnie owe mechaniczne naśladownictwa człowieka skłaniają nas do rozważań, czy sami nie jesteśmy zaprogramowani, czy nie jesteśmy produktami działania kultury, czy nie przejawia się przez nas dyskurs w nas wpisany. Czy nasza wolna wola nie jest przypadkiem takim samym kłamstwem, jak wolna wola maszyn spełniających nasze rozkazy? W istocie inteligentne mechanizmy obnażają trudności, jakie mamy w definiowaniu natury podmiotowości, problematyzują jako takie samo pojęcie podmiotu.

Rozważająca dogłębnie i przekonywująco te problemy *Maska* Stanisława Lema jest charakterystyczna dla przeważającej części jego pisarstwa: na pozór to jeszcze jedna bajka o robotach w postępującym przedsięwzięciu wytyczania przez Lema granic między sztuczną inteligencją a naszą własną. Ale, w niezgodzie ze swymi zwyczajami, Lem przydaje

¹ Niedawna dyskusja o sztucznej inteligencji ogniskowała się na problemie, czy maszyny, których działań nie da się odróżnić od ludzkich, można uważać za posiadające umysły. Na temat sprzecznych ocen testu Turinga, testu opracowanego w celu podejmowania takich ustaleń, por.: J. R. Searle *Is the Brain's Mind a Computer Program?*, January 1990, s. 26–31; oraz P. M. Churchland i P. Smith Churchland *Could a Machine Think?*, tamże, s. 32–37.

dodatkowy poziom do swych rozważań nad świadomością: poziom płci. Na ogół proza Lema przepojona jest pierwiastkiem męskim, jawią się nieomal jako parodystyczne przedłużenie tradycyjnych włości *science fiction* — królestwa męskości, wypełnionego fallicznymi statkami kosmicznymi i umundurowanymi bohaterami. Jeśli kobieta rzeczywiście się tam pojawia, okazuje się „ona” czymś, czym naprawdę nie jest. Harey, najpełniej scharakteryzowana żeńska bohaterka Lema, nie jest kobietą, lecz jej pozorem, stworzonym ze wspomnień Kelvina (i dlatego określonym przez je g o wizję przeszłości). Stworzona została z tego samego materiału, co mimoidy — odbicia niedocieczonych znaczeń, które produkuje ocean Solaris.² Jest *par excellence* inną (i odmienną) Harey. Kolejna główna bohaterka Lema pojawia się w *Masce*. Lem przedstawia tam „personę” (maskę, jeśli wolicie) maszyny, która w pierwszej połowie opowieści nosi postać pięknej kobiety, w drugiej przestacza się w swą zasadniczą, metaliczną formę — co znaczące, formę, przypominającą kształtem modliszkę, której samica zabija samca podczas aktu płciowego.³ Zatem „ona”, jak Harey, jest tylko odbiciem kobiety, nie zaś pełnowartościowym osobnikiem. A jednak to właśnie

² Korzystam z rozróżnienia pomiędzy „female” — żeńskością odnoszącą się do istot biologicznych, i „feminine” — żeńskością rozumianą jako konstrukt społeczny. Rozróżnienie zdaje się szczególnie stosowne w opowiadaniu, w którym traktuje się o „żeńskości” „female” będącej tylko konstruktem. (Rozróżnienie trudne do oddania precyzyjnie w języku polskim; w praktyce najczęściej „female” tłumaczę jako „kobietę”, „kobiecość”, „feminine” jako „żeńskość” — przyp. tłum.)

³ W wywiadzie przeprowadzonym przez Zorana Zibkovicia w 1979 r. Lem omawiał związki pomiędzy swymi dwoma „żeńskimi” bohaterkami: „z tego, co pozostaje dla mnie zagadką, i to w dużym stopniu, wybrałbym problem istoty — istoty stworzonej racjonalnie, wynikłej z empirycznych metod, tworzonej, by tak rzec, jak się dom buduje. Istota, lub raczej bohaterka, Harey staje się osobą i w tym sensie zyskuje pozycję dominującą w stosunku do swego twórcy. Ten problem prześladował mnie i zajmował od tak dawna, że powróciłem do niego w zeszłym roku, pisząc opowiadanie pod tytułem *Maska*. Ten utwór nie traktuje już o sztucznym człowieku w trzeciej osobie i nie jest on teraz opisany od zewnątrz; teraz właśnie sama bohaterka mówi w pierwszej osobie, jest świadoma swego pochodzenia i statusu, stopniowo odkrywa prawdę o sobie. Tu również mamy klasyczny problem wolności i braku wolności zaprogramowanego umysłu. Czemu problem ten był na tyle interesujący, że zająłem się nim przy dwóch okazjach? Nie jestem pewien. Nie jestem pewien także, dlaczego zainteresowałem się właśnie kobietą, a nie mężczyzną lub jakąś istotą neutralną płciowo — co zdarza się znacznie częściej w moich utworach. Nie tylko nie umiem tego wytłumaczyć innym, ale i samemu sobie” (S. Lem *The Future without a Future: An Interview with Stanislaw Lem*, ed. Z. Zibkovic, „Pacific Moana Quarterly” 4, 1979). Jak sądzę, Lem nie odszedł od rodzaju nijakiego tak daleko, jak sobie wyobrażał. Jeśli idzie o samiczą postać maszyny, to skojarzenie kobiet i owadów nie jest u Lema niezwykle. Opowiada nam, że jako chłopiec oglądał kobiece genitalia „jako coś przypominającego pająka” (S. Lem *Microworlds: Writings on Science Fiction and Fantasy*, San Diego 1984, s. 6).

sztuczność owej kobiety umożliwi Lemowi zbadanie skutków płciowego zaprogramowania, to nie-ludzka natura maszyny pozwala mu zwrócić się ku kwestii ludzkiej kondycji. Rozpatrując problemy podnoszone przez Lema, pamiętać jednak musimy, że jego zwrot ku sprawom ludzkiej kondycji nosi na sobie „męskie” skrzywienie, a sztuczna kobieta kończy wtłoczona w rubrykę sztucznych inteligencji w ogóle.

Maska służy jako miejsce, gdzie bada się współczesne koncepcje podmiotu i splata w literacki wzór różne wątki, w których odbijają się dzisiejsze teorie psychoanalityczne i socjologiczne. Samo-rozdziałenie się maszyny (zrealizowane dosłownie w scenie, w której piękna kobieta rozcina swe ciało, aby objawić wewnątrz metalowego potwora), jest symbolem ludzkiej dwoistości, a jej zaprogramowanie pod względem płci to synekdocha odbijająca programowaną naturę każdego ludzkiego zachowania. Maszyna doświadcza obcości języka i wpada w pułapkę cudzego dyskursu: sytuacja, która odwzorowuje inną — tę podmiotu ludzkiego, jak ją widział Lacan. Jej (maszyny) doświadczenie płci pozwala nam zobaczyć, że to, co mamy za istotę męskiego lub kobiecego zachowania, może być określone przez kulturowe programowanie; Lem kieruje tym samym naszą uwagę na programowaną naturę całego ludzkiego zachowania i podważa nasze rozumienie „ja” jako czegoś, co s a m o się określa. *Maska* wysuwa na pierwszy plan pożądanie seksualne jako domenę stosunków władzy, przyklaskując w ten sposób pogładowi Michela Foucault, że „władza i pożądanie łączą się z sobą”⁴. W rezultacie badanie programowanej natury płci i seksualności pozwala Lemowi podkreślić silniej, że to struktury władzy rodzą wszystkie formy kulturowego programowania. Choć nie rozstrzyga on problemu, czy możemy uniknąć determinacji przez naszą kulturę, daje jednak wyraźnie do zrozumienia, że tylko ściągając maskę i obnażając mechanizmy władzy, możemy mieć nadzieję im się oprzeć.

Jak jednak ujrzymy niebawem, pokrewieństwa między fikcyjną opowieścią Lema a „niefikcyjnymi” narracjami Lacana i Foucaulta polegają nie tylko na tym, co się w nich prezentuje, ale też na tym, co pozostawia nie wypowiedziane — a czym jest kobiecy „podmiot”. W rezultacie *Maska* wygrana zostaje do samego końca jako narracja na nucie męskiej lub neutralnej.⁵ To, co zarzucała Lacanowi Alice Jardine, może być też

⁴ M. Foucault *The History of Sexuality*, Vol. I: *An Introduction*, transl. R. Hurley, New York 1980, s. 81.

⁵ Niektóre zjawiska opisywane przez autorkę szkicu wynikają z osobliwości języka angielskiego, na który *Maska* została przełożona. Np. „robot” (a tak nazywana jest bohaterka opowieści) jest po angielsku, jak niemal wszystkie byty nieosobowe, rodzaju nijakiego, podczas gdy u Lema w oryginale jest: „maszyna”, tzn. bohaterka raz uzyskanej „żeńkości” do końca nie traci (przyp. tłum.).

zastosowane do Lema: „nigdy nie wykroczył poza m ę s k i p o d m i o t jako absolutną metaforę”⁶. Zatem, choć *Maska* wyjaśnia kilka ważnych aspektów ludzkiej kondycji, musimy pamiętać, że to z „ludzko-męskim” (*human*) doświadczeniem mamy w niej do czynienia. W opowieści Lema maszyna (udosłowniony mechanizm władzy) skonstruowana została przez przykładowego reprezentanta systemu autorytarnego, najwyższego ojca, przedstawiciela Boga na Ziemi — Króla. Zaprogramował on ową kreaturę, by pochwytać dostojnika, Arrhodesa, w sidła jej piękności, a potem — gdy odsłoni ona swą metaliczną postać — najpierw doprowadzić go do szaleństwa, a następnie zniszczyć. Prometejska postać, Arrhodes, zagroził królewskiemu autorytetowi: „odważył się targnąć na majestat”, „chciał obdarzyć lud wolnością na przekór królewskiej woli”, „miał wodę życia i mógł nią wskrzeszać zamęczonych” (s. 36).⁷ Za swój zamach na prerogatywy boskiego Władcy, Arrhodes musi umrzeć. Jakkolwiek Król, który skazał Arrhodesa na śmierć, wydaje się w opowieści stać w cieniu, jego wpływy są wszechobecne. Rozważając możliwość odejścia od Arrhodesa, maszyna uświadamia sobie, iż Król może kontrolować ją najlżejszym gestem: „gdyby udało mi się wymknąć z tej strefy ciężenia, miłościwy król drgnięciem sygnetu, kątem wyblakłych ocz, zrenicami jak szpilki, już by się mną zajął i powróciłabym, skąd przyszłam” (s. 11). Tak absolutna jest jego władza, że pozostanie nawet po jego śmierci: „Ależ nawet gdyby (Arrhodes) się targnął na majestat, nie uwolniłoby mnie to, król, jeśli w samej rzeczy był sprawcą, to tak dalekim, że śmierć jego o włos by nie zmieniła mojego nieszczęścia” (s. 26). Niczym mechanizm zegara (do którego maszyna w pewnej chwili się porównuje), mechanizm władzy funkcjonuje nadal, nawet w nieobecności swego twórcy.

⁶ A. A. Jardine *Toward the Hysterical Body: Jacques Lacan and His Others*, w: *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca 1985, s. 161. Musimy oczywiście pamiętać, że konceptualizując sobie kobietę jako Inną, niepochwytą, Lacan zwraca naszą uwagę na swe własne kłopoty z uchynieniem się systemowi znaczeń, który utrwała takie określenia. Jednak, robiąc tak, przykładał rękę do takiego utrwalenia. Mówiąc w kategoriach prawnych raczej, niż psychoanalitycznych, Catherine A. MacKinnon czyni podobną uwagę, jak Jardine: „Przemilczana jest rzeczywista droga, na której mężczyzna stał się miarą wszechrzeczy” (*Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Cambridge, MA, 1987, s. 34). De Lauretis podkreśla, że Foucault pomija sprawę różnicy płci, pomijając tym samym kwestię kobiecego podmiotu: „Jego krytyczne pojmowanie technologii seksu nie bierze pod uwagę zróżnicowanego pobudzenia mężczyzn i kobiet, a wskutek zlekceważenia sprzeczności pomiędzy wkładem wnoszonym przez obie strony w dyskurs i praktykę seksualności, teoria Foucaulta w istocie wyłącza, jeśli nie wyklucza, rozważania nad płcią” (T. De Lauretis *The Technology of Gender*, w: *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, IN, 1987, s. 3).

⁷ Cytaty z *Maski* wg wydania: S. Lem *Maska*, w: *Maska*, Kraków 1976.

Moglibyśmy uznać Króla za przykład dosłowny Lacanowskiego „falicznego dawcy znaczeń” (*phallic signifier*). Jego autorytet (lub potencja) ma wyraźnie falliczny charakter. Królowi udało się stworzyć życie (lub to, co je udaje) samemu, bez udziału matki. Można by powiedzieć, że w samej rzeczy wziął na siebie rolę fallicznej matki, jak to sugeruje narodzinowe przejście maszyny przez „okrągły otwór bezświatny” (s. 5). Falliczne instrumenty napełniają maszynę życiem, jak to możemy obserwować w kolejnym ustępie, przeróbce pierwszego wersetu księgi Genesis:

Na początku była ciemność i zimne płomienie, i huk przeciągły, a w długich sznurach iskier czarno osmalone haki wielocłonkowe, które podawały mnie dalej, i pełzające metalowe węże, co dotykały mię ryjkowato spłaszczonymi łbami, a każde dotknięcie budziło dreszcz błyskawiczny, ostry i rozkoszny prawie [s. 5].

Królewskie narzędzie śmierci jest także fallicznej natury — jakkolwiek maszyna zjawia się w masce kobiety i nawet jej owadzia forma kojarzy się z postacią samicy, zadaje śmierć swym żądłem. Gdy maszyna buntuje się przeciw swemu losowi, niczym Król Lear ogarnięta szałem odmowy („ale nie, nie, nie, nie, nie, nie”), podobnie ukłucie skutecznie pozbawia ją „życia”: „Błysk ujrzałam, wypączkował przede mną jakby łebek węża, ale to była metalowa główka. Igła? Coś mnie ukłuło, wyżej kolana, w udo, z zewnętrznej strony, to był mały, nikły ból, ukłucie i już nic. Nic” (s. 24).

Ukłucie uśmierza cały protest, jest to „ukłucie porażające bunt” (s. 25). Falliczny wąż jest symbolem władzy Króla nad życiem i śmiercią. Oczywiście w pewnej mierze i własny Lema „projekt konstrukcyjny” podobny jest do tego, który w postaci Króla daje nam pod rozwagę. Jak Król, pominął on kobiecość. Bada programowanie płci, nie biorąc pod uwagę działania kobiety — tak jak Lacan i Foucault badają technologie pożądania, nie analizując kobiecej odmienności. Moglibyśmy zastosować do opowiadania Lema charakterystykę, jaką Helène Cixous określa całe pisarstwo mężczyzn: „na kobietę nigdy tam nie przychodzi kolej, by się odezwać”⁸. Bez wątplenia, upłciowiając maszynę w pierwszej połowie opowiadania, Lem skłania nas do zastanowienia się nad drogą, na której obcość języka problematyzuje pojęcie podmiotu. Po swych „na-

⁸ H. Cixous *The Laugh of the Medusa*, transl. K. Cohen and P. Cohen, „Signs: Journal of Women in Culture and Society” 1976 nr 4, s. 879. Reszta zdania Cixous dodaje komentarz do naszych rozważań nad wyrotowym charakterem planu, którym zajmuje się Lem (Lacan, Foucault): „upośledzenie kobiety w dyskursie literackim będąc wciąż bardziej poważne i niewybaczalne, stwarza właśnie możliwość zmiany, jest przestrzemią, która może posłużyć jako trampolina dla wyrotowej myśli, dla ruchu zwiastującego przemianę struktur społecznych i kulturowych”.

rodzinach” maszyna doświadcza jednocześnie, że może mówić i że ma płeć:

Wtedy z nieposłyszonym, odczutyim tylko dźwiękiem cieniutkiej struny, co pękła we mnie, uczułam napływ płci tak gwałtowny, że chwycił mnie zawrót głowy i przymknęłam powieki. A gdy stałam tak, z zamkniętymi oczami, dobiegły mnie ze wszech stron słowa, bo razem z płcią wszedł we mnie język [s. 6].

Płeć i język zostają podmiotowi narzucone i — jak na to wskazuje oszalamiający, schizofreniczny zwrot od zaimków pierwszej osoby do żeńskich trzeciej osoby — wywołują one rozszczepienie pomiędzy tym, co mogłoby się zdawać autentycznym „ja”, a tym „ja”, które ukonstytuować się może tylko poprzez działanie Innego. Nie znaczy to, że zróżnicowanie płciowe nie jest wcześniejsze od języka, ale że samo pojęcie płci zyskuje swe szczególne znaczenie w kulturze tylko za pośrednictwem języka. Rozważania Lacana o determinującej naturze symbolu przynoszą w samej rzeczy stosowny komentarz do sytuacji, w jakiej znajduje się maszyna:

Symbole w istocie spowijają życie człowieka swą siecią tak całkowicie, że zanim jeszcze przyjdzie na świat, łączy tych, którzy mają go zrodzić, „ciałem i krwią”; tak całkowicie, że już u kołyski przynoszą mu w darze — wraz z tym, co niosą mu gwiazdy, czy może wróżki — kształt jego przeznaczeń; tak całkowicie, że poddają mu słowa, które uczynią go wyznawcą lub zaprzacicielem, prawa rządzące postępowaniem, które pójdą za nim aż do miejsca, gdzie jeszcze go nie ma, lub nawet przekroczą śmierć...⁹

Czyniąc Króla odpowiedzialnym za obdarzenie maszyny zarówno językiem, jak płcią, Lem realizuje dosłownie tezę Lacana, że tym, „którego imię zapoczątkowuje i nadaje ruch łańcuchowi znaczeń, jest ojciec symboliczny”¹⁰. Stosunek maszyny do języka odbija w ten sposób nasz własny: samo-wyobcowanie jej mowy jest przykładem samo-wyobcowania właściwego ludzkiemu podmiotowi. Ale, znów, jest to alienacja oparta na męskich standardach. Z pewnością, portretując Króla i przejawy jego władzy, Lem oskarża najwyższego patriarchę. Wszelako oskarżenie, które rzuca pod adresem monarchii/patriarchatu nie tyle zwraca naszą uwagę na ucisk kobiet, co na ucisk ludu w ogóle; Król/patriarcha staje się w ten sposób przedstawicielem wszystkich, którzy dzierżą władzę, maszyna zaś — wszystkich, których zaprogramowano, by ją wspierali. Czy kobiece doświadczenie mogłoby być inne — nie dano nam wiedzieć.

⁹ J. Lacan *Ecrits: A Selection*, transl. A. Sheridan, New York 1977, s. 68. Użycie przez Lacana męskich zaimków w tym ustępie mogłoby także dostarczyć komentarza do krytyki, jaką Jardine opatruje jego traktowanie męskości jako normy.

¹⁰ M. Bowie *Jacques Lacan*, w: *Structuralism and Since: From Lévi-Strauss to Derrida*, ed. J. Sturrock, Oxford 1979, s. 134.

Kiedy maszyna, jeszcze jako kobieta, rozpoczyna śledztwo, by odkryć swe pochodzenie, starania jej ciągle są daremne: „A kim byłam?” (s. 9), „Skąd się wzięłam?” (s. 17). Wielość wątków wszczepionych w pamięć („jestem hrabianką Tlenix, Duenną Zoroennay, młodą Wirginią, osieroconą w zamorskim kraju Langodotów przez ród walandzki” — s. 9) — wszystkie wyjęte z fantastycznych romansów — wstrzymuje wysiłki maszyny, by odkryć koherencję własnego „ja”: „Miałabym kiedyś być wielością rozgałęzień, co się we mnie złąły, jak zlewają się strumienie w nurt rzeczny? Ale to przecież nie może być, rzekłam sobie. Nie może być” (s. 18). Ustęp ten przypomina nam o niemożliwości wydobywania autentycznego „ja” spośród wielości kulturowych ról, jakie się nam narzuca od chwili narodzin¹¹. Uwięziona w nieuchronnym paradoksie samo-zwrotności, maszyna nie może polegać na sobie jako na narzędziu określającym, jakie jest jej „ja”: „Każdy wie, że nie można odwrócić gałki ocznej tak, aby źrenica zajrzała w głęb czaszki” (s. 15). Nie można dowierzać umysłowi — maszyna może być szalona; nie można dowierzać ciału — maszyna odkrywa obcość własnych swych działań. Zatem ani empiryzm, ani racjonalizm nie mogą służyć jako systemy wiodące do prawdy: „Lecz jeśli ani twarzy swojej nie ufałam, ani myśli, przeciwko czemu właściwie mogłam żywić strach i podejrzliwość, skoro oprócz duszy i ciała nie ma nic?” (s. 19). Niemożliwe do utrzymania stanowisko solipsyzmu może okazać się jedyną alternatywą: „Może wszystko mi się przecież roilo, a ostatecznością i dnem był stary, wyiębły mózg, splełany w doświadczeniu niezliczonych lat?” (s. 22). Na koniec maszyna zagląda w lustro, próbując w przemyślany sposób ustalić swą tożsamość: „Wieczorem trzeciego dnia wzięłam się nareszcie do wykrycia, kim jestem. Odziana do snu, obnażyłam się przed nocnym zwierciadłem i stałam w nim posągowo naga...” (s. 28). „Ja” może być uchwycone tylko przez inne medium — w tym wypadku przez lustro.

Doświadczenie maszyny stojącej przed lustrem służy jako udosłownienie Lacanowskiego „stadium zwierciadła”. Oczywiście maszyna stworzona została wraz ze zmysłem rozróżnienia siebie jako odrębnej istoty — i zarazem z przecuciem swej nieautonomiczności; inaczej niż dziecko, które — zanim osiągnie stadium zwierciadła — bytuje w stanie oceanicznego niezróżnicowania, a następnie, by użyć Lacanowskiej terminologii, nie doświadcza „Ja... zepchniętego w pierwotną formę, zanim nie zostanie zobiektywizowane poprzez dialektykę utożsamienia z Innym, i zanim

¹¹ Poczucie wielości jaźni, które ma maszyna, odmalowuje może prawdziwiej obraz ludzkiej kondycji niż jej (maszyny) późniejsze samo-podzielenie się. De Lauretis zauważa, że podmiot jest „nie ujednolicony, lecz raczej zróżnicowany, nie tyle podzielony, co wewnętrznie sprzeczny” (op. cit., s. 2).

język nie przywróci mu jego podmiotowości”¹². Lecz metodyczne badanie przez maszynę swej cielesnej powłoki i następujące potem „samo-wypatroszenie” wydobywa na światło dzienne „alienujące przeznaczenie” zapowiadane przez *Gestalt* — kształt ze stadium zwierciadła¹³. W scenie naśladowanej narodziny maszyna odkrywa, że „ja”, które chciałaby określić, jest fikcją, że „ja” objawia się jako coś obcego: „Otwarte cięciem powłoki rozeszły się, białokóre, i zobaczyłam w lustrze srebrny stulony kształt jak ogromnego płodu, jakby lśniącej we mnie ukrytej poczwarki, ujęty w rozchylone fałdy nie krwawiącego, różowego tylko ciała” (s. 29). Maszyna doprowadza do kulminacji doświadczenie stadium zwierciadła: „przywdzianie pancerza obcej tożsamości, który swą sztywną strukturą naznaczy cały rozwój umysłowy podmiotu”.¹⁴ Piękna kobieta jest mechanicznym przedmiotem. Paradoksalnie, to autentyczne „ja” rozpoznaje swój własny brak autentyczności, kiedy maszyna orientuje się w sytuacji:

Nie ważyłam się dotknąć srebrzystej powierzchni, przezystej, niepokalanej, odwłok podługowaty jak trumienka mała lśnił, odzwierciedlając w sobie pomniejszone płomyki świec, poruszyłam się i wtedy ujrzałam jego przytulone płodowo odnóża, cienkie jak szczypcy, wchodziły w moje ciało i pojęłam nagle, że to nie było o n o, obce, inne, to byłam dalej ja sama [s. 29 — podkr. JAP].

Znamienne, że jest to nadal o n o. Zrzucenie maski oznacza śmierć podmiotu; „ja” prezentowane jest jako przedmiot. Ustęp ten niepokoi jednak: wydobywa na powierzchnię sprzeczności, napięcia i ambiwalencje, które napotykaamy, mając do czynienia z opowieściami, w których jednocześnie bada się — i omija problem płci. Z jednej strony — piękna kobieta jest m e c h a n i c z n y m p r z e d m i o t e m. Zachowajmy w pamięci twierdzenie Alice Jardine, że Inny w dyskursie Lacana jest zawsze kobietą.¹⁵ W tym przypadku kobieta zawsze jest I n n y m. Z drugiej strony — pozbawiając płci maszynę, dając jej rodzaj nijaki, Lem usuwa kobietę z obrazu (na którym zresztą nigdy naprawdę jej nie było).¹⁶ Jak wskazuje Catharine MacKinnon, „Zauważam — tak w języku, jak w życiu — że mężczyzna zajmuje zarówno stanowisko neutralne, jak męskie”.¹⁷ A zatem kiedy „ona” zamienia się w leżące u podstaw „ono”,

¹² J. Lacan, op. cit., s. 2.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 4.

¹⁵ A. A. Jardine, op. cit., s. 166.

¹⁶ Jak zauważyłem wcześniej, autorka czyni tu błąd wynikający z nieznamomości polskiego oryginału opowiadania (przyj. tłum.).

¹⁷ C. A. MacKinnon, op. cit., s. 55.

wówczas to „ono” przenosi się w dziedziny męskości, nie dając nam dostępu do żeńskiej podmiotowości.

Nadanie płci i odebranie jej maszynie pozwala nam zrozumieć nie tylko psychiczne, lecz i społeczne siły podminowujące strukturę podmiotu. (Powinam dodać, że nie można oddzielić psychiki od społeczeństwa. Chodzi jedynie o to, gdzie pada akcent.) Lacan odnotowuje, że „Fallus jest uprzywilejowanym oznaczniakiem, wskazującym na tę cechę, która polega na połączeniu roli Logosu z narodzinami pożądania”¹⁸. Chciałabym odwołać się do innego wątku francuskiej myśli, by przejść tu od psychoanalizy do socjologii, i przeanalizować dalsze implikacje związku pomiędzy „uprzywilejowanym oznaczniakiem” a „narodzinami pożądania”. W *Historii seksualności* Michel Foucault bada, w jakiej mierze manipulacja pożądaniem płciowym umożliwia sprawowanie władzy:

Seksualności nie można opisywać jako ślepego popędu, z natury wyobcowanego i z konieczności nieposłusznego wobec władzy, która wyczerpuje się w próbach podporządkowania go sobie i często nie potrafi kontrolować go w pełni. Jawi się ona raczej jako szczególnie gęsty ośrodek przekazu relacji władzy...¹⁹

Maska dostarcza matrycy, w której tego typu relacje można rozpoznać. Programowana żeńskość maszyny służy jako przekaźnik, poprzez który Król może manipulować pożądaniem seksualnym i w ten sposób kontrolować swoich poddanych. Maszyna została stworzona, by wyczerpać do końca zasób cech swej płci. Jest ona krańcowo kobiecą kobietą, powodującą „oddechy zatajone” dworaków i „zawistne” pań (s. 6). Ale absolutna kobiecość maszyny nie tkwi wewnątrz niej, nie jest częścią jej natury (używam rozmyślnie tego terminu), tylko częścią jej programu. Maszyna zaprogramowana została, by wykorzystać wszystkie konwencjonalne kobiece gesty i zwabić Arrhodesa w sidła jego losu. Arrhodes został zaprogramowany przez swą kulturę, aby na ten powab odpowiedzieć. Rumieniec zwodniczy — jako podwójny znak niewinności i pożądania — pojawia się jako coś wobec maszyny zewnętrznego:

Ten rumieniec nie był naprawdę mój, wypłynął mi na policzki, ogarniał twarz, zaróżowił płatki uszu, co wybornie czułam, lecz ja ani się zmieszałam, ani zachwyciłam, ani zadziwiłam tym obcym człowiekiem, w końcu jednym z wielu, zagubionym pomiędzy dworakami — powiem wyraźniej: z rumieńcem tym nie miałam nic wspólnego, był tegoż pochodzenia, co wiedza, która wstąpiła we mnie na progu sali, za pierwszym krokiem na jej lustrzaną gładź — ten rumieniec zdawał się częścią dworskiej etykiety, tego co właściwe, podobnie jak wachlarz, krynolina, topazy i uczesanie [s. 12].

¹⁸ J. Lacan, op. cit., s. 287.

¹⁹ M. Foucault, op. cit., s. 103.

Rzecz jasna, wszyscy rumienimy się niechęć. Lecz zarumienić się — to wyuczona odpowiedź, odpowiedź na uczucie zawstydzienia, a wstyd pojawia się tylko w sytuacjach społecznych. Takie wyuczone odpowiedzi, zjawiające się wbrew naszej woli, mogą pobudzić pewne dążenia, nad którymi nie mamy władzy — jak domyśla się maszyna: „zgniewał mnie już bowiem ten rumieniec nieustępliwy, co był naruszeniem mej własnowolności, pojmowałam bowiem, że stanowi efekt tego samego rozmysłu, z jakim oddawał mnie przeznaczeniu król” (s. 12–13). Skierowany do Arrhodesa, rumieniec ten przypieczętuje także jego los, gdyż zniewoli serce dla jego pięknej morderczyni, jak mu to maszyna, flirtując, powie: „Powinnam może dodać «czy nie ma na to rady?»» A pan odpowie, że nie ma w obliczu urody, której doskonałość zdaje się potwierdzać hipotezę Absolutu” (s. 13). Oczywiście piękność ta „potwierdza hipotezę Absolutu” — absolutnej władzy Króla. Tworząc istotę, która obudzi pożądanie w Arrhodesie, Król może kontrolować losy nie tylko swego mechanicznego przedmiotu, ale również — niby to kierującego swym postępowaniem poddanego. W rezultacie śmiertelny pociąg wzajemny pomiędzy maszyną i Arrhodesem umożliwi Królowi osiągnięcie celu — zgnięcie rebelii. Uścisk kochanki pozwala władzy wyrzucić najwyższą swą moc.

Lem pokazuje żartem, że wszyscy jesteśmy zaprogramowani tak, by przytwierdzać konwencjom miłości. Maszyna wykorzystuje szablonowy gest, by przywołać do siebie Arrhodesa: „wtedy ja zamknąwszy jedną dłoń, drugą zesunęłam z nadgarstka pętlczkę wachlarza. Żeby upadł. Więc on natychmiast...” (s. 11). Elipsa jest Lema, nie moja, a następny ustęp zaczyna się w momencie, gdy maszyna i Arrhodes przypatrują się sobie „już z bliska, nad perłową maciczką rękojeści tego wachlarza” (s. 11). W pustą przestrzeń pomiędzy wstawiliśmy brakującą informację: wachlarz upada, Arrhodes schyla się, by go podnieść, następnie wręcza go stojącej naprzeciw pięknej kobiecie, która go wdzięcznie przyjmuje... Nie łatwiej nam oprzeć się sugestii tego następstwa obrazów niż maszynie nie osłupić na widok Arrhodesa.

Sam język miłości nagina się do woli Króla. Próba maszyny, by ostrzec Arrhodesa, zastyga w stereotypowej kliszy języka kochanków: „A teraz życzę, żebyś niepojętym cudem zapomniał przecież, żeśmy się spotkali” (s. 16). Maszyna orientuje się jednak, że konwencjonalność słów umocni konwencjonalną ich interpretację, maskując ostrzegawczą intencję i czyniąc namiętność Arrhodesa bardziej jeszcze płomienną:

Były to bardzo niewłaściwe słowa, banalne w tym osaczeniu, lecz już niczym nie wyrwałabym się temu śmiertelnemu banałowi, pojęłam to, gdy karetą ruszyła, mógł przecież tłumaczyć sobie to, co powiedziałam tak, że lękałam się uczucia, które we mnie wzbudził [s. 16].

Opór jest daremny, gdy nie ma się kontroli nad wyborem dyskursu. Konwencjonalnego języka miłosnej nieuchronności używa się, by wyrazić niezdolność maszyny do oparcia się swemu programowi. Pierwsze spotkanie maszyny i Arrhodesa opisane jest w słowach naprawdę poruszających. Maszyna opowiada nam:

gdybym nie rozdęła się wewnątrz, kiedyśmy się zderzyli oczami, pewno mogłabym pójść dalej; [...] to, co patrzy na przypadkowe zetknięcia spojrzeń [...], jest właśnie przeznaczone [s. 11]; czułam, jak z jego twarzą, z jej porowatą skórą, z nastrozonymi krnąbrnie brwiami, z jego dużymi małżowinami uszu łączy się we mnie moje dotąd zamknięte oczekiwanie, jak gdybym nosiła w sobie jego nie wywołany negatyw, który się właśnie wypełniał [s. 13].

Przypominają nam się owe pierwsze spotkania Troilusa i Kressydy, Petrarki i Laury, Anny Kareniny i Wrońskiego, Humberta Humberta i Lolity. Ale czyż to miłość, czy programowanie? Strzały Kupidyna ustępują miejsca komputerowym komendom, a i sam Kupido staje się techno/autokratą, umacniającym swą władzę przez rozpalanie żądz. Niczym komputer przechodzący test Turinga, maszyna–kochanka udziela odpowiedzi lustrzanie podobnych do tych, których udzielałaby kochanka–kobieta. Ale — tak jak teoria Foucaulta, z którą łączy ją pokrewieństwo, opowieść Lema neutralizuje w ten sposób owe ogarnięte pożądaniem istoty, pomijając tym samym sprawę mechanizmów kobiecych pożądań.²⁰

Kiedy tylko maszyna zrzuca z siebie maskę kobiecości, można rozpoznać jej prawdziwą formę — urządzenia służącego władzy — i najwyraźniej skłania się ona ku wypełnieniu imperatywów swego programu. Jak zauważa Mark Rose: „Zrzucenie ludzkiej maski kończy romantyczne spazmy. Język i świadomość znikają, a maszyna staje się podludzkim narzędziem pościgu...”²¹ Rozpoznając swą mechaniczną naturę, maszyna poznaje zarazem wyraźnie daremność oporu. Z pewnością łączy ją w tym punkcie uderzająco wiele z Terminatora Schwarzeneggera — gdy przedziera się przez wszystko, co stanie jej na drodze, ożywiona

²⁰ De Lauretis omawia sposoby, dzięki którym skupione na męskości teorie omijają zagadnienie płci: „Stąd paradoks, który psuje teorię Foucaulta, podobnie jak inne współczesne, gruntowne, lecz na męskości ześrodkowane teorie: by zwalczać technologię społeczną, która produkuje seksualność i seksualny ucisk, teorie te (i związana z nimi polityka) negują płć” (op. cit., s. 15). Szkicuje ona to stanowisko w dalszym ciągu wywodu: „tylko negując różnice seksualne (i płć) jako składniki podmiotowości rzeczywistej kobiety i stąd negując historię politycznego ucisku i oporu kobiet, podobnie jak poznawczy wkład feminizmu w ponowne zdefiniowanie podmiotowości i instynktu społecznego, mogą filozofowie ci widzieć w „kobiecie” uprzywilejowane naczynie przechowujące w sobie „przyszłość rodzaju ludzkiego” (s. 24).

²¹ M. Rose *Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction*, Cambridge, MA, 1981, s. 162.

jedną tylko myślą: pogoni za Arrhodesem. Nawet prośba, by medyk opylił bieguny jej elektronicznych wnętrzości sproszkowanym żelazem i przez to być może poszerzył zakres jej wolności, może być jeszcze jednym ogniwem jej ogólnego programu:

Chcielibyście zapewne wiedzieć, jakie były moje prawdziwe zamiary w tym biegu ostatnim, a więc powiem, że podeszłam zakonników, a też nie podeszłam ich, naprawdę bowiem życzyłam sobie odzyskania albo raczej uzyskania wolności, przecież nigdy jej dotąd nie miałam. Jeśli jednak idzie o to, co zamierzałam z ową wolnością uczynić, nie wiem, co mam wyznać. Niewiedza ta nie była niczym nowym, wkluwając w nagie ciało nóż także nie wiedziałam, czy chcę się zabić, czy tylko rozpoznać, nawet gdyby jedno miało być tym samym, co drugie. Przewidziano i ten mój krok, jak o tym świadczyły wszystkie dalsze wypadki, toteż nadzieja wolności mogła być tylko urojeniem, nie moim własnym nawet, lecz wprowadzonym we mnie po to, abym zwaiew działała, pobudzona taką właśnie perfidnie przyłożoną ostrogą [s. 43–44].

Próba buntu maszyny może w istocie pomóc Królowi w przeprowadzeniu jego planów. Moglibyśmy przywołać tezę Foucaulta: „Gdzie jest władza, tam jest i opór przeciw niej, a jednak, lub raczej w związku z tym — opór ten nigdy nie jest wobec władzy czymś zewnętrznym”.²² Sam bunt może być właśnie jednym z aspektów władzy.

Choć *Maska* daje mało nadziei na to, że można obalić mechanizmy władzy, ofiarowuje jednak — wprawdzie niewielką — możliwość oporu. Jak wskazuje zacytowany wyżej ustęp tekstu, maszyna nie wie, co uczyni ze swą wolnością, a zakończenie historii nie wyjaśnia niepewności co do jej — maszyny — intencji. Tropiąc Arrhodesa i jego porywaczy aż do oddalonego górskiego schronienia, maszyna odnajduje go już w agonii. Mimo wszystko wzdraga się działać, obawiając się, że opiekuńczy gest może ukrywać w sobie swe zaprzeczenie — mordercze żądło:

wpatrywałam się z góry w jego odwróconą twarz, nie śmiać ani dotknąć go, ani się cofnąć, bo póki był żyw, nie byłam pewna siebie, choć krew uchodziła z niego z każdym oddechem, widziałam jednak dobrze, że mój obowiązek sięga ostatniego tchu, ponieważ wyrok królewski należy wypełnić i w agonii, więc nie mogłam ryzykować, skoro wciąż jeszcze żył [s. 49].

²² M. Foucault, op. cit., s. 95. Współczesne koncepcje w dziedzinie teorii systemów dynamicznych prowadzą do rewizji dawnego pojęcia programowania jako pełnej determinacji. Koncepcja niedeterminującego determinizmu zakłada, że może istnieć ogólne programowanie połączone z tolerancją dla lokalnej losowości, tzn. podejmowania decyzji. Jeśli zastosujemy te pomysły do opowiadania Lema, ujrzymy, że śmierć Arrhodesa została przez Króla zdeterminowana, lecz droga, na jakiej się to spełniło, zależała od losowości lokalnej, którą dopuściła ogólna struktura programu. W swych studiach o funkcjonowaniu władzy Foucault uprzedza koncepcję niedeterminującego determinizmu, którą teoria systemów dynamicznych wydobyła na światło dzienne. To, o czym sądzimy, że omija lub obala nasze programowanie, może być tylko lokalnym buntem dopuszczonym przez ogólną strukturę. *Maska* służy tu jako miejsce spotkania nauki i teorii kultury.

Mark Rose zauważa, że w pierwszej części opowieści maszyna przyjmuje „heroiczną postawę takich romantyków, jak Blake i Shelley”: „żadna możliwa autentyczność nie istnieje poza buntem, dlatego też prawdziwy człowiek musi się buntować”²³. Spierałabym się, że druga część historii objawia, iż sam bunt może działać przeciw autentyczności. Tylko odrzucając wszelkie działania, miałyby maszyna szanse umknąć imperatywom swego programu. Gest buntu staje się tym samym „nie-gestem”, negacją, rodzajem milczenia. Co ciekawe, mógłby to być w samej rzeczy najbardziej „kobiecy” z gestów maszyny. Kiedy czyjś głos musi rozbrzmiewać w dyskursie, który tego kogoś zanegował, neguje on negację, odmawiając przyłączenia się do gry.²⁴

Nie tylko historia, którą opowiada, ale też środki, których używa opowiadając, umożliwiają Lemowi ukazanie mechanizmów władzy. Jeśli, jak to przekonywająco zademonstrowano w niedawnej teoretycznej debacie, *status quo* utrzymuje się dzięki powołaniu do życia hierarchicznego systemu binarnych opozycji, to zniesienie różnic między opozycyjnymi parami może służyć do podminowania porządku rzeczy. Zbratanie Arrhodesa i maszyny, ukazane w ostatnim akapicie, w którym leżą razem w uścisku będącym groteskową wersją małżeństwa, znosi różnice między jego i jej tożsamością. Przeskoki maszyny od żeńskich do nijakich zaimków, gdy o niej/nim sobie myśli, podkreślają chwiejność granicy między bytowaniem człowieka i rzeczy — podobnie jak czynią to metafory przyrównujące istoty ludzkie do mechanicznych humanoidów i *vice versa*. Uczestnicy królewskiego balu podobni są do „mechanicznie tańczących manekinów” (s. 14), służący — do „pełnej uszanowania lalki — żywy woskowy trup” (s. 17), podczas gdy królewskie ogrody wypełniają „gadające posągi” (s. 15). Maszyna może być równocześnie „oblubienicą i morderczynią” (s. 48), łącząc w sobie anielskość z potwornością. Prowadząc narrację w pierwszej osobie, Lem zmniejsza dystans między twórcą a jego tworem, między człowiekiem–pisarzem a brzucho mówcą maszyną. System binarnych opozycji (a przynajmniej większości spośród nich) nie utrzymuje się w świecie przez Lema stworzonym. Co znaczące, dwoistość tego, co męskie, i tego, co żeńskie, nie zostaje nigdy do końca przełamana, bo skoro żeńskość wchłonięta zostanie przez rodzaj nijaki/męski, spór płci wykołei się zanim osiągnie spełnienie.

²³ M. Rose op. cit., s. 162.

²⁴ Trafne uwagi na temat milczenia jako formy specyficznie kobiecej przekory znajdziemy w eseju Susan Gubar „*The Blank Page*” and the Issues of Female Creativity, w: *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*, ed. E. Showalter, New York 1985, s. 292–313.

Mark Rose twierdził, iż *Maska* jest „autorefleksyjną bajką o literaturze”. Kłopoty maszyny z wymknięciem się swemu programowi odbijają te, które ma sam pisarz:

Podobnie jak maszyna ograniczona jest swym oprogramowaniem, tak samo pisarz związany jest swym językiem, rodzajem literackim, tematem, ograniczony przez program tego medium, przez które się wypowiada, a które jest dziełem nie jego, a kultury.²⁵

Oczywiście, krytyka Lema sama uwikłana jest w ideologię, którą musimy poddać krytyce.²⁶ Lecz jeśli nawet Lem nie potrafi oprzeć się zideologizowanej narracji, która swą ideologiczność maskuje, to przynajmniej próbuje to zrobić. Chciałabym rozszerzyć w pewnej mierze tezę Rose'a, przyglądając się sposobom, których Lem używa, by umknąć determinacji narzucanej przez wcześniejsze teksty stanowiące palimpsest jego własnego.

Lem odwraca/wywraca podstawowy tekst autorytarny, historię Upadku — historię, która nader przekonująco utożsamia kobietę z upadkiem mężczyzny, z wiedzą i uświadomieniem sobie zła. Tradycyjnie potępiano Ewę za skuszenie Adama do grzechu; jest ona pierwsza w długim szeregu kobiet-potworów — ze swą pięknnością maskującą fakt, że sprowadza ona śmierć. Lecz *Maska* pokazuje, iż kobieta przynosząca mężczyźnie śmierć to konstrukt, jeszcze jedno narzędzie, z pomocą którego może manifestować się władza. Maszyna przychodzi na świat, który już znajduje się w stanie upadku — czy może nigdy w innym stanie nie był; jego bóg spuścił już z więzi siły niosące śmierć. Podczas gdy Bóg *Raju utraconego* używa śliskiej argumentacji, że wiedza o tym, co nadejdzie, nie oznacza predestynacji, że Jego stworzenia są wolne, *Maska* pokazuje, że wolność taka jest pozorem. Wina wiąże się więc nie ze skosztowaniem owocu drzewa wiadomości, ale z odmową zbadania tajemnic własnego „ja”. Przekonuje się o tym maszyna:

Byłam niewinna, tak, i zarazem winna straszliwie. Niewinna byłam we wszystkich zbiegających się ku mej terazniejszości szlakach czasu przeszłego dokonanego, dziewczęciem tak bywałam, podlotkiem chmurnie milkliwym w zimach szarosiwych i w upalnym stęchu pałaców i byłam niewinną tego, co zaszło dziś, u króla, bo nie mogłam być inna, a wina moja, okrutna, tkwiła tylko w tym, że już tak dobrze wszystko to wiedziałam i że miałam za blichtr, fałsz, pianę i że chcąc zejść w głąb mej zagadki, bałam się tego zejścia i odczuwałam podłą wdzięczność dla niewidzialnych przegród — powstrzymujących mnie na tej drodze [s. 22].

„Grzech” maszyny leży jedynie w jej uchylaniu się od samowiedzy.

²⁵ M. Rose, op. cit., s. 157.

²⁶ W dyskusji o Althusserze de Lauretis zauważa, że niezdolny jest on uniknąć ideologicznej pułapki, którą jest dlań kwestia płci: „Althussera teoria ideologii sama tkwi w jej sidłach i ślepa jest na swe współnictwo w ideologii płci” (op. cit., s. 6).

Choć próba określenia zakresu naszego zaprogramowania owocować może nieskończonym cofaniem się w głąb siebie, jednak tylko dzięki takiej próbie można wytyczyć sobie jakiś obszar wolności.

Maszyna nie potrafi odpowiedzieć, czy miała objąć, czy uządlić Arrhodesa, ale zostawiono jej wolność rozważenia tych możliwości. Powstrzymując się od zwińczenia fabuły zakończeniem, Lem pozostawia ową wolność także czytelnikowi. W samej rzeczy powstrzymuje się on od opowiedzenia się po stronie tego lub innego z panujących mitów. Gdyby maszyna istotnie użyła śmiertelnego żądła, pozostalibyśmy z rozpaczliwym poczuciem, że żaden opór nie jest możliwy; gdyby przysłała z pomocą Arrhodesowi, moglibyśmy wyjść z przekonaniem, iż można umknąć naszemu zaprogramowaniu — stalibyśmy się wówczas zabawką w rękach tych, którzy łudzą nas fałszywymi obietnicami wolności. Lem zachowuje milczenie w tej kwestii.²⁷

Jo Alyson Parker
przełożył Jerzy Jarzębski

Maska

W pewnym średniowiecznym królestwie skonstruowana zostaje cybernetyczna maszyna, zaprogramowana specjalnie w celu zabicia niewygodnego dla władcy mędrca imieniem Arrhodes. Z początku spotyka ona swą przyszłą ofiarę na dworskim balu, przyjmując postać uderzającej bystrością umysłu pięknej kobiety, której czarowi samotny mól książkowy, Arrhodes, nie może wprost nie ulec. Następnie bohaterka¹ rozcina lancetem swe łono, skąd wychodzi na świat metaliczny skorpion-zabójca, i w tej przerażającej postaci ściga Arrhodesa. Wyrafinowany charakter kaźni polega na tym, że Arrhodesowi zagraża poczwara będąca uprzednio jego ukochaną. Jednakże w miarę pogoni bohaterka na równi z maniackim pragnieniem zabicia Arrhodesa poczyna stopniowo odkrywać w sobie chęć uratowania go. W pełnych napięcia rozważaniach stara się ona bezskutecznie wykryć, który z dwu możliwych celów pościgu (zabić czy uratować) jest w istocie częścią narzuconego jej z zewnątrz programu, który zaś ustanowiony został

²⁷ Chciałabym podziękować Tomowi Weissertowi i Istvanowi Csicsery-Ronay, Jr., za ich cenne sugestie w czasie pisania tego szkicu.

¹ W ślad za Lemem przez słowo „bohaterka” rozumiemy postać literacką, protagonistkę opowiadania, gdyż imienia ukochanej Arrhodesa nigdzie nie wymieniono. Odcienia heroizacji w dosłownym sensie tak użytego słowa naturalnie nie ma.