

Излишната плът - технологичната утопия като фантазия на органичното

Филип Стоилов

Резюме: В една постчовешка перспектива на трансформации и утопични инвенции изниква проблемът за сложното взаимодействие между органична и технологична телесност, както и за фантазмените представи, свързани с тяхното взаимопроникване. Утопичните визии за онова, което предстои, неизбежно се филтрират през желанията и фантазиите на крайното органично същество, докато процесът на трансформация се мисли предимно през телесността като кризисна маса от плът. Настоящият текст ще теоретизира някои ключови аспекти от този проблем чрез примери от западното изкуство, свързани с репрезентациите на сблъсъка между органичното и технологичното.

Ключови думи: плът, излишък, органичното, технологичното, Св. Антоний, тяло, трансформация, перверзия, фантазъм, утопия, дистопия

Филип Стоилов е докторант по Теория на литературата в СУ „Св. Климент Охридски“. Интересите му са свързани с литературата на модернизма и експерименталните наративни стратегии на фикционално светоизграждане. Занимава се с превод от английски и френски на художествени и хуманитарни текстове.

За целта на настоящото изследване е нужно още в началото да се направи едно понятийно уточнение – понятието „плът“ ще се разглежда в един базов материален смисъл, т.е. като маса или континуум от разнородна телесна материя; като нещо, необвързано с определена форма на въплъщение или овъплътяване, където то неминуемо ще означава нещо друго, т.е. ще препраща към някакъв смисъл или дух отвъд самата телесност. Религиозните и феноменологически импликации на понятието са умишлено пренебрегнати, без гаранция, че няма да „изплуват“ в анализа мимо заявеното намерение.

Във връзка с така преформулираното понятие „плът“ настоящият текст ще се опита да представи някои аспекти от противоречивото отношение между органично и технологично в примери от западното изобразително изкуство, литература и кинематография. Като фокус на теоретичната рамка ще бъде използван един твърде разпространен в късносредновековната нидерландска и най-вече фламандска живопис образ – този на Св. Антоний, присъстващ в многобройни вариации върху темата за „Изкушението“. Образът на Св. Антоний традиционно е свързан с темите за Желанието, било то за наслаждения, било за знание, или по-точно за празно любопитство (*vana curiositas*) относно това какво се крие в нещата, а в по-ново време и с обаянието от лудостта като тайна истина на света и човека, както и с мотива за мистичното сливане с естеството, за разтваряне в космическия живот като висша цел на отшелническата аскеза. Тези анализи са по същество исторически и имат своята важна роля що се отнася до знанието за културния репертоар. Настоящото изследване обаче ще се концентрира върху образа на Св. Антоний по-скоро като теоретически мотив за определено отношение в мисленето на Запада, като концептуален топос за осмисляне на границата между естествен и неестествен или чудовищен ред, доколкото чудовищата са мутации на природното, а не природни същества т.е. за самопревръщането на природното в не-природно или противоположно.



Йеронимус Бош, „Искушението на Св. Антоний“ (триптих), 1505–1506 г.



Ян Мандин, „Искушението на Св. Антоний“

Независимо дали става дума за Желанието, Знанието или Лудостта като истина на неговото „изкушение“, опитът на Св. Антоний е свързан по същество с представата за света в неговото хетерогенно състояние. В подобен опит хомогенното разграфяване на съществуващото от страна на разума се разтваря в хибридни съчетания между растения, минерали и животни, някакво апокалиптично сплавяне на всяка жива и нежива материя в единна маса от плът. Независимо дали източникът на неговите мъчения е желанието за наслади или обаянието от ониричните и фантастични образи, светът около Св. Антоний се превръща в нещо меко и флуидно, разтварящо границите между нещата и съществата. В пустошта Св. Антоний бива връхлетян от чудовища, хибриди и мутанти, които всъщност се явяват, за да запълнят липсата, празнотата, мястото, където се саморазгръща фасцинацията от съзерцанието. Чрез всевъзможни лишения той разрушава плътта си, но плътта му отвръща с отприщване на невъобразими привидения: произволно струпване на форми, при което неща и същества взаимно разменят и употребяват контурите и телесните си части, което свидетелства за някаква неразличимост на подредбите, неопределеност на образуванията, разтваряне на хомогенната разпределеност на предметите в хетерогенна сплав от образи. Тези фантастични образи не просто препращат към себе си в качеството си на неразгадаеми алегии – те изявяват аморфността на самия органичен живот в неговото базово материално състояние, на неговото клетъчно ниво, където то съществува просто като поток от информация, в който всяка клетка съдържа следа от информацията на всички останали. Обаянието на Св. Антоний не идва толкова от невъобразимата лудост на подобни образи, а от гъмжилото на всяко едно нещо във всичко останало, от който процес той бленува да бъде част. Подобна стилизация може да се забележи в самия край на Флоберовата драматическа интерпретация на темата за *изкушението*, където прехластният Св. Антоний изрича своя финален монолог преди поредната си молитва:

О, щастие! Щастие! Видях зараждането на живота, видях началото на движението. Кръвта в жилите ми тупти тъй силно, че ще се пръснат. Искане ми се да лая, да плувам, да муча, да вия. Бих желал да притежавам криле, черупка, кора, да изпускам дим, да имам хобот, да се гърча, да се разпростра навред, да бъда във всичко, да се отделям с миризмите, да се разлиствам като растенията, да тека като водата, да трептя като звука, да блестя като светлината, да се гуша във всички форми, да проникна във всеки атом, да се потопя до дъното на веществото – да бъда самото вещество!¹

¹ Флобер, 1984: 438-439.

Бленуването на Св. Антоний има за цел да познае естеството, но не да го познае интелектуално, а да усети живеца му, да го усети в неговата плътност и тоталност. Подобен опит би се осъществил тъкмо в състояние на прехласване или самозабрава, при което въображението изпитва своите граници, рисувайки отделните предметни тела и видове същества като метафорична маса от плът, където всяко нещо би могло да е аспект на нещо друго. Типична илюстрация на тази представа намираме у две други картини на Бош – „Старшият съд“ и „Ад“ – където органичните същества са хибридизирани с неодушевени предмети, вещи и устройства, някакво сплавяне на тела и предмети в плътна маса от невъобразими форми, които сами по себе си нищо не означават.



Йеронимус Бош, „Старшият съд“ (триптих), 1482 г.



Йеронимус Бош, „Ад“ (част от триптиха „Градината на земните удоволствия“), 1540 г.

В тези картини органичното тяло вече не принадлежи на себе си - разнородни механизми пронизват органите му и се явяват в някакъв смисъл негови алтернативни или допълнителни органи. Телата на грешниците стават двигатели в дяволичната машинария за мъчения, където плътта на човешкото тяло е просто съставка, обслужваща пълната взаимнообвързаност на ансамблите от животински форми и технически приспособления. Поривът към опредметяване, проявяван в алегорията, предоставя на въображението възможността да си представи тялото отвъд неговата естествена крайност, да го положи в хетерогенната среда на фантастични експерименти и трансформации, където то вече е неразпознаваемо като естествено.

Блянът на Св. Антоний може да се разглежда като фигура за едно такова чудовищно пресичане на различни битийни редове – естествения (органичния) и културния (технологичния). В картините на фламандците органичният живот не е привилигирана област на чудовищното –

деформациите и уродствата засягат във висша степен и света на предметите като продукти на културната дейност. Смятам за уместно да се твърди, че технологиите като проекции на човешката дейност също биха могли да бъдат уподобени на нещо чудовищно, доколкото те са изначално невъобразими т.е. че трансформациите, които човек извършва с материята не могат да бъдат част от някакъв предвидим порядък, те винаги са изключения, или по-точно те са изключителни в смисъла на изумителни.

Имайки предвид всичко това, не е съвсем изненадващо, че съвременните утопични визии за технологичното преобразуване на телесността се филтрират тъкмо през фантазмените представи на крайното органично същество, а трансформацията в някакво друго неорганично или алтерорганично същество минава през самата органична плът, репрезентирана в множество от форми, на които е трудно да се изработи адекватна типология. Общото за всички тях е смесването на разнородни елементи, превръщащи тялото в чудовищна хибридна маса от плът, при която различаването между органично и технологично вече не е релевантно. Въпреки таксономичните затруднения, тук се прави опит за очертаване на няколко общи типа:

1. Непълноценната плът - органичната плът се представя като външно и механично скачена за технологични устройства под формата на протези, с които си взаимодейства, за да усилва и подобри своята функция. Всички киборгови хибридизации участват в този тип. Киборговите подобрения служат за заместител на увредения телесен орган, те не са задължително катализатори на особени желания и фантазии. Протезата има практическа функция, тя служи като продължение на липсващия естествен орган. Посоката на проекция е отвън – навътре.

2. Отпадъчната (екскретирана) плът - органичната плът се представя под формата на обвивка, която постепенно се олющва, свлича или отпада, разкривайки някаква технологична вътрешност, като новото технологично същество постепенно се отърсва и еманципира от ефектите на „старата“, органична плът. Проекцията върви отвътре – навън.

Един от най-интересните примери² за екскретирана плът може да се открие във фантастичния разказ „Маска“ (1976 г.) на Станислав Лем. Разказвачката, младо момиче,

² Примерите не са подбрани според исторически критерии, а според това доколко най-добре илюстрират посочените типове.

което не знае нищо за своя произход, застава пред едно огледало, разрязва плътта си и се самоакушира като насекомо-робот-убиец - биомеханоиден мутант, чийто далечен първообраз можем да срещнем в триподите от „Война на световете“ на Хърбърт Уелс, които по форма представляват хибрид между насекомо и мекотело. Естествената плът се оказва пречката, която прикрива произхода и фрустрира предназначения път на героинята. Нейното отпадане е съпоставено с акта на раждане/излюпване на „новото същество“ и с настъпването на нова фаза на телесно съществуване.

Любопитен аспект в някои репрезентации е дали органичното е базов носител на информация (или просто материал за обработване) и доколко човешкото се запазва при взаимопроникването му с неестествени за него форми. Във филма на Дейвид Кроненбърг „Мухата“ (1986 г.) ученият Сет Бръндъл, под влияние на създаденото от него телепортиращо устройство, екзалтирано заявява, че изобретението му еманципира плътта, разкрива я, създава „плазмен вир, в който човек бива унищожен и възсъздаден“. За своя зла ирония той се оказва прав, когато въпросното телепортиращо устройство всъщност сплавя гените му с тези на една муха, а по късно и със самата телепортираща машина. За пореден път заслужава отбелязване твърде експлоатираната във фантастичните и хорър жанрове версия, в която човек се трансформира в насекомо, преминавайки през фазата на имаго, където воалът на плътта се свлича, за да се излюпи новото същество. В процесът на съзряване отделените от тялото инсектоидни израстъци продължават да функционират самостоятелно, както при роботизираните машини (в добавка към това, всички насекоми са екзоскелетни същества – при тях кожата е едновременно броня и арматура на двигателния апарат). Във версията на Кроненбърг обаче компютърът, извършващ операциите по трансформация, е снабден с неподозиран творчески потенциал. Освен че сплавя гените на учения и мухата на молекулярно-генетично ниво, той успява в крайна сметка да морфира получения резултат със самия уред за трансформации (телепортиращата машина) – получава се ужасяваща киберентична каша от метал и деформирана органична материя. Идеята, че онова, което създаваме, вече е част от нас, е брутално опредметена в образа на технологичното творение, буквално сляло се с тялото на учения, който го е проектирал. Този резултат разбира се е катастрофален, но тази катастрофа е признак за кошмарната представа, че нашата плът не е край на самите нас, не е веднъж завинаги определена граница на нашите тела, че тя притежава неразкрит

потенциал и че тъкмо технологиите ще отприщят този потенциал. Тук естествено трябва да бъдат припомнени и някои литературни образци на този мотив, например „Островът на д-р Моро“ на Хърбърт Уелс, както и някои от разказите на Х. Ф. Лъвкрафт като „Обитателят на мрака“, „Хърбърт Уелс – Въскресителят“, „Случаят с Чарлз Декстър Уорд“, които експлоатират фигурата на ексцентричния учен, създаващ някаква чудовищна технология, посредством която той експериментира с дадена плът, била тя човешка или животинска, жива или мъртва, въвеждайки я в протиеестествен модус на съществуване.

В други случаи технологичното вещае апокалиптичен край на органичния свят. В известния киберпънк-хорър филм от края на 80-те години на миналия век „Тецуо – Железният човек“ (1989 г.) на режисьора Шиния Цукамото метаморфозата на главния герой започва като бактериална инфекция, предизвикваща израстване на технологични образувания из вътрешността на неговото тяло – този процес протича във вид на трескаво боледуване, причинено от обструкцията на самата органична плът. Трансформацията приключва с превръщането на биологичното му тяло в ходеща купчина старо желязо с всевъзможни израстъци, които неконтролируемо „избухват“ във всички посоки. Филмът завършва със зародишния съюз между „железния човек“ и неговия технологичен демон в един апокалиптичен шурм, насочен към превръщането на всичко съществуващо в скупщина от скрап, обречена да ръждяса до пълен разпад. В състояние, при което естествените процеси на органично развитие са прекъснати, материята вече не се преобразува и бива погълната от ентропията.

Един от най-интересните аспекти на сблъсъка между технология и органика е този за промяната в отношението към телесното под влияние на новите и все по-сложни медии за визуални репрезентации и симулации. В един друг филм на Кроненбърг, „Видеодрум“ (1983 г.), сигналът на пиратско видеопредаване, излъчващо *snuff*³ филми, причинява тумор в мозъка на зрителя. В произведените от тумора халюцинации главният герой преживява тялото си като маса, мутираща в различни технологични приспособления. Идеята на създателя на специфичния видеосигнал е, че туморът всъщност не е вредоносен израстък, а нов орган в мозъка, който може да създава и излъчва халюцинации до степен, че да

³ Вид документална кинопродукция (често жанр в незаконната порнография), представляваща действителни мъчения, убийства или самоубийства на хора. При подобни жанрови модели границата между факт и измислица, както и между действителност и разиграни ефекти, е практически недоловима – симулативният режим е претопил действителното събитие и неговата репрезентация.

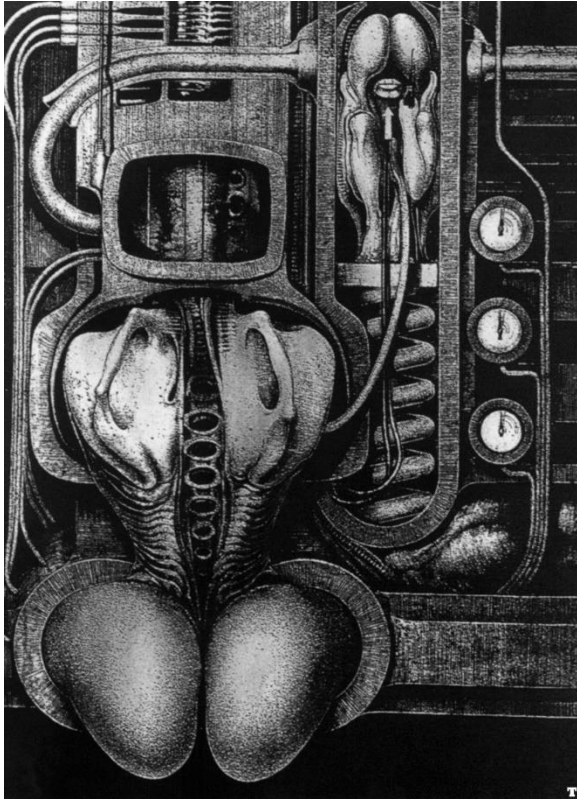
променят реалността⁴. Основното схващане във филма на Кроненбърг е, че органичното крие в себе си латентни стадии на еволюцията, но мутира под въздействие на човешката дейност, на културата, т.е. може да се влияе от технологиите и на свой ред да проявява технологичен потенциал. Във финалната трансформация главният герой на филма се самоубива с цел да унищожи своето органично битие, така че съзнанието му да се прероди в „плътта“ на безкрайния поток от видеосигнали. Непотребно в случая се явява самото органично тяло, носител на старата плът, докато новата плът представлява самия видеосигнал, изграждащ потока от информация на видеообраза.

3. Кибернетичната плът - плътта се разглежда като аморфна хибридна субстанция, инвазивна, прорастваща и множаща се на микробиологично ниво, неподдаваща се на редуциране, разрушаваща границите между органично и технологично и в крайна сметка закотвяща човешкото развитие в някакво насекомоподобно битие. При този тип органичната плът не отпада, не се екскретира, а се трансформира в технологична маса. Проективният принцип е неопределен.

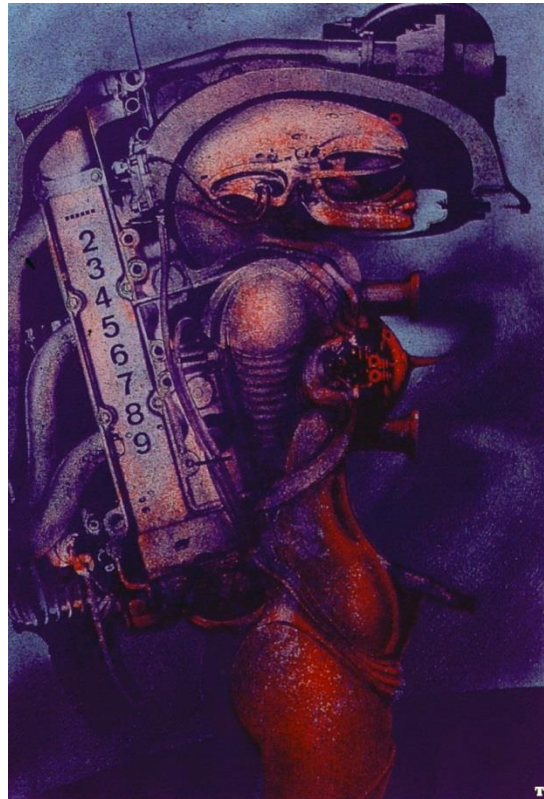
Едни от най-илюстративните примери за фантазмени образи, свързани с кибернетична телесна трансформация, откриваме в сюрреалистичните композиции на швейцарския художник Ханс Гигер. В творбите на Гигер човешкото същество претърпява множество гестации и метаморфози, при които новопоявилото се създание носи бегъл отглас от органичното, но като цяло е механизирано - човек така да се каже измътва от себе си технологичен хибрид или мутант, който запазва донякъде следите от предишната телесност. Технологичното е самото органично, разкрило тайните си механизми на повтаряемост и употребяемост, приклекчено в един меланхоличен кръговрат от първични функции. Резултатът е сложна амалгама от биомеханоидни същества, свързани в една общата тъкан на плътско взаимодействие. Плътните мозайки от биомеханоидни мутанти препращат както към неконтролното репродуциране на биологичния живот, така и към

⁴ Идея, базирана върху теориите и популярните представи за пинеалната жлеза. Например, през XVII в. Рене Декарт, отделно от влиянието на известни мистически и метафизически схващания на своето време, дефинира пинеалната жлеза в човешкия мозък като „главното седалище на душата и мястото, където се образуват всички наши мисли“ (вж. „Трактат за човека“; „Страстите на душата“), докато един друг френски философ, Жорж Батай, я схваща като зачатък на един нов орган за усилено до крайност, тотално сетивно възприятие на света в неговата непосредственост и хетерогенност или с други думи като орган на екстаза и делириума (Bataille, 1970: 11-47); тук е редно да се спомене и разказът на Лъвкрафт „Отвъд“, в който учен създава уред, излъчващ резонансни вълни и засягащ пинеалната жлеза, позволявайки на засегнатия мозък да възприема измерения на съществуване извън обсега на познатата реалност.

неговото технологично репродуциране под формата на клониране, където той бива модифициран отвъд всякаква естествена произволност. Тези композиции представят не толкова еротически сцени на едно или повече тела, колкото еротичното отношение между органично и технологично, тяхната взаимозаменяемост и взаимопроникване.



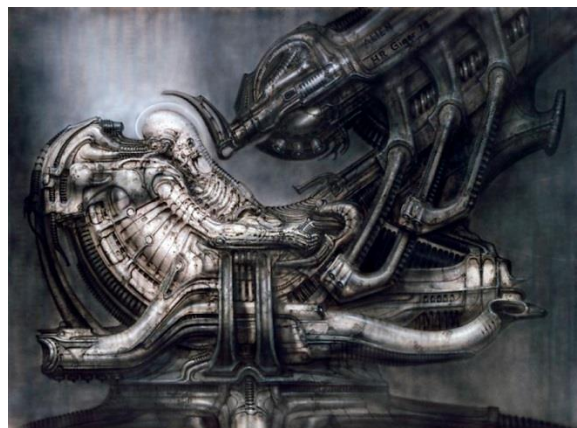
Х. Р. Гигер, „Биомеханоиди“, 1969 г.



Х. Р. Гигер, „Биомеханоид 70“, 1970 г.



Х. Р. Гигер, „Биомеханоиден пейзаж III (Влакове)“



Х. Р. Гигер, „Ксеноморф“, 1978 г.



Х. Р. Гигер, „Люпилнята на извънземните“, 1978 г.



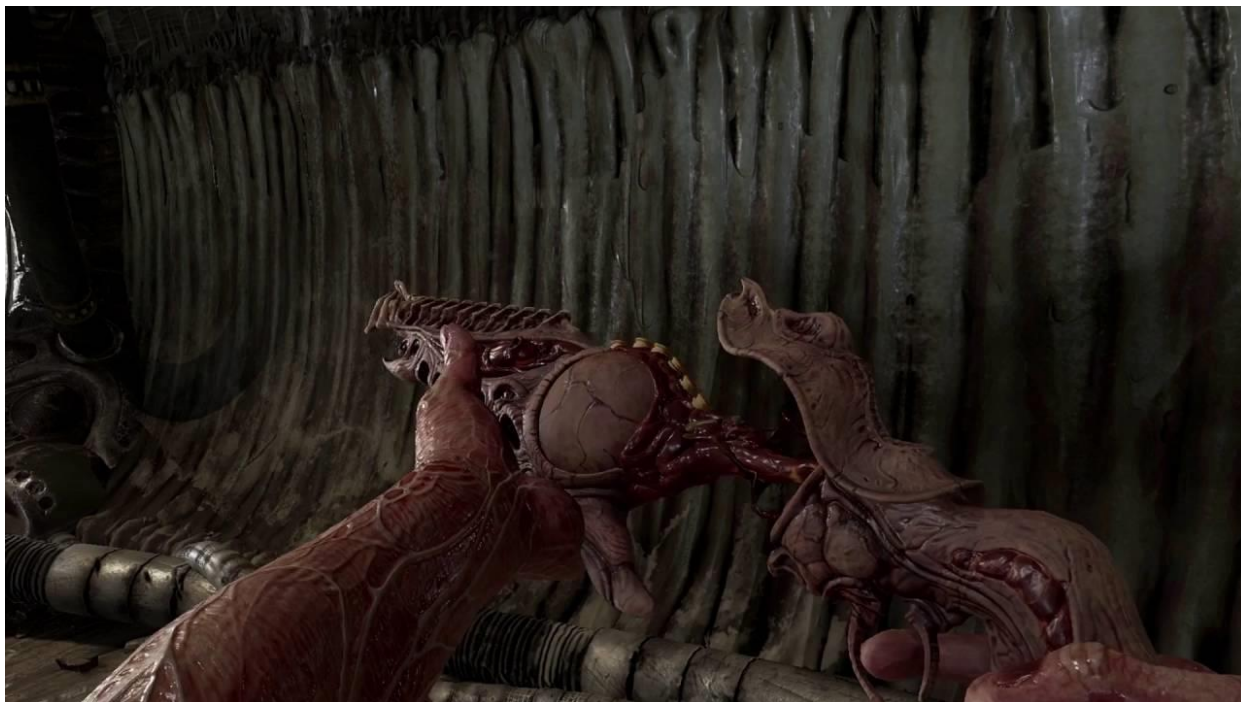
Х. Р. Гигер, „Еротомеханика VII“, 1979 г.

В компютърната игра *Scorn*⁵, чиято визуална естетика се базира върху творбите на Гигер, Бексински и Кроненбърг, е налице една напълно неразличима смесица от органика и технология – не може да се определи дали технологичната среда предшества своето болестно обрастване с органична плът, която се стреми като че ли да погълне света (нещо средно между кошероподобни образувания и избуяла растителност) или просто израства от зародишна органична форма и се развива като един вид свръхорганика. Както при Гигер, така и тук органичното като че ли се ръководи от общата програма на една технология, формираща биоморфната архитектура на полуботаническо полуинсектоидно съществуване. Обитаемата среда не е нито градска, нито селищна, а наподобява вътрешността на мравуняк, в който проходите и галериите пък напомнят за вътрешното устройство на репродуктивните органи, храносмилателните трактове и магистралите от кръвоносни съдове. Пейзажите от ларвоподобни зародиши, ембрионална тъкан и генетични метаморфози съществуват в неограничена валентност с технологичната организираност на термитника, със сложни ансамбли от непроницаема апаратура и



кибернетични приспособления и конструкции, състоящи се от метал и кости.

⁵ Играта предстои да излезе през октомври 2018 г.



Във всички тези примери двата модуса на плътта съществуват в излишък един по отношение на друг. Къде обаче да регистрираме излишъка от плът? В органичното, при което плътта просто идва като нещо в повече, нещо „повърнато“ или екскретирано от тялото или в технологичната ѝ проекция, където тялото се деформира вследствие на свръхсатурацията от невъобразими форми? Дали, от друга страна, състоянието на прекомерност и излишък, на споделена непотребност и разнопосочен ексцес на плътта не е базовото състояние на фантазменото тяло?

По-нататък, във всички посочени разновидности са налице перверзни, противоестествени състояния на човешкото именно защото непредвидимата интеракция между органично и технологично е трудно представима извън обсега на перверзиите и кошмарните фантазми. Взаимодействието между двата вида телесна материя има малко общо с практическото оползотворяване и целесъобразната организация на живота, то е свързано по-скоро със сублимиране на утопични желания и трансформационни⁶ практики.

⁶ Под трансформация се има предвид процес, който не може да бъде рационално овладян – трудно е да се говори за „крайна форма“ или „резултат“ от трансформацията, тъй като тя не може да се разглежда като обзрим проект. Трансформацията се разглежда като отсъствие на организиращ разум и себевладеене. На нивото на базовата материалност тя би представлявала изстъпление, самозабрава, неистовост на формите. Представата ни за трансформацията би трябвало да се основава на нашите (сублименни) желания или фантазии. Ако допуснем, че съществува енергетична потенция на силите, то желанието се изявява в един непредвидим спектър от непредвидими възможни (произволни) осъществявания, пряко свързани с

Без да се наема с конструиране на онтологични картини, анализът ще се опита тълкува концептуално смеската от obsесивна тревожност и еуфория в посочените репрезентации чрез анализ на специфичния характер на двата вида плът. Тоест не става дума за това да се пита дали технологичното е някакво естествено или изкуствено продължение на органичния живот, своего рода „втора природа“ на човека, медиатор между света и естествения ред. Това е класическа предпоставка и тя няма да бъде дискутирана. Поинтересен е въпросът дали в технологичната проекция на органичното тяло се запазва нещо от базово органичното, отнасящо се не толкова към културните практики и организацията на живота, а към чувствеността на тялото и свързаните с нея фантазмени представи, неподлежащи на рационална легитимация и необвързани с целесъобразната утилизация на силите. И обратно, доколко органиката може да се представя като някакво изначално, базово състояние на технологична организация, а не просто като наличен ресурс от недоразвити възможности в пряка зависимост от произвола на естествения ред, на спонтанното зараждане и еволюция; технологичната утопия не е ли просто макропроекция на една базова, клетъчна микроорганизация на органичното? В настоящия случай предмет на анализа са образите, фигурите, репрезентациите, посредством които човек проектира двупосочното отношение на преход между органика и технология.

Фантазмените визии за телесното се разгръщат между ограниченията и потенциите на органичното. Едно базово ограничение на органичното тяло е пряката му зависимост от средата, била тя естествена или изкуствена – то трябва да се ситуира спрямо ред обективни обстоятелства, за да опази своята целокупност⁷. Органичната плът е по същество нещо обърнато навътре и охраняващо своята интериорност - трябва да се проникне в нея, за да се стигне до интимната ѝ вътрешност, до онова, което е навеки укрито в нея. В архаичните жертвоприношения например тя взаимодейства със свещеното, когато в момента на своето принасяне разкрива тайното си вътрешно

нерефлектирани и често напълно несъзнавани представи за онова, което ще бъдем по-нататък. Човек желае не това, което привидно желае, ще рече, зависим е от онова, което не знае, че желае. Тук въображението се явява своя собствена граница, тъй като не можем да си представим онова, което би могло да бъде отвъд обсега му. Повод за тази бележка са философските разсъждения на Боян Манчев върху тялото и неговите трансформации. Вж. Манчев, 2007.

⁷ В „Мухата“ именно органичната плът се оказва пречката в експериментите на учения-изобретател. Плътта бива разрушена щом бъде подложена на манипулации извън функционалната ѝ зависимост от естествената среда. По-нататък обаче плътта бива описана като „подлудяване“ т.е. като нещо повече от функционална обвивка.

устройство: действието на живота в току-що извадените навън органи.⁸ Органичната материя се обособява в тела, които на свой ред се обособяват спрямо средата си – тялото е до известна степен неединно със средата си и трябва да поддържа една трудно удържима хабитуалност спрямо нея. Технологичната телесност, напротив, се представя като тотална екстериоризация, като разрушена интимност и вътрешност, т.е. като органика, обърната наопаки – в изложеност навън. Технологията не разкрива нищо освен себе си – устройството ѝ е същевременно кожа на всевъзможните ѝ форми, а самото технологично тяло не се отграничава по необходимост спрямо средата си, при него може да съществува континуитет между тяло и не-тяло (т.е. необособена маса). Отношението живо/мъртво е също от съществено значение за въвеждането на разлика между двата модуса на плътта. Смъртта е участ на органичното тяло – прекъснатостта на крайните тела бива преодоляна в смъртта като преход към непрекъснатостта на базовата материалност. При технологичната фантазия трансценденцията се осъществява не чрез разрушаването на органичното тяло, а чрез преобразуването му в технологичен инструментариум – проектът на технологичната утопия е актуална непрекъснатост, иманентна трансцендентност (едновременно *в* и *над* света като пространство на прекъснатост), за адекватна илюстрация на която може да послужи образа на мрежата за виртуална комуникация (или потока от наночастици, което е почти същото), където отправителят и получателят са част от информационния поток, споделят една и съща екстатична тъкан. Технологията опосредства всяка рефлексия, тя напълно я подменя, тъй като комуникацията между телата не е търсена, а е масово произведена. Органичното тяло е изолирано и уязвимо, всяка негова употреба вещае риск и опасност от неговото разрушаване. Още повече, че споделяната интимност в събирането на две органични тела е напълно случайно събитие. Технологичното тяло обаче се явява като преодоляване на това прекъсване между телата, заменяйки риска със свръхстимулация и повсеместна „включеност“ в неограничения оборот на употребите и във формулите на предвидимостта. Интимността и дълбокото проникване в емоционалния живот вече не са модусите на интеракция. Интимността не се очаква, не се търси, нито се намира, тя не липсва, непотребна е. Плъзгането, гладкостта, плоскостта, циркулацията, повторението, предустановената връзка, скоростта и ускоряването стават оперативни режими на взаимодействие. Технологичната плът не е

⁸ Вж. Батай, 1998: 93-95.

просто представа за органика от по-сложен тип или за свръхестетизирано телесно битие, тя се явява във висша степен и политическа модификация на тялото.

Отпадането, разрушаването или подмяната на органичното с технологично е знак за смяна на модуса в отношението на взаимност. Технологичното вдвоява тялото в режима на свободна споделеност и употреба – то вече не означава, а се употребява. Фантазмите за технологични подобрители (били те упойващи субстанции, импланти или протези), усилващи възможностите на органичното до степен, че да транспонира неговия базов модел на интеракция с естествената среда в изкуственото пространство на културния обмен, са до голяма степен близки до фантазмите на Св. Антоний (при Флобер), който бленува да се разтвори в аморфността на космичния живот, усещайки пулса на живота на клетъчно ниво, по думите на самия герой „връзката на веществото с мисълта, в която се корени Битието“. Както посочва Фуко в „История на лудостта“, Св. Антоний се отдръпва от виденията не от страх да не узнае прекалено много, а защото това вече се случило, защото той вече знае, вече притежава езотеричното знание за тяхната недостъпна истина, вече е включен в този кипеж от неопределени съществувания, те са му близки⁹. Като потенциалност, разкриваща се у човека, технологията не идва някъде отвън, тя не е „дар свише“ – нейният модел е наличен в самото устройство на органичния живот. Философи като Лиотар и Делюз се позовават на тезите на биолози и антрополози, според които всеки жив организъм (обикновено се посочва най-простият такъв - инфузорията) е вече „технически диспозитив“. Лиотар дава определение за един такъв „органически апарат“:

Техническа е всяка материална система, която филтрира информацията, потребна за своето оцеляване, запаметява я и я обработва, и индуцира, изхождайки от регулиращата инстанция, поведения, тоест интервенции върху околната среда, които осигуряват най-малкото нейното продължение. Човекът не се различава по същество от такъв обект.¹⁰

Според подобна теза не човек измисля техниката, а техническото устройство на неговата органична основа го приучва да се оправя в света по аналогичен модел. Технологията се представя като еволюция на самото органично – не негово отменяне, не еманципиране от него, а превръщане на плътта му в друга плът чрез екстраполиране на

⁹ Фуко, 1996: 43-49.

¹⁰ Лиотар, 1999: 14.

присъщия за всеки организъм технически принцип и разгръщането му в социокултурна технологична система.¹¹

Както вече бе споменато, в случая с технологиите има фантазия, която поставя тялото в контекста на тотално разполагане или употреба спрямо нещо, което вече не е интимност, а конвенционално споделено манипулиране с набор от общодостъпни устройства, модели и кодове. Същността на технологичното не е самата технология на устройствата, а пълната достъпност до другия, моменталното разпознаване и употреба на другия, тотална оперативност, инструментализация, при която тела взаимодействат с други тела, сведени до прост поток от сигнали. Нещо подобно има у Бодрияр в сравнението на дейността на симулакрумите и ДНК модела – изчезва поляризацията на отношението, дистанцията на смисъла, активният и пасивният модус. Един жив организъм се продуцира от случайното свързване на молекули и на свой ред продуцира чрез себе си нови свързвания в средата си т.е. той е функция на един процес при който обективно и субективно са разтворени в тъканта на информацията.¹²

С оглед на казаното по-горе, взаимодействието на органично и технологично се разгръща в една напълно дистопична перспектива, тъкмо чрез посредничеството на симулираното и деконструирано органично тяло – то вече не е функционално средство, технологията се е сляла неразлично с него и го маркира като екстензия на смъртта, на

¹¹ Във връзка с това разсъждение може да се посочи един любопитен пример от модернистичната естетика на ранния XX век, който да послужи за илюстрация на представите за експресивните възможности на органичното. В един текст от „Театърът и неговият двойник“ Антонен Арто говори за една своеобразна „афективна атлетика“ на тялото на актьора, чрез която действието на органите е проявление на живота, предизвикано чрез математическо и технологическо овладяване на жестовете, дишането и движенията; тялото на актьора е „афективен организъм“ – на всеки афект съответства орган, а чрез определено движение, дишане или жест може да се постигне афект т.е. да се установи и овладее директна връзка между движението и органа, проявяващ скрития, дълбинно-емоционален, неизобразим живот. В подобна представа технологията израства от действието на органите и в крайна сметка замества тяхната спонтанна дейност. „Знанието, че една страст е материя, че е подвластна на пластичните флукуации на материята, дарява власт над страстите, която увеличава нашата независимост. “ Овладяването на „афективната мускулатура“ на органите ни предоставя способността за механично възпроизвеждане на дадения афект, който бива директно препратен към афективната способност на самия зрител. „Всяка емоция има органични основи. Именно култивирайки емоцията в своето тяло, актьорът я презарежда с волтова плътност. “ Арто в някакъв смисъл теоретизира над възможността за технологичен организъм, в който самата спонтанност на афекта е вече предвидим и възпроизводим ефект. Интересното в тази идея е, че тялото разкрива пълния потенциал на своите органи чрез култивирането на отработени техники, които „дисциплинират“ тяхното неволно (механическо) действие. Органите проявяват най-мощно своята афективна функция тъкмо в точката си на неорганичност, в технологизирания жест. Вж. Арто, 1999: 127-135.

¹² Вж. Жан Бодрияр, „Краят на паноптичното“, Фуко, 1997: 153-158.

изчезването на самото органично¹³. В романа „Катастрофа“ (1973 г.) на английския фантаст Джеймс Балард, определен от него като „първия порнографски роман, засягащ технологията“, автомобилът не е просто фетиш, а технологична екстензия на интимните отношения, на самото общуване на телата. Автомобилът не е нито символен носител на социалното положение, нито компенсаторна протеза, а „плът“ на една перверзна *авто*-естетизация, при която сексуалният екстаз се продуцира от буквалния сблъсък с Другото, от взаимопроникването на метал, електроника и органи. Сексуалността не е представена като функция на тялото, по-скоро технологичната функционалност на автомобила формира сексуалните взаимоотношения и вкусове в романа: не здравата и пищна физика е онова, което предизвиква възбудата – белезите, осакатяванията, деформациите са основните маркери на привличането. Автомобилът, ускоряващ по магистралните серпантини, вече не е полезно средство – той съществува единствено като непродуктивно средство, осигуряващо катастрофата като непредвиден сблъсък и злоупотреба с другия, при която телата общуват чрез травмата и чрез технологичната си рефункционализация, метафорично простираща се дори отвъд сблъсъка на катастрофата във формата на ортопедични метални импланти в осакатените, но кибернетично обновени тела на оцелелите жертви. Мрачният еротизъм на Балард е подчертано политически, представящ общуването като масово продуциран обмен на употреби, при който стремежът към разрушение и разхищение (под формата на пролети кръв, машинно масло, сперма и радиаторна течност) са метафора за излишъка, който не може да бъде преработен и асимилиран¹⁴.

¹³ Вж. изключителното есе на Ж. Бодрийяр върху романа на Дж. Балард „Катастрофа“ (Baudrillard, 1981: 163-176).

¹⁴ Тук е уместно да се спомене докладът на Стоян Ставру „Самоуправляващите се автомобили – новият контекст на етичните дилеми, или как технологиите ще променят правото?“, изнесен на шестата международна интердисциплинарна конференция, посветена на културната история на съвременността „Контекст и контекстуализации“, 6-10 декември 2016 г., София-Априлци. Самоуправляващият се автомобил (една закъсняла тавтология?) е адекватна илюстрация на обратимото отношение между уред и фетиш т.е. между полезността и подръчността на средството и неговата употребяемост в непродуктивни практики - ползвайки подобно „возило“, ние ускоряваме по пътя на въпросната фантазмена екстензия, на същата несъзнавана перверзия, опредметена този път в самодвижещо се технологично тяло, което не е протеза, не служи на пътника, а буквално го замества, изличава го, тъй като то самото вече взима решенията вместо него. Технологичната екстензия в случая отстранява логическите и етическите противоречия, схванати като бремене или излишък. Идеята за възможна катастрофа, която се случва напълно произволно и без нечия намеса, косвена или пряка, е доста категорична демонстрация на обективизираната в машините фантазия за отказ от самопритежание и самоконтрол. Самоуправляващият се автомобил е тъкмо това - симулация за контрол, фантазия за рисковото изплъзване от контрол, свобода от етиката в един възможен внезапен сблъсък, който отстранява самата етика, отстранява препятствието на решението. В тези рискови трансфери

Темата за употребата на телата чрез медиращи технологии е тясно обвързана и с порнографията въобще, която би могла да се разглежда като една радикална абстракция или метафизична идеализация/естетизация на органично-телесното. Независимо дали се касае за естетическа репрезентация или индустриална продукция, в инсценирането на порнографските актове се наблюдава превръщането на индивидуалните органични тела във вериги или ансамбли от изкуствено скачени един към друг „уреди“, които трябва да произведат някакви ефекти.¹⁵ Освен че абстрахира сексуалната дейност от всякаква интериорност, порното се стреми да създаде представата за едно по-радикално отделяне на спонтанните органични реакции от тялото, така че то да заработи като употребяем апарат с предвидими функции. Наличието на садистични машинарии в порното е някакъв вид огледален буквализъм - тези машини и уреди за мъчения са само механичен придатък към органичната технология, която е всъщност двигателят на целия този ансамбъл, където един уред употребява друг в една тотална обвързаност на реифицираните тела¹⁶.

Относно представите ни за сложната връзка между органика и технология, за това как я мислим през фантазмени / утопични репрезентации, ще е уместно да се посочи един теоретичен възглед на Лиотар за несъзнаваното тяло, според който несъзнаваното като тяло е състояние на мисловна аскеза, на опразване и премахване, при което разглежданият обект не може да бъде веднъж завинаги идентифициран, определен, въобще завоюван от мисленето. Това своеобразно „очистване“, съпроводено с напрежение и страдание, формира потенциалния ресурс на всяко мислене, „оставянето на можещото-да-бъде-дадено (или не-изцяло-даденото) да дойде“ – ресурс от неведение, непроницаемост,

на етическа отговорност тъкмо етическото бива „предадено“ - човек осъществява едно желание, което заплашва онова, което го прави човек, едно извратено желание, породено от кризата, от катастрофата, от сблъсъка с границите на самото човешко. Ползвайки автомобил с изкуствен интелект, човек буквално предоставя/залага живота си на действието на една компютърна програма. Тук можем да се запитаем, перифразирайки Балард, дали го правим от свръхдоверие в технологиите и прогреса на нашите умения или от някаква несъзнавана умора от самите себе си.

¹⁵ Вж. Barthes, 1971: 163.

¹⁶ Общуването при героите в романа на Балард се изчерпва с размяната на скопофилски и ексхибиционистки жестове, фантазии за брутални осакатявания и незарастващи белези и перверзни манипулации с езика и тялото. Интимността е изцяло „порнограмирана“ и сведена до карикатурната употреба на крайниците като инструменти за проникване в телата, чиито интимни части са обозначени с техните латински названия, а не с нецензурния речник на удоволствието и спонтанното насилие. Удоволствието въобще е заменено с функционалното разговарване и обмена на маркировки посредством различните телесни секрети. Чувствеността на тялото е напълно отстранена: телата взаимодействат технически безотказно – безорганно и безоргамено – техните органични конвулсии са нищо повече от индикатори за издръжливост/неиздръжливост на телесната маса и удобно се катализират в хомогенния хлад на хромираните автомобилни аксесоари. Вж. Baudrillard, 1981: 170.

желание, бягство, лутане, страдание в очакване на събитието. Според Лиотар несводимостта на половата разлика във всяко едно органично тяло е онова, което конституира тази празнота преди всяко мислене. В настоящия случай обаче критичната разлика идва от противоречието и несъвпадението между органичната неизбежна даденост на телесното съществуване и невъобразимите трансформации на тази даденост в някаква друга, алтернативна и най- вече полово немаркирана или безполова телесност. Самата органика, като нестабилна маса от разнородна плът, се явява онова критично празно място извън контрол, където мисленето действа съобразно една постоянна липса, която, по думите на Лиотар, „позволява идването на другото, което остава да се мисли“.¹⁷

¹⁷ Вж. Лиотар, 1999: 10-24.

Цитирана литература

Арто, Антонен. *Театърът и неговият двойник*, София: СОНМ, 1999.

Батай, Жорж. *Еротизмът*, София: Критика и хуманизъм, 1998.

Декарт, Рене. *Избрани философски произведения*, София, Народна култура: 1978.

Лиотар, Жан-Франсоа. *Нечовешкото*, София: СОНМ, 1999.

Манчев, Боян. *Тялото-Метаморфоза*. София: Зевгма, 2007.

Флобер, Гюстав. *Избрани творби*, т. 3, София: Народна култура, 1984.

Фуко, Мишел. *История на лудостта в класическата епоха*, София: ЕА, 1996.

Фуко, Мишел. *Власт*, съст. Антоанета Колева, Деян Деянов, София: Критика и хуманизъм, 1997.

Ballard, J. G. *Crash*, London: Fourth Estate, 2014.

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions de Seuil, 1971.

Bataille, Georges. *Oeuvres complètes*, vol. 2, Éditions Gallimard, 1970.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, 1981.