

www.piron.culturecenter-su.org

**БРОЙ # 24 / 2023 / БРОЙ 24. ХИБРИДЪТ: ФОРМИ В КРИЗА**

URL: [https://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2023/12/Philip-Stoilov\\_Organography-of-the-Alterorganic.pdf](https://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2023/12/Philip-Stoilov_Organography-of-the-Alterorganic.pdf)

## Органография на алтерорганичното: Престъпленията на бъдещето на Дейвид Кроненбърг

Филип Стоилов

**Резюме:** Текстът анализира последния филмов проект на канадския режисьор Дейвид Кроненбърг, представящ в дистопична перспектива културните отклонения в отношението към човешкото тяло, предизвикани от един неограничен обмен между органика и технология. Чрез лансираната от самия режисьор идея за оргонография на новата телесност се проследяват сложните изменения в научните и естетическите параметри на подобна спекулативна визия за бъдещето на културната еволюция. Анализът представлява опит да се експлицират скритите предпоставки на художественото начинание и техните проекции в едно възможно колективно въображаемо през философската терминология на Жилбер Симондон и неговата теоретична концепция за индивидуацията.

**Ключови думи:** тяло, боди хорър, дистопия, футуризм, технология, културна еволюция, оргонография, патогенно изменение, пърформанс, хирургия, индивидуация, алтерорганично

**Филип Стоилов** е независим изследовател в областта на литературната теория и критика. Завършва Английска филология в СУ „Климент Охридски“ със специалност „Модерна английска и американска литература“. Интересите му обхващат сферите на литературната история и теория, литературата на модернизма, наратологията, културните изследвания на тялото. Занимава се професионално с превод на художествени и хуманитарни текстове от английски и френски език.

С най-новия си филм „Престъпленията на бъдещето“ (2022 г.), чието заглавие се дублира с това на втория от студентските му късометражни артхаус проекти (*Crimes of the Future*, 1970 г.), Дейвид Кроненбърг за пореден път, макар и след дълъг творчески интервал, актуализира своите неотменни концептуални топоси: фикционалното дублиране на реалността под въздействие на патологични подсъзнателни копнежи; дистопичният футуризм на научните експерименти; психосоматичните отклонения на сексуалното; параноидните и конспиративни проекции на поразеното съзнание; перверзният обмен между органика и технология и т.н. Оперирайки наново в предпочитания от него аматьорски стил на т.нар. B-movies, канадският режисьор въвежда един съвършено нов мотив – връзката между експериментално изкуство и културна еволюция – осъществявайки чрез жеста на равносметката своеобразен творчески размах, обхващащ повече от пет десетилетия художествено-експериментална дейност върху своята твърде специфична във визуално отношение *висцерална* естетика<sup>1</sup>, разполагаща се между научната фантастика и жанра *body horror*. Нужно е да се отбележи, че тъкмо Кроненбърг е пионерът-авангардист, който успява да синтезира тези две жанрови направления в динамична, интензивна сплав.

Още като студент в Университета на Торонто Кроненбърг развива у себе си влечение към научните области, свързани с ботаниката и лепидоптерологията, които на по-късен етап се оказват решаващи за формирането на специфичното му схващане за десубективацията на човешкото тяло. За разлика от психологическите варианти на боди хоръра (например „Отвращение“ и „Бебето на Розмари“ на Роман Полански), третиращи психотичния *unheimlich* ефект от (не)разпознаването на собственото тяло, за Кроненбърг се оказва по-съществено да изследва материалната трансформация на телесното под въздействие на някакъв вътрешен растеж, причинен от извънземен или експериментално разработен вирусен паразит, злоупотреба с химически вещества или някаква свръхтехнологична интервенция (класически образци на този вариант в историята на жанра са филми като „Петното“ и „Мухата“ от 1958 г., както и „Нещото“ от 1982 г.). Фокусът пада не върху несъзнаваното вътрешно разстройство, което поражда ненадеен

---

<sup>1</sup> В английския език понятието *visceral* означава „отнасящ се до вътрешностите“, но също така „дълбок“, „интуитивен“.

ужас от самовъзприемането, а върху онова, което зрее в недрата на тялото и което преди това е покълнало там като резултат от съзнателни или несъзнателни утопични копнежи за разгръщане на телесността накъм небивали, не-човешки хоризонти на сетивния опит. Новото тяло, вегетативно покълващо през пашкулната утроба на насекомото и по-нататък преобразуващо се в свършено нова технологично-мрежова експериментална плът на неудържимия телесен импулс – тъкмо тази метаморфична спирала е привилегираният фантазматичен обект на канадския кинематограф.

Темата за тялото като средище на неподозирани автопойетически и еротични потенции, разработена още в „Смъртоносна връзка“ (1988 г.) и храбро прекосена до самия ѝ предел в „Катастрофа“ (1996 г.), тук отново бива разгърната като арена на психосоматичните отклонения при алтерацията на телесността. Тялото не е представено като нечие тяло, т.е. като външна екстензия на някаква воля, а като сложен агрегат (corpus) на една обскурна, непроявена и набъбваща от непознати енергии материя, която трябва да бъде неумолимо сондирана посредством хирургически интервенции. Всяко отверстие или придатък се превръщат в нови ерогенни образувания, които радикално скъсват с детерминизма на установения от природата инструментариум. Това довежда до необичайни и дори плашещи промени в културните практики. Така например техниките на измененото еротично общуване стават сложни и непроницаеми – неговите форми са морбидни, абектни, гротескни. Специфичният еротизъм на Кроненбърг е естетизиран до степен на абстракция – той често пъти е студен, безчувствен, автоматизиран и с пълно право се доближава до хладнострастния и авторитарно-рационален еротизъм на Сад. В настоящия случай това се дължи на факта, че еротичното съединяване на телата е отложено от опосредстващото действие на технологични процедури и инструментални практики от чисто концептуален и псевдоритуален характер, които представляват хирургическите операции, били те инвазивни или естетически. Тела биват разрязвани или зашивани, но вече не за да се изпита насладата от болката, а за да се разшири обсегът им на чувственост в едно неистово и маниакално дирене на нови автоестетически сензорни територии. Последствията от подобни стремежи обаче се оказват в не по-малка степен тревожни – obsесията с еманципираното от технологиите тяло постепенно пренасочва обществото по вектора на саморазрушението.

Сюжетът на филма се разгръща в подчертано дистопична перспектива: вследствие на необузданата технологична иновация и последвалата екологична глобална

катастрофа, човечеството е сподобено от ново мутагенно състояние на организма наречено Синдром на ускорената еволюция. Телата спонтанно започват да произвеждат нови туморни образувания, функциониращи като органи с непознато предназначение, което довежда до въвеждането на стриктни диети и в крайна сметка до нелегални инженерни опити тялото да се адаптира към асимилацията на полусинтетични вещества. Новите технологии са трасирали процеса, при който физическите функции на тялото нарушават своята хармония и се отчуждават от неговата естествена самоорганизация. В тялото назряват нови нужди и това бива съпроводено от радикална дезорганизация на неговата органика. Този процес неминуемо поражда остра консервативна реакция и всички опити за по-нататъшна технологична акселерация започват да се третират като престъпления. Като естествена последица, пионерите на телесната еманципация се оттеглят в ъндърграунда на артистичните експерименти. Филмът се фокусира върху дейността на двама пърформанс изпълнители, които разиграват публични сценични представления на хирургически сеанси в опитите си да естетизират и осмислят новото патогенно състояние на телата. Така синдромът постепенно прераста в научно-артистичен идеологически проект, при който тялото се схваща като самооткривател и изобретател на нови вътрешни пространства и едновременно с това като бунтовнически деятел на трансформацията с нейната безпрецедентна пластичност.

По подобие на всеки вострастен в дейността си творец, който насилва и разрушава съществуващите форми в търсене на нови и по-истинни такива, така и главният персонаж, пърформърът-експериментатор Соул, колаборира с процеса на ускорената еволюция като материализира фантазмените проекции на своето пато-утопично въображение. В новия културен диспозитив болката е изчезнала от физиологическите функции на тялото—хората живеят без отношение към риска от травми или инфекции. Но Соул е един от малцината особени индивиди, които не се съгласуват докрай с общия ход на тези изменения и полусъзнателно генерира и интензифицира своите болки и страдания за осъществяването на радикалните си проекти. За тази цел той се нуждае от високотехнологични протезни приспособления, които се съгласуват с неговата специфична органика. Принуден е да спи в специална биомеханоидна машина за индуциране на „креативен сън“ чрез пренасочване на болката и биохимичните процеси в организма. По време на сън той е способен да преобразува болката си във все по-

причудливи органи, които след това излага като експонати.<sup>2</sup> По-нататък, посредством специален гастрономичен стол той се старае да реорганизира храносмилателната си система, но това само усилва мъките му – получава се стресов рефлекс на храносмилателните трактове, който прогресивно отвърща тялото му от поемането на органична храна. С други думи, страданието и болката като естествени невронни реакции са изличени от обичайното съществуване, но са запазени като авангардни автоестетически практики. По подобие на гладувания артист от едноименния разказ на Кафка, пърформърът Соул всъщност не спи, не яде, не функционира съобразно зададените от живота траектории – той непрестанно будува в болката-творба, за да осъществи пълноценна комуникация с все още неактуализирани органични потенци.<sup>3</sup> Тук изкуството е представено като безпощадно издевателство спрямо всичко свещено – дори спрямо интимния *sanctum* на тялото. То дори се е превърнало в модна практика на анархичното, разбунтувано срещу самото себе си тяло – с други думи тяло, изправящо се от своето функционално значение и заставено да не служи на един осакатен природен ред.<sup>4</sup>

Филмът на Кроненбърг сякаш обследва една митопоетическа картография на телесния хаос, една *органография* на утопичното тяло – бъдещето реасемблира телесното чрез авангарда на науката, който се е слял с експериментите на съвременното изкуство. В тази мрачно-футуристична версия обаче науката отстъпва пред изкуството, което е еволюирало до овладяване и регистриране на процеса по хаотично избуяване на патогенни органи, по оформяне на вътрешния, интимен пейзаж на противоестественния растеж. Тялото става сцена на един особен перформатив – оформяне на тъкани и разграфяване на тумори в едно визуално-семантично изследване на телесните дълбини,

---

<sup>2</sup> Тук сънят не се разглежда съобразно неговата психоаналитична интерпретация, а в специфичния смисъл, който възниква с появата на сюрреализма – сънят не е шифър на недостъпни за онагледяване и недопустими импулси или сублимация на несъзнавани вътрешни напрежения, а форма на творческо-познавателен опит и радикална промяна на съзнателните възприятия на реалния, предметен свят (Вж. Теодор Адорно, „Поглед назад към сюрреализма“, *Сюрреализъм и критическа теория*, 2022, 51-61, както и студията на Стилян Йотов в същия сборник, 63-112).

<sup>3</sup> Във въпросния разказ артистът заявява: „Защото трябва да гладувам, не мога другояче [...] защото никога не намерих храна, която да ми е вкусна.“ (Франц Кафка, „Издържливец на гладуване“, *До границата на виреене*, 1983, 115). В творбите на Кафка трансформацията чрез глад е основен мотив, но наред с това авторът въздига аскетизма по отношение на храната в специфична форма на житейско-творчески етос, за което свидетелстват и неговите паратекстове. Имплицитните референции към чешкия писател не приключват дотук – мотивът с прозелитското мъченичество е сюжет и на разказа „В наказателната колония“, където комендантът „изкупва“ заклеяването дело на своя предшественик като се самоекзекутира в софистицираното технологично изобретение за изтезания (Пак там, 116-143).

<sup>4</sup> Филмът представя ексцеса по отношение на телесното и в неговата „профанна“ версия – като комерсиализиран в популярни практики на масовия спектакъл, опитващи се да репликират символната стойност на художествения експеримент с границите на допустимото.

където понятието „вътрешна красота“ придобива съвсем ново значение.<sup>5</sup> Творческият процес протича в комплексно съчетание от естествена спонтанност и технологична медиация: партньорката на концептуалния артист изготвя скици за татуиране на израстъците, образувани от неговото подсъзнание. Тези дизайнерски скици служат като биоморфологични описания на еволюционната мутация на въобразените насън органи, с което се преобръща отношението между вътрешно и външно: *тъкмо ониричното или фантазмено тяло става корпо-реално*. Веднъж образувани, новите непознати органи се татуират още веднъж от специална регистрационна служба, отчитаща признаци на неочакван генетичен растеж, който може да се окаже наследствен. Тялото на артиста се превръща в нещо изотопно на платно или изкуствена тъкан, върху която неговото подсъзнание скулптира новите органи – първоначално те възникват в мечтание, прерастващо в съновидение, след което биват означени чрез изографисване и накрая репрезентирани в живо представление пред публика, където неговата асистентка отново се намесва, за да ги изреже от тялото му и покаже на зрителите. В този процес новата плът се волеизявява *отвътре*, превръщайки себе си в естетическа материя, но едновременно с това и в ново поле на еротичното преживяване, в нова техника за ерогенна манипулация.

Тази творческа практика в крайна сметка кулминира в преобразяването на артиста в нов организъм-урод, който функционира като биотехнологична екосистема, преработваща нежива токсична химическа материя и способна да се изхранва с отпадъците на индустрията. Така филмът лансира идеята за една модерна екоутопия с месиански заряд, която възвестява някаква хармония между естественото и протиестественото, а именно възникването на нов тип анатомична организация, която преработва по естествен начин продукта на технологиите, т.е. включва ги в първичния естествен обмен и организира нова природа.<sup>6</sup> Ултимативното престъпление е тъкмо еволюцията накъм нечовешка форма на живот, трансгресирането на органичния ред,

---

<sup>5</sup> В „Смъртоносна връзка“ един от персонажите заявява: „Често съм си мислил, че трябва да има конкурси за красота за вътрешностите на телата... Защо нямаме стандарти за красота за цялото човешко тяло, отвътре и отвън?“

<sup>6</sup> В своите фантазмагорични революционни манифести от началото на ХХ век немските дадаисти лансират подобна програма за екоутопично преустройство на живота – монтиране на Градове-Слънца и Градове-Градини, където хората ще съществуват във вегетативно състояние под формата на хелиотропични и фотосинтезиращи същества („слънчогледи“), които ще поемат и излъчват слънчева светлина, като целта е да се преодолее властта на нагоните, сродяваща хората с животинското кръвожадство. Телесната хибридизация чрез вегетативна метаморфоза отделя човек от половото съвокупление и по този начин слага край на зооморфното безредие, свързано със сексуалното и хищническо нахлуване в/разкъсване на чуждото тяло (Вж. Владислав Тодоров, *Адамов комплекс*, 1991, 47-50).

макар и с появата на същество, което поддържа екосистемата в условия на кризисен технологичен прогрес. Специфичното за артиста е достигането до едно противоестествено състояние по естествен начин, за разлика от прозелитите на новата органика, на които им се налага да се подлагат на хирургически операции. Артистът-пърформър Соул, както подсказва името му (Soul), е всъщност Савел, който става Павел – именно онзи новозаветен граничен персонаж, апостолска и апокалиптична фигура, пръв и единствен философ на християнството, който осъществяваща прехода от Стария закон към Новия ред. Финалната сцена на филма, оповестяваща нечовешката метаморфоза, представлява съзнателно конструиран визуален аналог със сцената на молитвата от класическия филм на Карл Теодор Драйер „Страстите на Жана д’Арк“ (1928 г.): и на двете лица е изписано някакво екстатично-страдалческо изражение, ала в очите им се чете просветление и избавление. Епифанията на ендегенното органично преобращение възвестява една чудовищна утопия като откровение за неподозираните потенциали на човешкото. Ритуалният елемент на телесно самоиздевателство тук достига върхна точка в появата на нова форма на живот – на преден план изпъкват тъкмо религиозно-апокалиптични конотации, свързани с възникването на едно човекоживотно с ботаническо устройство, което смила отровите и отпадъците и се превръща в интегрален деятел на саморегулиращата се среда. Кроненбърг изненадващо заема екологическа позиция спрямо технологичните изобретения – технологичният прогрес е рестриктивен, а не еманципаторен, тъй като ни довежда до ръба на пропастта, а в противовес на това органиката е принудена да се приспособява към един противоестествен свят и да еволюира в една своя деградирала, извратена, мутирала версия. Това обаче е и залогът на утопията – животът хибридизира формите си под натиска на кризата, за да просъществува в един съсипан от технологиите свят. От прикрит саботьор на новата трансхуманистична секта, накрая Соул се превръща в техен Апостол – възвестител на една нова плът и на един нов *алтерорганичен* живот.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Очевидна ирония? И все пак, силата на иронията не се ли състои в нейната неочевидност? И защо въобще сме свикнали да разпознаваме иронията като „силна“ фигура? У филмите на Кроненбърг иронията сякаш винаги се оказва изложена на някакво по-нататъшно разобличаване, на някаква дремеща в очакване свръхирония. Така или иначе, целта на настоящия анализ не е описание на формата на ирония, чрез която филмът имплицитно въздейства на потенциалния зрител, тъй като въпросната форма не е свързана с някаква обичайна употреба на фигурата на иронията: злостната, но в крайна сметка рикошираща към самата себе си ирония в целокупното творчество на Кроненбърг заслужава напълно самостоятелно проучване. Тук по-скоро става дума за артикулиране на вътрешната парадоксална логика на една налудна утопия с оглед на това, че тя вече е обвързана в колективното въображаемо с някакви действителни научни проекти или хипотези. В този смисъл дадено художествено произведение би могло да послужи като средство за експлициране тъкмо на *фантастичния елемент* в културната психология, който никога не се отнася до едно непознато и невъобразимо бъдеще, а винаги до някаква алтернативна версия на настоящето.

С новия си проект Кроненбърг ни представя някакъв друг модус на човешкото съществуване в света, основан на хибридизацията на тялото. Тук хибридите е не просто кризисна форма или форма на кризата – той е излаз от изискването за определеност на човешкото посредством нещо привидно интегрално и разпознаваемо като тялото. Освен че е свързан с някакво разместване или криза, хибридите е резултат от усложнена комуникация на дадена система със самата себе си, при което два противоположни елемента започват да действат в аналогично функционално взаимодействие и образуват нова, неопределена, но еманципирана форма, която експанзира и изменя свойствата и на двата елемента. Тялото трябва да бъде предопределено от средата си, за да бъде овладяно, но като такова то може да се превърне в основа на религиозни доктрини, политически икономии, дисциплинарни мерки и т.н. По обратен начин, хибридите тяло е неопределено, неподвластно – то не се самосъхранява, а се разгръща отвъд средата си. Но тук не става дума толкова за някаква транс- или постхуманистична визия за човека, колкото за тревожните интуиции, възникващи в суровата вътрешност на самото тяло, за неговите еуфорични фантазмени перспективи, причинени от меланхоличната непреодолимост на крайността. Идеята е, че у хората ще назрее желание за по-пълноценна комуникация, основана на „суровата телесност“, която ще измести обичайните културни кодове, откъдето произтича и маниакалната нужда от хирургически модификации. Всеки човек е отделно същество, неизбежно обвързано със

---

Ако в този случай има място за ирония, то тя би оповестила единствено онова, което не може да има двоен смисъл, тъй като вече съществува като проектирано и дори осъществяващо се в едно въображаемо *настояще на настоящето*. С други думи, в проекцията на интимното желание не съществува двоен смисъл – разчитането на нейните символни форми не отчита дистанция или разминаване между образ и действителност, между експресия и вътрешен импулс. Вместо да се занимава с един пределно познат механизъм, установяващ дистанция между адресат и смисъл на посланието, анализът по-скоро се опитва да вземе предвид онзи любим на Кроненбърг похват – специфичната неочаквана перипетия във финалната сцена, която контрира действието на този механизъм и дори го отменя, и то именно като допуска възможността за онова, спрямо което иронията съвсем ясно ни подтиква да се съмняваме в сюжетния ход на разказа. Действително, в разглеждания тук пример иронията е за сметка на самата ирония – технологиите, които са призвани да спасят природата, в крайна сметка я отчуждават и разрушават безостатъчно, но нещата не приключват дотук, а се разгръщат по модел, установен във всеки един филм на Кроненбърг: въпреки повсеместната и непреодолима деградация, персонажите му (по абсолютно подобие на персонажите на Джеймс Балард) приветстват кризата, уповават се на катастрофата, черпят сила за живот тъкмо от пагубната свръхтехнологизация, мечтаят за края като за ново начало, достигат до извода, че „природата“ няма нужда да бъде спасявана, а напротив – да бъде трансформирана чрез все по-радикални насилия и издевателства! В режисьорските проекти на Кроненбърг финалната сцена винаги и въпреки всичко ознаменува триумфа на онова, с което иронията сякаш вече се е справила (поначало *поантата* във филмите му винаги е едновременно художествено-виртуозна и недопустима за обичайната човешка логика и система от ценности). С други думи, слабостта на иронията е, че тя рикошира винаги щом неочаквано се сблъска с онова, което се крие зад буквалния смисъл и не се съобразява с никаква допустима логика. Третирана без уважение към нейната и бездруго надценена сила, имплицитната ирония у Кроненбърг се самоизличава и дава път на експлицитния израз на желанието, чийто обект, както добре знаем от корифеите на психоанализата, винаги е *фантазмен* - и тъкмо тази недействителност е неговата незасегната от съмнение или двоен смисъл ултимативна действителност.



своя несподелим вътрешен опит, по отношение на който езикът и светът са по-скоро бариери, отколкото мостове – нито страданието, нито радостта на другото същество не могат да се разкрият в нечие собствено преживяване, те не могат да бъдат уловени в един безусловно споделен сетивен опит, за тях трябва да се съди по аналогия, преживяванията на отделните тела са лишени от всякаква възможност за *съвпадане*. На фона на тази базова и угнетяваща човешка невъзможност, Кроненбърг разгръща своята макабрена утопия – да разкъса тъмната иманентност на тялото и да я учлени в език на алтернативните органи, чийто принцип оперира не чрез дешифриране на тяхната взаимовръзка, а чрез една *непрекъснатост на телесното*, чрез интеркорпоралната интимност на онези органи, които вече не служат на някакво затворено в себе си функционално единство, а се протягат навън, в чистата уязвимост на досега с външното – за да бъдат *изложени*. Това отношение е напълно непонятно за феноменологичния автоеротизъм на докосването, където едно тяло става осезаемо за себе си единствено посредством своята граница с нещо чуждо и непроницаемо, с други думи един еротизъм на докосването като самодокосване чрез противостоящото на собственото тяло, което остава навеки обвързано единствено с утешителния сигнал, че то е едновременно в себе си и извън всяко друго. В разрез с тази метафизична редукция на физическата комуникация, еротизмът на Кроненбърг утвърждава някакво интерорганично взаимопроникване на телата в една буйстваща, екстатична плът, в несводимия до нищо *излишък* на телесното. Тялото живее, но желанието на тялото е да живее отвъд крайността си – не просто ситуирано сред други тела, но и в динамичен континуитет с тяхната *вътрешност* – да се комбинира с тях посредством активна транссубективна комуникация със средата си. Отверстия разцъфват там, където не е имало такива, израстъци поникват отвън навътре, отколешни органи биват отстранени, за да покълнат нови – тялото се сгърчва в поредните родилни мъки, докато безвъзвратно ре-волюира отвъд предустановените функционални разпределения на природата. Организмът, дезорганизиран вследствие на патологична еволюция, довежда неговата система до бедствие, което крие опасни потенции за самопознание – желанието за отвореност, за разкритост, за самоизтезание, което ни излага пред погледа и ни изразява безостатъчно. След като „лоното на природата“ е поругано, понеже вече не може да зачене здрав плод, онова, което остава, е едно неопределено същество, което жадува да се роди от себе си, да се самоакушира чрез своите собствени техники, да поеме тягата на една неподозирана органична хидравлика, задвижвана от техноутопичното въображение и желанието за радикално изменение на живота. Всички посегателства над природата, всички тези

престъпления на бъдещата технологична еволюция всъщност демонстрират своя аналогичен произход с онези архаични и съкровени човешки престъпления, свързани с върховната простъпка – *жертвоприношението*, разтварящо интимността на тялото, за да разкрие непрекъснатостта на живота в оголените, изложени навън, невъобразими органи, които пулсират и кървят сред една осквернена и разрушена тайнственост. Освен всичко друго, хирургическите пърформанси на двамата артисти напомнят и за профетическата практика на авгурите, които предсказват бъдещето по изложените найве органи.

Като научна дисциплина органографията започва с Аристотел, който разглежда отделните части на растението като самостоятелни органи с изменящи се функции, но най-интересната експериментална теория на органографията е разработена от Гьоте в неговия труд „Метаморфозата на растенията“ от 1790 г.<sup>8</sup> Той обозначава с понятието *метаморфоза* операцията, при която един и същи орган на растението се самоизявява с различни функции. Специфичният му метод на онагледяване отчита, че образуването на нов израстък или орган не е обвързано с някаква архиформа, която обуславя вида спрямо рода, т.е. с някакъв онтологичен цикъл, какъвто е случаят с ентелехията при Аристотел. Според Гьоте възникването е нещо спонтанно и образуването на нова форма се явява изменение или разрушаване на предишната (например листото е метаморфоза на стеблото), а не нейно продължение – тази идея сякаш предшества принципа на *индивидуацията*, където всяко живо същество образува различие спрямо всяко друго, което различие не може да бъде редуцирано до хомологични белези. Така появата на новата форма всеки път се разглежда като изначално различие, с което се отчита и еволюцията на индивида, както спрямо рода, така и спрямо вида.

Смисловата миграция на понятието *метаморфоза* след античността има богата история: в периода XV–XVI век то е свързано с вещерството и магическите техники за преобразуване на материята<sup>9</sup>; от 1660 г. нататък – с цикъла инсектоидното зреене<sup>10</sup>; с труда на Гьоте от 1790 г. то вече обозначава растежа на органите при растението; в наше време е научен термин от патологията, с който се регистрира неочакван и дегенеративен клетъчен растеж или мутация на организма. Кроненбърг успява да синтезира в хомогенна сплав всички тези значения и по този начин радикално да опредмети понятието – дори в

---

<sup>8</sup> Вж. Johann Wolfgang von Goethe, *The Metamorphosis of Plants*, Massachusetts Institute of Technology, 2009.

<sup>9</sup> Вж. Stuart Clark, *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford UP, 1997.

<sup>10</sup> Холандският естествоизпитател и ентомолог Йоханес Хутарт е един от първите учени, които описват този процес в своя тритомен труд *Metamorphosis Naturalis* (1660-1669).

по-голяма степен от самия Кафка, което само по себе си е нещо изключително. При Кафка една проста метафора се буквализира посредством фигурата на алюзията: „човек живее като гадина > човек става гадина“. У Кроненбърг това отношение на буквална конкретност на преносното е по-нататък парадоксално сдвоено с една напълно абстрактна (спекулативна) представа – човек изначално не е нищо друго освен една усреднена мутация между бозайника, насекомото и растението, той винаги е някакво друго, несъвпадащо, неидентично със себе си *по вид* същество. Определено въпросните смислови отношения в хибридна съвкупност, Кроненбърг сякаш намеква, че човек е нещо повече от обусловено от средата си същество, тъй като може да интегрира тази среда в своите онтогенетични потенции – човек е, тъй да се каже, ни повече, ни по-малко средищен пункт на *тоталността от отношения*, изграждаща средата в процеса, при който тези отношения се кръстосват и актуализират във все по-различни конфигурации.

Тезите на френския философ-феноменолог Жилбер Симондон (1924-1989) предлагат един възможен адекватен прочит на подобна спекулативна визия. Според Симондон човек не е просто естествено същество, той е нещо повече от органичен индивид – човекът по начало е *неопределено* същество, мутагенен транс-субект, самообразуващ се чрез съвкупността от своите техники и осъществяваните чрез тях релации, с други думи, неговата „природа“ е протиестествена, тъй като той винаги е вече едновременно *преобразен* и *преобразяващ се* чрез средствата на науката и изкуството. Според неговата теория за индивидуацията, индивидът винаги е неидентичен спрямо самия себе си, тъй като участва в ниво на съществуване, което го зарежда с непрекъснато актуализиращи се потенции. Оттук съществуването се разглежда като амплификация на вече постигнати степени в развитието на даден индивид – то е динамичен процес, образуващ мрежа от хетерогенни саморазгръщания на ниво първична комуникация, върху който се базира онтогенезата.<sup>11</sup>

Кибернетичните изследвания на учени като Винер и Тюринг ползват технологичния модел на изчислителната машина, за да обяснят функционирането на органичната механика (например устройството на човешкия геном).<sup>12</sup> Но по-интересна

---

<sup>11</sup> Вж. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris: Aubier, 1989; *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 1995; *L'individuation psychique et collective*, Paris: Aubier, 1989. Тъкмо Симондон въвежда понятието *мрежа (réseau)*, което по-късно бива възприето и реинтерпретирано от френския философ и социолог Бруно Латур.

<sup>12</sup> Вж. Норберт Винер, *Кибернетика*, София: Наука и изкуство, 1964.

и по-продуктивна би била обратната перспектива – за базова парадигма да служи органичното, за да се обясни еволюцията на технологичните системи. За разлика от органичните системи, технологичните имат праг на своята потенция за саморазгръщане и саморегулация, т.е. за образуване на нови алтернативни системи – съществено при тях е по-скоро достигането на някаква функционална оптималност чрез процес на *копиране*. Органичната система обаче не спира своята еволюция – тя образува излишък от форми, които се регулират от средата, но не спират своето развитие. Когато функциите на даден орган бъдат потиснати и той закърнее, друг орган развива у себе си загубените функции, но така променя както своята собствена функция, така и формата си в един процес на *трансформация*. Тъкмо това се наблюдава в и процеса на еволюция на видовете. Според Симондон живото същество винаги запазва у себе си една постоянна степен на индивидуация, а именно – метастабилността в отношението между енергия и завършена форма, която е условие на самия живот. За разлика от технологиите, които се самообучават единствено посредством адаптиране към определени условия, живият индивид е освен това способен непрестанно да модифицира както средата си, така и себе си посредством онтогенезата. Живото същество е по същността си *трансиндивидуално* – то е възлов ефект на информация, на медиация, на комуникация между различни структури и редове, от космически до инфрамолекулярни. Конститутивна за чисто физическия индивид е неговата граница със средата, тоест с периферията от ограничения – обратно, живият индивид запазва едно непрекъснато вътрешно отношение на индивидуация, което е свързано с пред-индивидуалното съществуване, тоест със самия живот като потенция от сили. Интелигентната технология на свой ред обслужва един процес, който е заложен у нея като програма, която я индивидуализира отнапред като завършена форма – целта на тази интелигентна технология е просто да удържи и запази тази форма чрез постигане на максимална ефективност, нейната цел е именно функционирането на системата като нещо завършено. Технологиите нямат мотивация за разгръщане на своите форми, която да ги предшества – машината се индивидуализира само доколкото вече е индивидуализирана. Живият индивид обаче участва в комуникация с нещо, предшестващо и надхвърлящо неговата възможна целокупност и интегралност. С други думи, у живото същество индивидуацията е относителна и непрекъсната – у машината тя е постижима до завършек. Двата крайни термина могат да се изтълкуват метафорично: технологията като проста филогенетична органика, а органиката – като сложна онтогенетична технология, в която освен приспособяването и функционалността действа и желанието на човешкия субект като някакъв ексцес на

целесъобразността. Принципът на динамична индивидуация, както в теорията на Симондон, така и във филма на Кроненбърг, в крайна сметка принадлежи на живото и органичното, а не на технологичните протези, с които си осигуряваме временно оцеляване. Приматът пада тъкмо върху органично-живото, което може да разгърне неподозирани, невъобразими форми, асимилирайки действието на технологиите в собственото си устройство като алтернативни средства на своето онтогенетично развитие. Чрез изстъпване отвъд естествената си основа живото разгръща измерения на съществуване, където то е неидентично на изначалния си принцип, а именно – да оцелява като се приспособява. Тук неслучайно терминът *алтерорганично* се употребява в един неприсъщ за него концептуален смисъл, тъй като това понятие поначало е свързано с техническа процедура от земеделието, при която аграрните инженери ползват неорганични, химически субстанции, за да изменят вида на дадено растение. Резултатът от тази практика е, че органиката взаимодейства с нещо, което не е зададено от биологичния цикъл на еволюцията, нещо което не е собствено органичната основа на вида. В трактовката на Кроненбърг живото същество по сходен начин достига крайната степен на технологична криза, но въпреки това претърпява самоизменение, за да образува нов обмен на веществата, нова конфигурация на тъканите и клетките си – нов алтернативен органичен обмен. В този смисъл органиката може да се разглежда като динамичен стадий на материята в процеса на нейното обособяване във временни редове или форми, а не като ултимативно понятие за структурата на живото същество. Органичното не е просто ефект от взаимодействието на естествените закони – то преди всичко участва в културната еволюция на *техническото същество*, доколкото именно промислените технически умения, а не произвола на естествените условия, определят спецификата на човешкото съществуване.

Тази идея е заложена още в началото на филма, където технологичното легло-протеза е представено като съгласуващо се именно с органичното устройство и потенциите на желанието на сънуващото същество – не обратното. Технологията се явява биомеханоиден придатък, който служи само като съвкупност от временни и условни спомагателни „органи“, докато самият субект не придобие автономна вътрешна способност да пренарежда функционалните си кодове и да образува нови системи на живот. Всичко това е представено като една месианска утопия на откровението, но тази утопия всъщност предвещава едно невъзможно желание, а именно – изработването на нова материя на живота. Идеята е човек да постигне пълна приемственост между своята

органична основа и синтетичната същност на технологиите. Импулсът на тази перверзна приказка в крайна сметка се явява стремежът към избавление на човека от собствените му неконтролирани потенции. Става дума не просто за обмен на информация като чисто комуникативен процес, а за приемственост на базово клетъчно ниво, тоест за континуитет, за *непрекъснатост* между молекулата и желанието.

## Библиография:

Адорно, Теодор. „Поглед назад към сюрреализма“, прев. Стилян Йотов, *Сюрреализъм и критическа теория*, съст. Стилян Йотов. София: Критика и хуманизъм, 2022, 51-61.

Винер, Норберт. *Кибернетика или управление и свързка в животното и машината*, прев. Нейчо Тодоров. София: Наука и изкуство, 1964.

Йотов, Стилян. „Значението на сюрреализма за творческото развитие на Валтер Бенямин“, *Сюрреализъм и критическа теория*, съст. Стилян Йотов. София: Критика и хуманизъм, 2022, 63-112.

Кафка, Франц. „В наказателната колония“, прев. Венцеслав Константинов, *До границата на виреене*, съст. Венцеслав Константинов. София: Издателство на БЗНС, 1983, 116-143.

Кафка, Франц. „Издръжливек на гладуване“, прев. Венцеслав Константинов, *До границата на виреене*, съст. Венцеслав Константинов. София: Издателство на БЗНС, 1983, 106-115.

Тодоров, Владислав. *Адамов комплекс*, София: Издателска къща „Иван Вазов“, 1991.

Clark, Stuart. *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford UP, 1997.

Goethe, Johann Wolfgang von. *The Metamorphosis of Plants*, Massachusetts Institute of Technology, 2009.

Simondon, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris: Aubier, 1989.

Simondon, Gilbert. *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 1995.

Simondon, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*, Paris: Aubier, 1989.