

Този текст има за цел да обърне внимание на перспективата, дадена спрямо човешкото тяло, през погледа на анатомистите от епохата на Просвещението. Целта е да се определи степента на влияние на техните разкрития върху изкуството на Модерността. С други думи какво разкриват „артистите/анатомисти“ под повърхността на човешкото тяло? Какво разкрива под собствената си кожа Модерността, изграждайки собствената си нормативност? Как това, което открива, влияе върху разбирането за тялото, индивида, субекта, обекта? Ражда ли се нова театрална територия на масата за дисекции?

Тялото и телесното са точката на пресичане, където се срещат, но понякога и разминават, изясняват се, но и се размихват два потока – този на човешкото и този на нечовешкото. В това изследване¹ тези понятия са заменени от актьор (човешко) и предмет (нечовешко). В практиката на театъра границите между тях са премахнати, те обменят свойства, значения, енергии. В този процес се ражда едно ново тяло – изпълнителското. Неговите функции в цялата история на театъра се определят от мно-

жество фактори (религиозни, социални, политически), като носител на различни схеми за визуализиране на въображаемото или на брутално ежедневието. Но никога изпълнителското тяло и изобщо тялото не е било до такава степен радикализирано в своята автономност, както това се случва през Модерността. Новите практики въвеждат такива телесни конструкции, в които тялото се превръща в изключителен източник на естетически стратегии, стойности и симптоми.

„Въпреки че тялото е от първостепенно значение за театралното събитие, театърът съдържа допускането, че то е фактически излишно или че трябва да бъде трансформирано или заменено с цел да бъде постигнато перфектното театрално представяне. Въпреки това в театралното представление тялото е винаги готово да предостави себе си (споразумявайки се) в размяната, целяща да постигне един успешен образ, перфектната форма е една повърхност/епидермис, способна на постоянни трансформации.“² Това е един от присъщите парадокси в театъра като артистична форма; естетиката на изпълнителското тяло продължава да

¹ Поместената студия е част от по-голямо изследване на автора: „Актьорът като предмет, предметът като актьор“.

² Кунст, Бояна. Фрагментарното тяло и въпросът за нормативността. <http://www.2arnes.si/ljintima3/cat/>

бъде обитавано от идеала за невъзможното тяло – едно тяло способно да преодолява психическите и биологически ограничения, да превъзможва гравитацията (балет), способно на безкрайни репетиции, безсмъртно, облъчено с абсолютна грация (Клайст), безупречно, съвършено надеждно и функционално. В своята дълбока същност представата за изпълнителското тяло е да бъде в основата си изкуствено (*artificial*), съществено различно в своето представяне от всекидневното си поведение. Копнежът към невъзможното тяло съдържа онтологическа връзка към замяната с изкуственото; фактически всяка нова театрална парадигма въвежда своя собствена система за подмяна, една стратегия, представяща цяла мрежа от нови театрални знаци, понякога прикрита чрез илюзията на мимезиса – натурализъм, понякога ентузиазирано поставящо ударение върху изкуственото – авангард.

По времето когато *изкуственото* все още е принадлежало към мистичния свят и театърът е имал функцията да направи връзката между човек и Бог, перфектното тяло е било провесвано над сцената – геус екс махина (*deus ex machina*). В епохата на Просвещението, когато тялото бива „разкрито“, като машина без тайни, машината се превръща в метафора на комплекса от емоционални функции и изпълнителското тяло се възприема като машина, произвеждаща емоции (Дигро). Когато индивидуалните машини се свързват с абстрактната система от функционален автоматизъм, тялото на сцената бива редуцирано до абстрактна конгломера-

ция. С помощта на развиващите се технологични възможности то постепенно се превръща в напълно приложима категория. Проблемът за обвързването на тялото с технологията и съответно обмяната на смислови и визуални стратегии между тях е тема на друга част от това изследване (Тяло-машина³).

Преди да стигнем до там, ще се върнем назад във времето към образа на онова безпомощно, голо и студено тяло, поставено на масата за дисекции, в операционната зала на някои от прочутите анатомисти, първи получили правото да погледнат в *невижданото* и внимателно да го систематизират. Колкото и отблъскваща да ни се струва тази картина, трябва да ѝ обърнем специално внимание. Парадоксалното е, че тя е важна най-вече заради самия начин на гледане. Промяната в начина на гледане променя света на образите. Модерността е времето, в което настъпва кулминацията на този процес, преминал в *освобождаване* на образите. Преди да стигне до освобождаване на образите Модерността е в кризата на собственото си дефиниране, тъй като тя се разпознава в самоизживяващата се актуалност и самата тя няма образ. Анатомичната страст, едновременно към разкриване и забулване на образа, е и отношението на човека към идеалното (нормативното) тяло. В търсене на своята нормативност

³ „Разрязаното тяло“, „Режисираното тяло“, „Рефлектиращото тяло“, „Експресивното тяло“ и „Тяло-машина“ са част от текстовете, ориентирани към проблемите на *модерния* театър, възникнал в края на XIX и началото на XX век.

модерността възприема, но и доразвива опита на Просвещението в разкриването на стоящото зад епидермалната повърхност. Модерната обсебя към фрагментарното и дисектирано тяло е предшествана от анатомичния поглед през XVII век.

Нека да проследим имагологията на времето, част от която е видима на това изображение (Фиг. 1): атласи, восьмични модели, анатомични колекции и един субект със специален статус – анатомистът. Ролята на последния е решаваща, той е свързващото звено между теорията на погледа и теорията на образа, защото е получил научното образование не само на окото, но и притежава уменията на ръката. Очевидно статусът на анатомистите е бил много сходен до този на скулпторите, художниците, архитектите с една допълнителна, дори есенциална, мисия да посредничи между науката и изкуството. Анатомистите са били тези, които са авторизирани да разкрият *formae in profundis*⁴ и така да разграничат повърхностната форма и скритата под повърхността същност между видимото и невидимото. Тази привилегия, която получават анатомистите, влияе върху изкуството. Допускаме, че тези артисти наблюдават много повече, отколкото всички останали, които конвенционално виждат. Те са били способни да представят формите скрити отголу, разкривайки скритата материя много по-вярно, защото това вече е много по-ясно за тяхното съзнание. Изследването на невидимото е било не по-малко някакъв вид

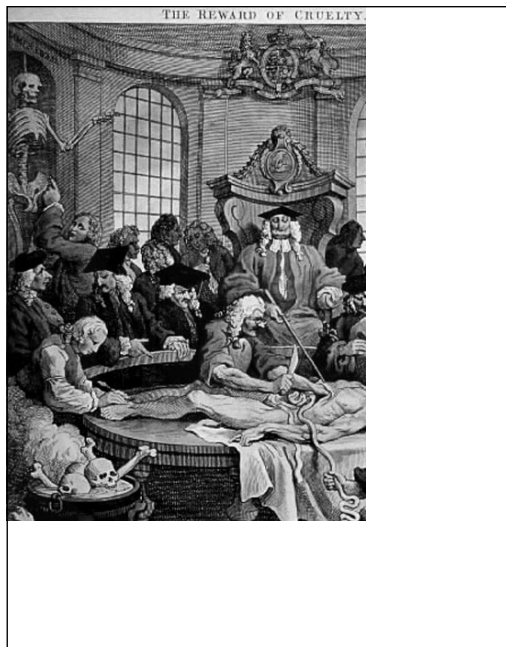


Фиг. 1. Тази илюстрация представя петима бележити анатомисти, позиращи около един труп. Горната средна част на изображението, където върху земния глобус се вижда континентът Америка, ясно изразява представата за анатомичното тяло като „Нов Свят“, а дисекцията като изследователско пътуване. Франкфурт, 1656

спектакъл, една нетипична форма на униция, посвещаване, разбулване, ритуал за избрани хора, определени, но и достатъчно компетентни да навлязат във въображаемото и в същото време готови да създават един базисен модел на човешкото тяло, също така съотнесен към стереотипите на различните епохи.

Преплитането на артистичните и анатомични представи е било окуражено по времето на Ренесанса. В този период работата на анатомиста се формира като публично явление. Накратко бих искал да спомена причините и следствията от този процес. Като отговор на проме-

⁴ De profundis (лат., буквално „от дълбочините“)



Фиг. 2. Уилям Хогарт (William Hogarth, British, 1697–1764) „Отплата на жестокостта“ (ера-Вюра) 1751

ните в медицинското обучение и практика – резултат от увеличената циркулация на антични и средновековни анатомични трактати, благодарение на новите изобретения в книгопечатането и нарастващата фасцинация през така нареченото *postmortem* състояние на човешкото тяло, се появява една любопитна нова структура в редица европейски градове – *анатомичният театър*⁵. „Обикновено строен от дърво, той е бил временна структура, не по-различна от театрална сцена... тези временни театри са били изграждани на съществуващи по-рано пространства – лекционни зали, но най-добре църкви или площади, създадени, за да по-

⁵ Theatre (англ.) – 1. театър; 2. мед. операционна зала

емат по няколкостотин посетители.“⁶ Структурата на анатомичния театър играе важна роля в привличането на внимание към визуалните аспекти на новата анатомия. Той **театрализира** дисекцията, предлага на всеки посетител осезаемо и непосредствено визуално преживяване. „Известният фламандски анатомист Андреас Весалиус (Andreas Vesalius 1514–1564), който изпълнява редица дисекции в цяла Европа между 1530–1543, е работил в този тип временни дървени операционни зали. Весалиус използва съвременни театрални техники, съкращавайки дистанцията между лектор и публика.“⁷ В своята „Анатомия: или пет книги за историята на човешкото тяло“ Алесандро Бенегети публикува най-ранното и обстойно описание на тази нова структура, ето част от нея: „Временният театър трябва да бъде построен на широко и проветриво място, където местата за сядане са подредени в кръг, също като КолIZEУМА в Рим и АренаТА във Верона, достатъчно за да побере голям брой посетители... Тялото трябва да бъде поставено на маса в центъра на театъра, върху издигнато и чисто място, лесно достъпно за дисектора.“⁸ Сравнението с КолIZEУМА, макар и твърде претенциозно, ни дава ясна представа за високата атрактивност на зрелището.

Траекторията, която изследвам в отношението към тялото, стартираше през Ренесанса, продължила в

⁶ Porter, Roy. *The Cambridge History of Science*. Cambridge University Press, 2003 p. 275.

⁷ Porter, Roy. Цит. съч., p. 276.

⁸ Porter, Roy. Цит. съч., p. 275.

Просвещението и стигнала Врхната си точка в Авангарда от началото на XX век, където от тялото са останали няколко разпръснати парчета, е любопитна за изследване. В началната си точка се репрезентира основно като завръщане към класическия (античен) образ, в смисъла на ренесансовия идеал за хармония на вътрешното и външното. Мракът на морбидния анатомически театър е същевременно пронизан от светлината на идеалното тяло. Едно от основните схващания, водещо ръката на анатомистите, е изборът на най-фините елементи, представени в безкрайното разнообразие на природата. Тялото, избрано за дисекция, е трябвало да бъде колкото е възможно по-красиво и идеално, само перфектните тела могат да станат експонати, на чиято база всеки може да основава своите критерии. През 1796 г. Фон Сомерлинг публикува една от първите анатомични публикации, съдържащи изображение на женски скелет, когото той моделира като Венера на Медичите, с желанието да представи формите колкото се може по-идеални. Авторската интенция е била не да покаже жената или мъжа в тяхната индивидуалност, а да представи идеала за човека.

Практиката на анатомистите от Просвещението е доста по-различна – телата, възможни за изследване, са били далеч от идеалното, разбираемо като такова през Ренесанса. Дори напротив, те са били отделени от цялата морална и ритуална система на анатомията и медицината. Една поканата за анатомична лекция гласи: „на благоприятното положение на нашите Вуг-

ни магистрати, аз ще разкрия пред погледа на Всеки от Вас, който е любопитен, какво натурата крие от всички нас.“⁹

Това *надникване* определено гобавя едно първерзно и ексцентрично измерение към анатомичната перспектива. Твърдо решени да стигнат до *дъното*, със средствата на дисекцията ще се търси обяснение на непознатото и неизвестното, но също така и чрез измеримостта, пресмятането и класифицирането на *formae in profundis* те ще започнат Въвеждането на Отсъстващото, на Другото тяло.

Чрез своя специален метод за препарация известният холандски анатомист Фредерик Рюиш (Frederik Ruysch, 1638–1731) успява да съхрани своите експонати така, че те да изглеждат като живи. Колекцията му основно съдържа мъртви детски тела и различни техни части, облечени и поставени върху копирени възглавници. Ужасяващото спокойствие на (квази) великолепието, с което те стоят срещу посетителя и показват своя телесен интериор, демонстрира десакрализацията на телесното. Тези образи започват да представят едно универсално предупреждение срещу смъртта и преходния характер на микрокосмоса, но представят и една по-скоро безжалостна връзка между живота и смъртта, между интериор и екстериор.

„Медицинските постижения могат да ни осигурят добри примери за ети-

⁹ Кунст, Бояна. Фрагментарното тяло и въпросът за нормативността. <http://www.2.arnes.si/ljintima3/cat/>



Фиг. 3 Докторът Джовани Алдини (1762–1834) ръководи експеримент, използвайки електричество върху току-що екзекутирани престъпници, с което предизвиква отваряне на очи, потрепване на крайници и други движения на мускулите. Тази илюстрация към неговото есе за галванизма показва доктори, съживяващи трупове. Мери Шели прави ясна препратка към галванизма в нейното преработено издание на „Франкенщайн“ от 1831 г.

ката¹⁰, пише френският доктор Пьер Русо през 1775 г. Множество тайни на тялото са били разкрити и толкова по-празно и изкуствено става то, сведено до систематизирано, генерализирано, контролирано, универсализирано, екстериоризирано, разкроявано, прекроявано, препарирани,

¹⁰ Roussel, Pierre. *Système physique et moral de la femme, ou tableau philosophique de la constitution, de l'état organique, de tempérament, des moeurs & des fonctions propres au sexe*. Paris 1775. Цитиран в: Kunst, Wojana. *The Digital Body: History of Body Visibility*. <http://www.2.arnes.si/ljintima2/kunst/t-hbv.html>; Schiebinger, L. *Skeletons in the Closet: The First Illustrations of the Female Skeleton in Eighteenth-Century Anatomy*; Gallagher C. & Laqueur T. *The Making of Modern Body*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 1987, p. 68.

протезирано, обективизирано нещо. Повърхност и съдържание, тяло и душа, външен ефект и способност на вътрешното, невидими принципи и видими резултати. Проявлението на мистерията относно нашето тяло несъмнено има дълга история, но за първи път в историята е видяно като *дисектирано*, то е разглеждано като източник на информация, като екземпляр, като продукция на физически образ. По този начин, в епохата на Просвещението, то започва да влияе върху възгледите за природата, живота и морала.

Тялото е лишено от излъчване и цялост, но именно като фрагмент, като разрушена цялост, то рефлектира силно върху Модерността. Добър израз на това становище можем да открием в новото възприемане на

света, определено от Бенямин: „Едно поколение, което е трябвало да ходи на училище с каруци, сега стои под открито небе в някоя далечна провинция, в която нищо не напомня за промяна освен движещите се облаци, и отгдолу под тези облаци, в силовото поле на разрушителни порои и гръмотевици, стои малкото и крехко тяло.“¹¹ Можем да твърдим, че XIX и XX век са белязани от дезинтеграцията на телесната структура и вездесъщото съзнание за нейната бесполезност, чупливост и оскверняване.

Широко разпространената медиализация през XIX век, това, което Гюстав Флобер нарича „клиничен поглед към живота“, оказва широко въздействие върху дискурса и практиката на театъра. Патологии, симптоми, неврози, зарази, дегенерации снабдяват театралността с цяла нова мрежа от психофизични корелации. Развитието на психиатрията и психологията в средата и края на XIX век е силно повлияно от соматичния поглед и интервенции. Връзките между театралното тяло на модернизма с дискурса и практиката на медицината са сложно обвързани. Част от това медико-соматично наследство идва с посредничеството на натурализма. Моделирайки себе си чрез научното наблюдение, натурализмът в изкуството продължава и финализира физиологията, разширява своето

поле на анализ от индивидуалното към социалното тяло, което само по себе си се характеризира чрез нормалното или патологичното. В натурализма се зачеват две разкрития на модерното – езикът на тялото и проникването в тялото. Прозрачността, която демонстрира научното наблюдение и разкриването на функциите на органиката, събужда съмнения относно света на думите. По специфичен начин културното влияние, упражнявано от научната медицина, способства за легитимацията на телесното в литературата и театралния текст. За Фуко клиничното създава специфични взаимоотношения между тялото и погледа; то също така спомага за образуването на специфична диалектика между вътрешното и външното, нормалното и патологията, институционалното и индивидуалното. Фокусът е поставен върху тялото и неговата медиализирана артикулация. Реториката е враг на натуралистичния театър на Зола. Придържайки се към *явлението*, той вижда в думите само израз, изпразнен от значение.

Любопитно е влиянието върху драмата и нейната теория в края на XIX век, оказано от разбирането за телесността от натурализма. Например в пиесите на Ибсен, който едновременно освобождава и ограничава телесния език, изследвайки физиологичните измерения на етичните и мотивиращи фактори, предизвикани от идеята за прозрачност, присъщи на патологичната анатомия и други клонове на експерименталната медицина на XIX век. Въвличането на медиализацията, съпътствана от па-

¹¹ Benjamin, Walter. *Experience and poverty*. M. W. Jennings, H. Eiland, & G. Smith (Eds.), R. Livingstone and others (Trans.), Selected Writings: vol. 2, part 2, 1931–1934, Cambridge, MA.: Harvard University Press, pp. 731–736. (Оригиналното съчинение е публикувано през 1933 г.)

тологията (престъпления, насилие, войни, сексуални девиации), е определено съотносимо спрямо репрезентацията на индивидуалното и колективното тяло в натурализма. Този соматичен дискурс обръща внимание върху странното припокриване и взаимоотношения между институциите на театъра и медицината през ранния период на модерната драма. Биографичната справка е доста показателна. Ибсен и Стриндберг следват медицина, преди да навлязат в театъра, а Чехов е практикуващ лекар. Интерпретацията на тази траектория внушава рефлексии в полетата на театъра и медицината, всяко от които въвежда определен дискурс и технологии, касаещи телесното. Стретоскопът използван за първи път през 1816 г. микроскопът и термометърът в средата на века, рентгенът след 1890 г., са част от напредъка на медицинските техноло-

гии за проникване, измерване и изобразяване на тялото. Изобщо раждането на това, което наричаме „модерна драма“, е изправено пред безпрецедентното културно, професионално и технологично развитие на медицината.

Модерното медукализирано тяло е също и технологизирано тяло: след натурализма с неговата органичност то бива усложнено от аналитичната и материална интервенция на машините. Както Тим Армстронг твърди в книгата си „Модернизъм, технология и тяло“¹², от началото на XX век тялото е пронизано от редица допълнителни средства; тялото само по себе си е вписано в комплекс от различни биомеханични системи, технологии и режими, които могат да се приложат към него.

Такава е феноменологията на времето – театрализация на медицината и медукализация на театралността.

Феноменът на фрагментарното/разрязано тяло има своята проекция в постмодерното, технокултурно или, да го наречем, *съвременно* състояние. Ярките образи, които изникват, се отнасят към функцията на човешкото тяло, редуцирано в контейнер (Стеларк), в мостра, в експонат за анализ на човешкия еволюционен и психологически потенциал (Едуардо Кац) и сведено до чист материал, субективизиран до различни оперативни и технически трансформации (Орлан). С други думи, постмодерното тяло е



Фиг. 4. Орлан, „Глава на жена“, 1996

¹² Armstrong, Tim. *Modernism, Technology, and the Body: A Cultural Study*. Cambridge University Press, 1998.

Видяно като нещо презряно, разрязано и трансформирано.

Този феномен също изразява крайната проблематична чупливост на характера на самия идеален образ. Всяка продукция на идеален образ е резултат от осакатяване. Тялото никога не може да бъде изобразено като идеална цялост, а напротив, то винаги е представено само като фрагмент. Несъмнено никои не е бил толкова наясно с този факт, колкото анатомистите. Не тези от наши дни, които са посветени на обективна научна работа, които разглеждат мъртвото тяло като морфологичен обект за изследване, а анатомистите-артисти от Просвещението. Според Барбара-Мария Стафорд XVIII век влияе и днес върху много визуални стратегии. В действителност изглежда, че много от особените феномени от миналото са подновени и в настоящето. Последната експозиция от тела и части от тела на Гюнтер фон Хаген (Gunther von Hagen)¹³, разрязаните животински трупове на Деймиън Хърст (Damien Hirst)¹⁴, продължаващите пластични операции на Орлан (Orlan)¹⁵, Стеларк и последният му проект за имплантиране на трето ухо¹⁶, биогенетичните експерименти на Едуардо Кац (Eduardo Kac)¹⁷ и редица други радикални стратегии за post-human¹⁸ body и suborg индигират това, че анатомичната страст на човека отно-

во доминира. Но сега тя лежи върху дискомфорта от постоянно увеличаващата се разлика между телесно и технологично, в степените им на рационално постигане. Дискомфортът лежи и върху факта, че сме непрестанно изправени лице в лице срещу едно слабо тяло, напомнящо за изгубените битки с природата и еволюцията, зависимо и крехко, дори неспособно да запази своята интимност и идентичност. „Модерният човек от края на XIX век до днес успешно преодолява фантастичните морални класификации на XVIII век, но само за да ги замести с един свят без тайни, тела без органи, гола плът, епидермален чувал, творение от дубликати и клонинги и една обърната наопаки генетична легитимация.“¹⁹

В изкуството изобщо духът следва да възприема себе си като едновременно процес на самоовъншняване и връщане към себе си. В динамиката на този процес модерното изкуство ще възприеме себе си като сетивна форма, като акт на свобода и рефлексия. В опозицията си спрямо класическото подражание на природата то ще разчупи рамката на красивото с пренасочване към естетиката на грозното, пикантното, авантюристичното, фрапантното, новото, шокиращото и противното. „Модерното изкуство е упадъчно в действителност, но поради това е напреднало по пътя на абсолютното знание.“²⁰

¹³ <http://www.bodyworlds.com/en.html>

¹⁴ <http://www.damienhirst.com>

¹⁵ <http://www.orlan.net>

¹⁶ <http://www.stelarc.va.com.au>

¹⁷ <http://www.ekac.org>

¹⁸ Нанрумеп – <http://www.natasha.cc/primo.htm>

¹⁹ Хабермас, Ю. Философският дискурс на Модерността. ЕА-Плевен, 1999, с. 46.

²⁰ Хабермас, Ю. Цит. съч, с. 47.

В продължаващото представяне на желанието за цялостен и идеален образ, рефлектиращо дори в разпокъсаните части на фрагментарното тяло, чак до факта, че след векове, които ни отделят от просвещенското мислене, ние продължаваме да вярваме в определена диалектика за интериора и екстериора на тялото. Сходството между нас и учените от Просвещението, изправени пред фасцината от ужаса и универсалния алегоричен характер на анатомичните изображения, е продължено и заменено в наши дни от свят без тайни, тяло без органи, от гола плът и нейната чуплива потентност, разбита от комерсиалния, медиян и популярен натиск.

Човешкото тяло не е само предмет, съставляващ част от материалния външен свят или съществуващото вън и независимо от познанието; то не е и наличното като цел на дадена дейност, над което можем да доминираме, което можем да експлоатираме и манипулираме. То има своя конституция и своя писменост, чието дешифриране по особен начин поставят анатомистите от Просвещението.

Човешкото тяло, оголено и разрявано, във времето на Просвещението се освобождава от сакралността си, то възхвалява преходното, динамизма, актуалността, диалектиката на тайната и скандала и удоволствието от ужаса.