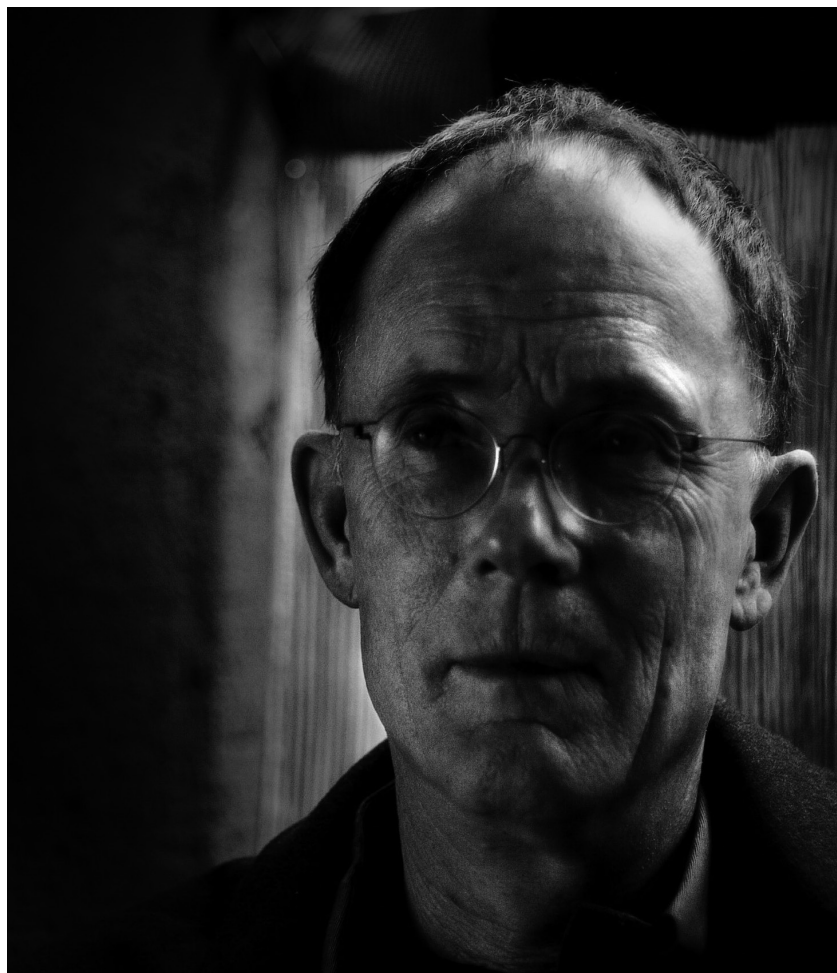


A Neuromancer Of What Is To Come: William Gibson

Alexander Popov
Emanuil Tomov



„William Gibson“,
Gonzo B.

Science Fiction of the the everyday

The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel. ~ William Gibson, Neuromancer

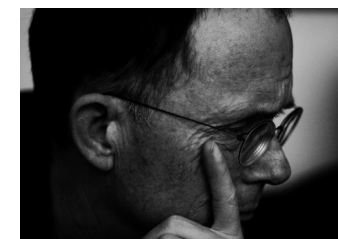
William Gibson is a strange enigma. He is one of the SF authors who have left the strongest mark on the genre in the last decades, yet he rarely calls himself a writer of science fiction and even eschews genre conventions in some of his novels. His *Neuromancer* and a most of his short stories have injected self-replicating, alien viruses into the literary field, which have swarmed through and beyond it, infecting popular culture, design, technology and our everyday language. Most writers create fictional worlds – Gibson is one of the few, who have created anew a piece of the real one, as Sherryl Vint, a critic, writes. Despite that, Gibson the Visionary is confusingly *ordinary* – something easily gleaned from interviews with him, his blog posts and his Twitter account, as well as the documentary *No Maps for these Territories*. He is a well-adjusted family man who describes himself as apolitical, mostly due to laziness, and lacking any specialized knowledge in the field of IT.

Gibson's biography further cements the above observations. He was born in South Carolina in

1948. He spent an unremarkable childhood in Virginia, marked mostly by frequent moves and then, by his father unexpected death. A formative event turns out to be his discovery of The Beats, most significantly the prose of William Burroughs, who remains his strongest influence on his writing. The young Gibson also developed a keen interest in SF, absorbing Heinlein, Fritz Leiber and Howard Lovecraft. He frequently contributed to science-fiction fanzines and himself published five of them.

Another kind of science fiction, which surrounded him on all sides, also exerted a powerful pull on his imagination: "The American cultural and industrial semiotics of the 50s," as his biographer Harry Westfall puts it. Cars, television, all the new technological gadgetry of the everyday focus his attention, and later that shines through in his prose; few contemporary authors have mastered object-oriented hyperrealism the way Gibson has. This new language of mundane science fiction and its attendant iconography of material things was self-constructing in real time before the eyes of the writer as a young man. His

great power in each moment of his career has always been this inhuman attentiveness, translating the observed into images that reveal to us the deep (or some different) essence of the objects surrounding us.



„The Neuromancer“,
Gonzo B.

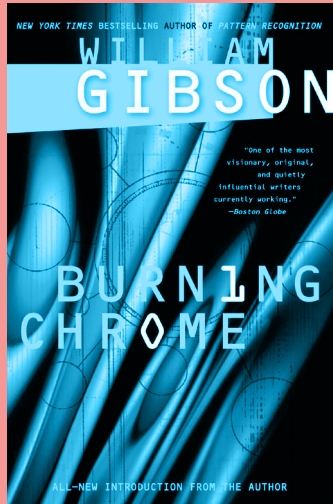
Gibson lost his mother at 18. He travelled around Europe and California, experimented with various illegal substances, and then on the Eve of the War in Vietnam draft-dodged his way into Canada. By his own words, standing before the Recruitment Commission, he declared his only ambition in life is to consume every mind-altering drug known to man, after which he bought a ticket to Toronto. Though he admits he was opposed to the military invasion, his boycott was mostly inspired by the allure of hippie chicks and weed. He got married in 1972 and at the start of their marriage the young couple

Inventing Cyberspace

mostly relied on his wife's salary as a schoolteacher.

Later, Gibson entered university in his new permanent home, Vancouver. He realized it was easier to maintain high grades, earning him scholarship money, than to find work. Despite his haphazard manner of study, he manages to graduate with a BA in English and Literature. Although in his writing he often makes light of literary critics and theoreticians, that same writing shows he has a firm grasp on the lingo. Derrida, Foucault, Lacan, Lyotard, Jameson – Gibson can off-handedly populate his prose an unlimited number of French Poststructuralists and Anglo-Saxon Marxists, just as easily as he then undermines them. It is at university that Gibson found the confidence to write his first short story.

Most of Gibson's short works were written between 1977 and the publishing of *Neuromancer* in 1984. They were his training ground, his laboratory; there he learned and tried out many of the ideas that would later turn him into a genre guru. For instance, the concept of virtual reality takes tentative shape in *Fragments of a Hologram Rose*, under the guise of ASP, Apparent Sensory Perception. *The Gernsback Continuum* is a pungent critique of the naïve optimism in SF until



"Burning Chrome",
Harper Voyager

the 1950s, and *Johnny Mnemonic* is our introduction to The Sprawl – the megalopolis spreading from Boston to Atlanta. *New Rose Hotel* and *Burning Chrome* are further forays into it, padding over the armature of the world who would become a cyberpunk icon.

Burning Chrome, in particular, has become famous for being the story where Gibson invented the term "cyberspace". Contrary to expectations, it is not a product of extrapolation from contemporary hardware and software specs, in the spirit of the good old Golden Age of Science Fiction. Nothing of the sort. Gibson observed children consumed by the virtual worlds on the other side of arcade games, and it dawned on him that these imaginary universes would be an appropriate shared space

The street finds its own uses for things. ~ William Gibson,
Burning Chrome

for limitless possibility. Little by little, he would turn cyberspace itself into his "spaceship", straying more and more from actual Space, which we catch glimpses of in his earlier work, like *Hinterlands* and *Neuromancer*. The same goes for aliens – Gibson's attention is completely occupied by making his writing rich with strange, alien humans, much more so than many outworlders of the genre.

In 1985 Gibson published *The Winter Market*, where for the first time he ventures into a fiction of his home, Vancouver. In it, the sailor's knot of thematic notions about the virtual, the imaginary, memory and death is hitched even tighter than that in *Neuromancer*. The short form allows the reader to taste it fully in its bitter beauty, bare moments until the knot is tightened, and the blue screen blinks off. Gibson then ascends to the greatest *gomi no sensei* – the master of trash, bringing forth art from the refuse of collective cultural and material production.

New Romaniticsm

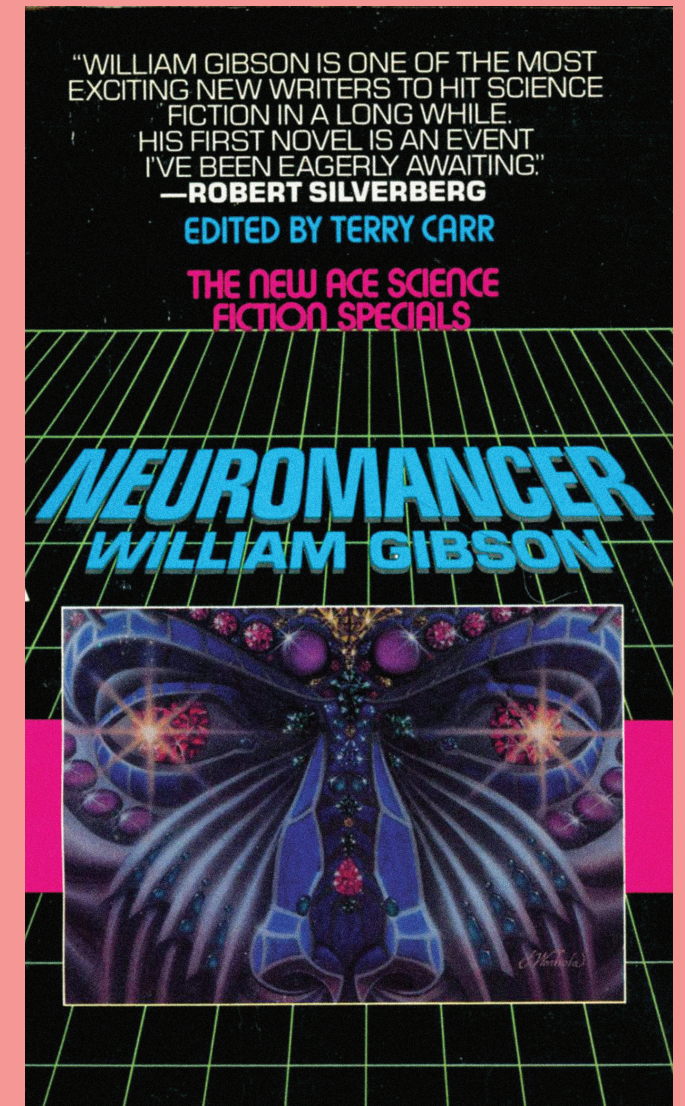
In 1984, *Neuromancer* rearranged the genre's vectors, becoming the first winner of the "Hugo", "Nebula" and "Phillip K. Dick" awards. This marks the beginning of its march into the collective technological imaginary. The

reasons for its rush towards cult status seem obvious: the completely new world of virtual reality (called "the matrix"), the exciting archetype of the digital cowboy, the deadly murderous Molly Millions, adventures in orbit, Als... never, before and maybe since, has it looked cooler to be a hacker, never has it been more empowering and punkish, as if the destructive power of a god is resting at your mere fingertips. The truth, however, may be different, as a close reading shows.

Imagine an alien, Fox said, who's come here to identify the planet's dominant form of intelligence. The alien has a look, then chooses. What do you think he picks? I probably shrugged.

The zaibatsus, Fox said, the multinationals. The blood of a zaibatsu is information, not people. The structure is independent of the individual lives that comprise it. Corporation as life form.

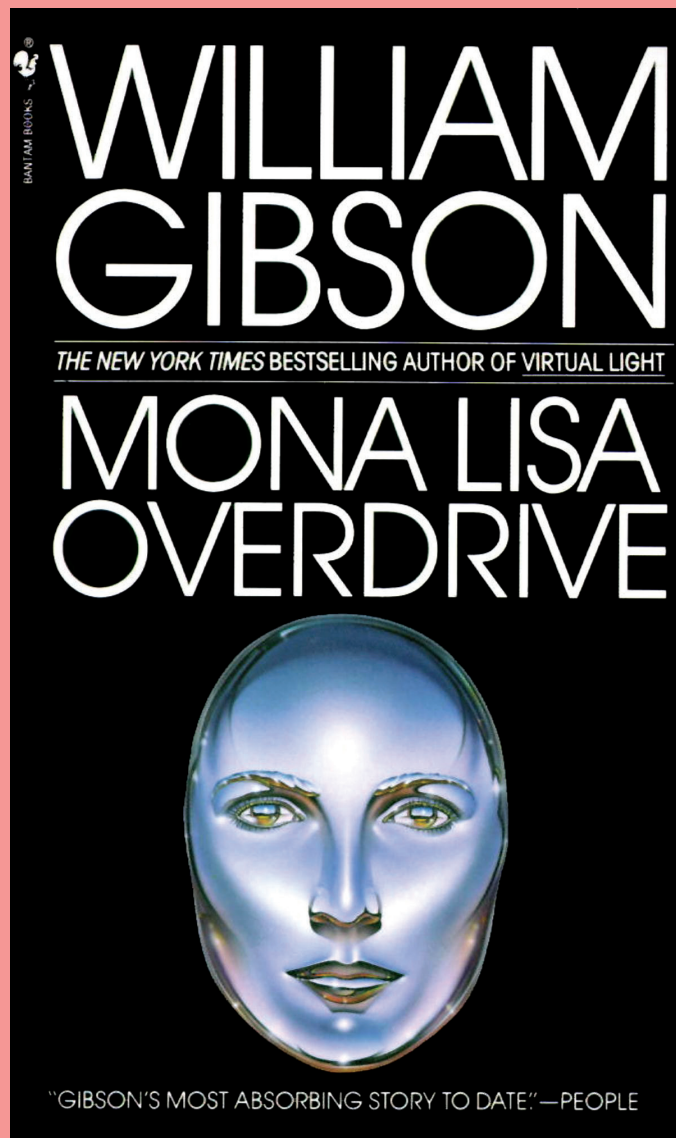
~ William Gibson,
Fragments of a Hologram Rose



"Neuromancer", © Ace Books

The plot is precisely divided into four sections, any of them different from the others, both in tone and setting. "Chiba City Blues" is by itself a capsulated masterpiece. There we meet the protagonist Case, a former digital cowboy, whose brain was damaged in particular ways as punishment from his last employer, so that Case is no

longer capable of diving into the ocean into the global ocean of information. He begins the novel barely scraping by in the dystopia of Chiba City, Japan. His ticket out turns out to be Molly, a cybernetically-enhanced street samurai for hire who has already made an earlier appearance in Gibson's story *Johnny Mnemonic*. Molly does jobs for Armitage – an



„Mona Lisa Overdrive“, Bantam Books

enigmatic former military man, who restores Case's capability to enter the matrix in exchange for his help. Their mission: a data heist in one of humanity's most impenetrable places – the orbital home of the Tessier-Ashpool corporate clan. "The Shopping Expedition" and "Midnight in the Rue Jules Verne" follow the preparations, giving the reader a

tour of various locations on and off Earth; the cold horror of "The Straylight Run" rounds off the novel's culmination.

This breathless, head-spinning rush of events successfully masks something that is otherwise very apparent in Gibson's prose – *Neuromancer* is a novel about a mind on the brink of collapse, a

collapse caused by the exciting cybernoir world itself. Case is addicted – to drugs, to the matrix, and, really, to death. Though the last one is not spelled out, but it is a clear and tangible undercurrent in the reading. *Neuromancer* is almost unique in Gibson's career, since only one other of his novels is told from a single point of view. Case's consciousness is an extremely strange and omnipresent filter for the reader's experience with the novel. The prose is opaque and tantalizing, a psychedelic maelstrom of descriptions as if spliced together during a narcotic trip; despite that, the narrative never loses its drive and causality. Under that drive, however, there pulses the same palette of imagery, hinting at almost pathological aberrations.

One of the first things that draw attention is the ever-present motif of fleshliness. Bodies in all shapes and configurations lurk and stalk and wander through the pages, as if autonomous, lacking self-imposed will. Case feels his own body having "developed this massive drug deficiency," as if by itself. Conversations at the bar fade away all at the same time, as though a hive mind is at work. In the minds of digital cowboys, bodies are "meat", and after his punishment, Case has fallen "into the prison of his own flesh". Armitage, his employer, turns out to be a personality construct created by the the AI Wintermute spliced into "a catatonic fortress named Corto," a former military colonel whose mind was pulled apart during a disastrous operation.

Human bodies are also often compared to those of animals – *Neuromancer* is swarming with images of preying mantises, spiders, the cloven hooves of deers and horses, and wriggling antennae, though we learn that horses have become extinct, and who knows what else. It is a text filled with *similes* at the expense of metaphors, as if the world is always on the brink of always becoming something else. The animal, and in rarer cases, the plant aspects are waiting to burst from under the human, whenever it is about to break and reveal something defective, un-viable. Flesh is regressive, which is the reason Case also finds sensory simulations to be just another prison – he prefers to drift among abstract representations of data in the matrix, neon-bright skyscrapers armored in protective software ice.

If flesh is a prison for the mind, then data is also a prison of its storage; its liberation is the end goal of every cowboy. The merging of all data is Case's, and *Neuromancer*'s, teleology: information is the new dominant life-form, making flesh obsolete. Chiba City itself is likened to a data grid, the matrix – to protein chains creating new cells. The mythical street, almost anthropomorphized, seems to Case to be a "deranged experiment in social Darwinism designed by a bored researcher who kept one thumb permanently on the fast-forward button." Flesh is evolving into extinction, but what comes after?

„Case had always taken it for granted that the real bosses, the kingpins in a given industry, would be both more and less than people. [...] He'd always imagined it as a gradual and willing accommodation of the machine, the system, the parent organism.“

The machine as a parasite, taking over its host, transforming it to the point of unrecognizability, inverting it into an offspring of the parasite itself.

- *„Neuromancer [...] Neuro from the nerves, the silver paths. Romancer. Necromancer. I call up the dead.“*

The new Romanicism is the belief in information's divine essence, objects as something alive, flesh as something to master, death as immortality. At the end of the novel, however, Case finds an antidote to his own disintegration. His, at first glance, happy and disappointing denouement is the big surprise reveal when we read *Neuromancer* today. The call of the informational singularity can be resisted and reversed, a person can live in their body, with their body. The more and more abstract machinery moving the world, isn't going to assuredly take over the human. At the very least, we have a choice of how to use it instead. Cyberpunk is a blueprint for rebelling against

the frictionless surface, against the perfect alienation from oneself. The fated chromed shuriken, an ironic North star in Case's firmament, the weapon whose Chekhov's thunder we have waited for the whole novel, finally finds a use – in destroying a computer screen.

„It was a place he'd known before; not everyone could take him there, and somehow he always managed to forget it. Something he'd found and lost so many times. It belonged, he knew— he remembered—as she pulled him down, to the meat, the flesh the cowboys mocked. It was a vast thing, beyond knowing, a sea of information coded in spiral and pheromone, infinite intricacy that only the body, in its strong blind way, could ever read.“

- The sequels of *Neuromancer* (*Count Zero* and *Mona Lisa Overdrive*) follow naturally after the commercial success of Gibson's first novel. Both of these texts are significant and impressive on their own and they do build upon a world that keeps being interesting. But the special alchemical formula of *Neuromancer* will not manifest again, at least in this fictional space. Of course, we see and hear echoes from them in the two novels, and our familiar characters are back, in slightly

new configurations and new scenarios. There're even social themes involved that are certainly lacking in the first book. However, these new novels read more like an afterthought. One that delves deeply into the fictional world and allows us to get a better glimpse of the corporate wars that seethe beneath its surface. Showing us the consequences of the information singularity. And yet...

Ще мине още доста време, преди Гибсън да произведе монументална творба от ранга на първия си роман. Той пише в блага си, че се възприема по-скоро като интерпретатор на технологиите, като антрополог аматьор, нещо като любител на естествознанието от викторианската епоха, само че по отношение на техническото. Когато в технологичната природа отново настъпи коренна промяна, Гибсън ще бъде там, за да я облекче в проза. След завършека на първата му трилогия, мнозина, заинтригувани от писането на Гибсън, навярно са тръпнели в очакване. Какво сега? Накъде по-дълбоко в Матрицата?

Славата носи много възможности. Между края на 80-те години и началото на 21 век Гибсън се впуска в разнообразни начинания, включващи писане на поезия, есета, филмови сценарии и, разбира се, още романи. Така например през 1987 г. той пише така и незаснет сценарий за филма *Пришълецът 3* – наскоро адаптиран под формата на графичен роман. *The Difference Engine* от 1990 г. пък, написана в сътрудничество с Брус Сърлинг, дава начален устрем на изключително популярния днес жанр *стиймтънк*. През 1995 г. излиза ег-

ноименната филмова адаптация по разказа *Джони Мнемоник*, също по негов сценарий. Поради реди причини филмът се проваля, като някои критици дори свързват несполуката му със залязващата слава на литературния кибертънк. Увлечението на Гибсън по киното ще намери израз в другия му голям роман, който обаче ще се появи чак през новия век.

Както мнозина по-гребни автори от Гибсън са разбрали от опит, разстоянието от бравурата до циркаджилъка е точно една кофти концептуализирана кариерна крачка напред. Вместо обаче да се опитва да утържи юздите на техно-фетишизма и подсилениите с хромиран метал мускули на ноара, Гибсън по маоистки прелива в следващата си трилогия, тази

Парчета от едно близко предстоящо

*„And what costume shall the poor girl wear To all tomorrow's parties
A hand-me-down dress from who knows where To all tomorrow's parties
And where will she go and what shall she do When midnight comes around“*

The Velvet Underground, „All Tomorrow's Parties“

за Моста, и пунтирайки развитието и съзряването на самия фантастичен жанр през десетилетията, приближава фокуса от визуално и идейно натрапчивото по-далечно бъдеще към едно близко предстояще.

Малко след началото на новия милениум тежки земетресения преобразяват облика на Токио и Калифорния. Мостът, свързващ Сан Франциско и Оукланд, става негоден за автомобилен трафик. Растящото бездомно население на метрополията се излива там и си устройва собствена автономна зона, на практика свободна от външна законова намеса, иначе разпределена между частни охранителни компании (аутсорснати от Азия) и полицията (ишито служители са основно мигранти). Мостът е любима антропологична точка за ценители мецетни на неавтентични бохемски общности из цял свят, както и за задължителните зми – и по капиталистически банални сили, мислещи как да я монетизират. В Токио и Калифорния социален пейзаж, преминал в някаво брауново движение, който като не ли е новата му хомерстаза. Във виртуалното му пространство, от юнгианското море на жителите му и семиотичното им бърборене из всякакви социални медии, се подава лицето на Рей Тоей – холографски поп-културен идол, която е такава, каквато я направил общото електронно несъзнавано на повсеместните ѝ фенове.

От тази първоначална ситуация Уилям Гибсън написва три книги с извънредно ясни и конвенционал-

но конструирани, относително праволинейни – и абсолютно маловажни – сюжети.

Интригата в първата книга, *Виртуална светлина*, се върти около конспирация за повторно построяване на Сан Франциско с помощта на нано-машини, по подобие на Токио – според монополистки план, подробно разчертан в чифт очила за добавена реалност. Във втората, *Идору*, една от малкото останали истински музикални знаменитости, Рез, иска да освободи и някаква неясна никому алхимична ватбл със самата Рей Тоей, отчасти добавяйки титаничния си виртуален оплешателитъм нейния собствен, а във третата, *Всички предни парчета*, която първо иронизира накрая, се оказали се неуспешен „брак“ между двамата, а после слага кропка, апокалиптично-сингулярна точка на трилогията.

Ние, читателите на фантастика, сме свикнали да мислим за виртуалните пространства като лесно и безкрайно пренаписваеми, приели сме за даденост сочната им интерактивност – нещо, за което самият Гибсън е в огромна степен отговорен, насищайки първата си трилогия с почти дословни електронни симулации на реалността и дори на метафизиката ѝ. В трилогията за Моста обаче той си поставя за цел да покаже като такава самата физическа и социална реалност. Тя ту органично трупя инкрустации върху себе си в Сан Франциско и Лос Анджелис, ту безследно изменя разположението и целите на улици и всичко по тях в Токио в зависимост от някоя светкавична

културна приумица – или чрез гореспоменатата нанотехнология, която е в сърцето на кулминацията на цялата трилогия.

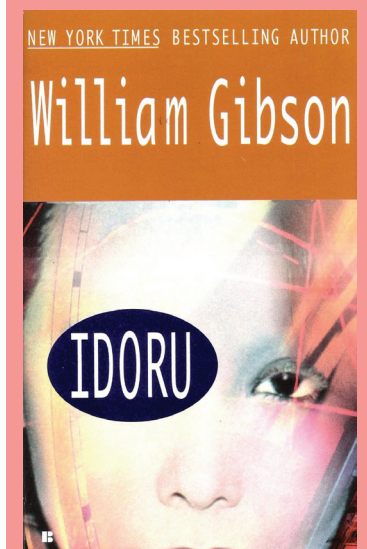
Ходът на материалното (сиреч, технологично) и социално (само) развитие и опитите да му се въздейства, да бъде проконтролирано или впрегнато в нечия полза, са всъщност основният образен и тематичен тласък в четенето на трилогията за Моста. Може ли манипулацията или укриването на информация за лични цели да подчини материалния свят на чия да е индивидуална воля? Или информацията ще намери начин да проникне във физическото по неочаквани и светоразтърсващи начини?

Тук става пределно ясно какво е отношението на Гибсън към митологемите за Героя срещу Злодея и съдбата на света като битка между индивидуални воли. Всеки един от по-важните герои е израз на някаква форма на (не) пригодност към буената река на напредващия свят.

Психологизмът и вътрешните терзания безропотно мъчат в ъгъла, що се отнася до мотивацията им. Никой от тях реално няма семейство – обичайният основен източник на „психологическа дълбочина“ в литературата. Вместо това героите са разстлани из фасетките на взаимодействието им с предмети, социални и виртуални структури, и с местата, където живеят, които в негостоприемния свят от близкото бъдеще изискват всеки да открие сам у себе си необходимите ресурси за адаптация. Не персонажите, а именно тези

могъщи и невидими сили движат сюжетите им напред, а завършеците им, къде трагични, къде фарсови, къде животоутвърждаващи, са не толкова кулминация на охарактеризацията им, колкото тематични жестове към способността на човека да оцелее – или не – под господството не на някой сплетнически злодей (този в Моста си получава заслуженото по начин, съпъричещ си с най-доброто от чупещия стойки ранен кибертънк), а под непринудения натиск на свят, в който всичко живо и неживо е химера от материя и информация, обновяващо се непрестанно. Парчетата от бъдещето на тази материя (и информация) скришом пълзят едно към друго от минимаркетите и надве-на-три скалпените временни постройки на настоящето.

През 21 век Гибсън превключва към относително нов за него модус на писане. Романите му за пръв път се развиват в настоящето вместо в бъдещето, откровена-



„Idoru“, Berkley

та фантастиката се трансформира в тайна история на света. Резултатът от кибернетично-информационната революция вече не е възпътван в ярките, абстрактни терени на матрицата, а напротив – в невидими вектори на боричкащи се сили, които придобиват форма само ако бъдат осветени от семиотиците детективи (или детективите семиотици) от тази нова фаза в неговата кариера. Може да се твърди, че именно трите романа от третата Гибсънова трилогия – *Pattern Recognition*, *Spook Country* и *Zero History* – го правят истински литературен колос и в мейнстрийм полето. Логично, те са и първите негови творби, които не биват маркетингани като научна фантастика.

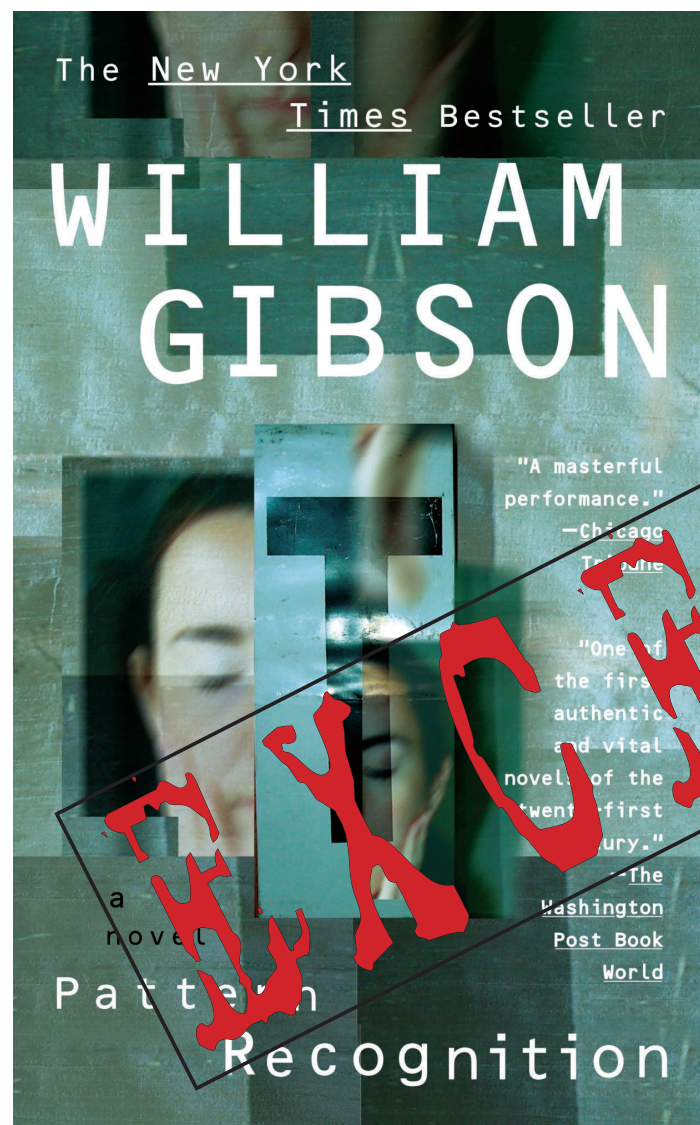
Поредицата номинално се води трилогия, но всъщност отделните ѝ части са още по-слабо свързани, отколкото в предишните му два триптиха. Централният обединяващ елемент е рекламната агенция Blue Ant, чиито ексцентричен собственик – белгийският милиардер Хюбертус Бигенд – възлага различни задачи на главните герои в романите, които от своя страна водят до голяма част от сюжетните развития. Blue Ant е описана като нов вид компания, която е раз-

Тайната история на света

— *Всичко опира до групови поведенчески модели около определен клас от обекти. Това, с което се занимавам, е разпознаване на модели. Опитвам се да разпозная модел преди всички останали.*

— *И тогава?*

— *Насочвам комодификатор към него.*⁴



„Pattern Recognition“, Berkley

⁴ *Pattern Recognition* – авторов превод.
⁵ „Cayce“ в оригинал. Героинята разяснява, че макар и това изписване обикновено да се произнася „Кейси“, в нейния случай правилното произношение е именно „Кейс“. „Case“ на английски може да се преведе като „случай“, но също така и като „състояние“, както и като „обвивка, кутия, калъф“.

пределена на множество локации по планетата и винаги се опитва да бъде няколко пробега пред маркетинговия и технологичния авангард. Наречена е „повече постгеографска, отколкото мултинационална, високоскоростна и обтекаема форма на живот в рекламна екология, доминирана от тромави тревопасни“.

Pattern Recognition, първият роман от трилогията, е и най-силният – всъщност поне равен по качество на *Невромантик*. След почти 20 години Гибсън се завръща към единичната гледна точка в романовата форма и резултатът е зашеметяващ. Друго важно съвпадение е, че главната героиня тук носи вариация на знаковото за този автор име Кейс, също като протагонистът в *Невромантик* и еходно с този от *Земния пазар* – Кейс.⁵ Тази приближителна комбинация от букви извучи явно важна за Гибсън – всеки един от тези случаи разказва за някакъв вид случай, всеки един от тях е в много особено психологическо и емоционално състояние и всеки е по някакъв начин изолиран с изгуривателна броня от външния свят. И трите истории – определено три от шедевровете на автора – са проследени изцяло през съзнанията на техните Кейс-вариации.

Кейс от *Pattern Recognition* е фрилансър с уникална по рода си професия – тя е специалист в ранното разпознаване на зараждащи се тенденции (откъдето идва и заглавието на романа; тежко му на преводача, на когото се падне да измисли благозвучен български еквивалент). Големите рекламни агенции, маркетинговите фирми

и прочие организации я наемат за всякакви консултации – да отсъдят дали дадено лого ще грабне вниманието на потребителите, дали някоя нова продуктова линия си струва инвестицията, какъв тип иновативна реклама е най-подходящ за конкретна социална прослойка и т.н. Задачата ѝ в ранния 21 в. най-общо казано се състои в това да изобрети съвременните хипстъри.

В първия момент не звучи като най-възпътващата дейност за главен герой на роман, но интересното идва от факта, че Кейс не върши работата си чрез педантични изследвания, а чисто и просто благодарение на интуицията си. Даже дори не толкова интуитивно, колкото чрез директната реакция на собственото ѝ тяло. Тя страда от уникална форма на панически атаки, които биват активирани от определени брандове. Тази крайна чувствителност към знаците, използвани за реклама на продуктите – наречена в текста „алергия към семиотиката на пазара“ или „вид семиотична агарифобия“, – ѝ позволява също така да разпознава все още невидимите за всички останали пазарни и естетически трендове.

Основен фактор за успеха на *Pattern Recognition* е именно Кейс. Нейната ситуация в света е уникална по множество начини – тя е едновременно отшелник и космополит, пътува из целия свят и комуникира с най-горната прослойка на обществото, но в повечето случаи изпитва буквално физическа неприязън към делата им. Това позволява на

разказваческия глас да придобие една от най-причудливите, но и най-увлекателни мелодии, на които можем да се натъкнем в постмодерен трилъров роман за глобализацията, доколкото такива изобщо се намират. Нейните мисли и реакции постоянно произвеждат странни форми в читателското око, почти като новоромантическите конструкции от *Невромантик*, само че този път много по-заемени и разбираеми, далеч по-метафорични и сглобяеми в истинска карта към съвременното. През съзнанието ѝ виждаме една радикално изкривена картина на състоянието и системата на света, която изглежда колкото фантастична, толкова и автентична. Социално-икономическите и политическите процеси протичат през невероятно сложна и оплетена мрежа от линии на информационен пренос – не само буквална инфраструктура, но и възли, които са чисто културно обусловени.

Така например, Кейс гледа на Лондон, топос на голяма част от сюжета, като на „Огледален свят“ спрямо родния ѝ Ню Йорк. Там всичко е хем същото, хем обърнато наобратно. Нейната „душа“ пристига със закъснение като джет лаг, а облеклото ѝ се състои от CPU-та (Cayce Pollard Units) – най-често черни или едноцветни грехи без никакво брандиране. В консултантската среща тя си представя как, ако одобри въпросното лого, в някой град-фабрика в Азия хиляди работници биха го нанасяли върху милиони грехи в продължение на години; как то може би ще се

просмуче в сънищата им и децата им ще го рисуват с тебешир, без дори да знаят какво означава и за какво е предназначено. Марката Tommy Hilfiger за нея е „точката на зануляване, черната дупка“, отвъд чийто хоризонт не е възможно даден продукт да е по-derivativен и лишен от „душа“.

Цялата книга е изпъстрена с този наглед фантастичен език, който обаче скоро зазвучава напълно логично и сякаш ни казва повече за дълбоката реалност, отколкото която и да е реалистична литература. Това е така, тъй като Гибсън продължава да бъде винаги съсредоточен върху материалността на света. В този си роман обаче като че ли е още по-добър, защото наблюденията му вече отчитат и промяната на обектите във времето, което неминуемо го тласка към някаква форма на информационна и политическа история на света.

•

„Паркабой смята, че ти сънуваш. Че сънуваш заради нас. Понякога звучи сякаш мисли, че ние самите сме част от съня ти. Има някаква мистериозна хипотеза, че трябва да си позволим да се потопим толкова на дълбоко в разследването на каквото и да представява това, каквото и да правиш, че да станем част от него. Да хакнем системата. Да се слеем с нея, достатъчно, че тя, не ти, да започне да разговаря с нас. Казва, че е същото като с Колридж и Де Куинси. Казва, че е

шаманистика. [...] Тръгна-ли сме на това приключение и поемаме рискове. Надеждата ни е, според него, че ще се завърнем с чудеса.“

В основната сложетна линия на *Pattern Recognition* задачата на Кейс, дадена ѝ от Хюбертус Бигенд, е да издири създателя на поредица от мистериозни видеа, които се появяват периодично из сенчестите краища на Мрежата. За тях не се знае нищо – дали са късчета от завършен филм или са текущ проект; дали са изиграни от актьори, или са направени чрез изключително напреднала технология за фотореалистичен рендъринг; кой ги произвежда и защо. Кейс е част от онлайн форум, посветен на дискусии върху кадрите от този незнаен ноар град и вече генерирал цели враждуващи фракции и философски течения. Бигенд е впечатлен от криптофеномена и желае да научи тайната му, за да я използва в бизнеса си – неясно как. Кейс пък, както и другите участници във форума, е заплесана от неясното усещане от климатите за някакъв нов свят, превъртане или изход към нещо различно.

Разследването се развива през множество места и сценки, какви ли не особняци. Лондон, Токио, Ню Йорк, Москва – *Pattern Recognition* е изключително глобален роман, но такъв, който обравя съвсем целенасочено с познанието за собственото си естество. Метафората за Огледалния свят е страхотно мощен инструмент, чрез който Кейс и читателят успяват във всеки един момент да проследяват разликите между

тези места и култури. Това от своя страна работи в полза на един зараждащ се пространствен и времеви атлас на света, от който можем да прочетем материалната история на ежедневието. В крайна сметка накрая разпознаваме огледалните светове като положителни пространства, които именно чрез дезориентиращия си характер оказват съпротива срещу комодификацията и свеждането на реалността до ценови варианти на едни и същи обекти.

Изключително интересна е траекторията на романа през съвременна Москва. За разлика от преобладаващите клишета за Русия, тук четем една много по-нюансирана външна гледна точка към това общество и разликите му спрямо Запада. Руската история дава шанс на Гибсън да мисли критично, като по отношение на съветския комунистичен режим и на капитализма, като, въпреки това или не, ни дава една от двете империалистически структури не печели от сравнението. В изкъснения съвременен капитализъм на Изтока Кейс вижда танкуване от все още не изгледен от дупката живот – отново в малкия, личния смисъл на думата, развит тук от автора. Самата Москва също оживява особено успешно на страниците – като останалите градове в романа – чрез умели описания и препратки, включително към изключително тематичната група Кино и Вокала ѝ Виктор Цой. Забавна препратка има и към българските хакери (в *Spook Country* пък има такава към убийството на

Георги Марков) – сякаш Гибсън е развил сериозен интерес към Източна Европа и културно-историческите ѝ особености. Препратки има в изобилие и към научнофантастични произведения: Блейд Рънър, Соларис, Сталкер, Годзила, Досиетата X, Машината на времето. В един разговор героите неколкостранно се наричат взаимно „dickheads“ и макар връзката да е доста тънка, всеки един почитател на Филип Дик би я запозорил (Гибсън със сигурност е сред тях – даже изкуственият интелект Wintermute/Ледамътък от *Невромантика* е критичен герой от *Valis* на Дик). В допълнение, това е пътят изобилие от съществителни, имена с икономически значения, като спомената по-рано сравнението с Томми Хилф и черната дупка. Макар първият да пише роман, който на повърхността си не е фантастика, Гибсън със сигурност или не – се опитва да го сроди с жанра. Има причина за това, тъй като освен че повдига по много интересен начин капака на културно-икономическата операционна система на света, *Pattern Recognition* в крайна сметка сочи и към възможността за преход към друг такъв, към някакво различно битие. Приликата с романите на Томас Пинчън *Обявяването на серия 49* от 1966 г. и *На ръба на света* от 2013 г. е огромна, без да може да става и дума за плагиатство – напротив, тройката текстове си говорят един с друг по възможно най-продуктивния начин, при това в рамките на половин век.

С *Pattern Recognition* Гибсън се заявява като истински голям писател. Може би една идея по-малко впечатляващ от чисто стилистична и сложетна гледна точка спрямо *Невромантика*, за сметка на това той е далеч по-зрял и вкоренен в съвременното. Също така е дело на един пораснал човек, който е преодолел несигурността на онзи Кейс от 1984-та и, макар все още да премисля сходни несигурности през Кейс от 2003-та, вече гледа на мястото си в света през един по-конструктивен или поне по-критически филтър. Важно е да се отбележи, че *Pattern Recognition* е също така в някаква степен и роман за атентатите от 11 септември, спрямо които Гибсън няма как да остане безучастен (още една прилика с Пинчъновия *На ръба на света*). В по-общ план той е роман за историята, за нейните тайни и възможни разклонения. Тази тенденция ще се засилва постъпателно в творчеството му, достигайки пика си в *Периферни тела* (*The Peripheral*) от 2014 г.

„Мисли си, че [...] бе плакала за века си, макар че дали заради миналия, или за настоящия, няма представа.“

•

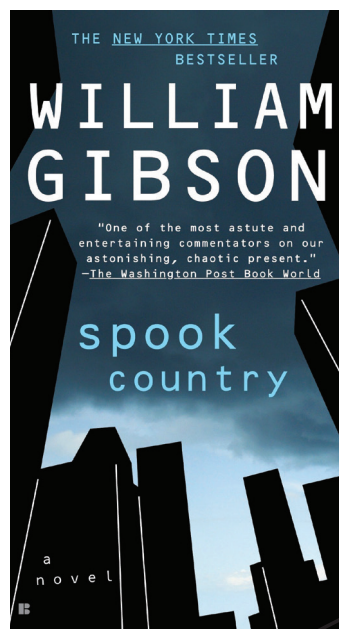
Spook Country и *Zero History* от същата трилогия са интересни и страхотно четивни романи, но подобно на случая с първата трилогия попадат в сянката на

предшестващия ги роман от този свят. В тях Гибсън се връща към редуващите се гледни точки и използва този подход изключително ефективно. *Spook Country* се занимава с две групи съперничащи си шпиони, а *Zero History* се завръща към темите на рекламистиката и дизайна. Това е централна идея на поредицата – че шпионажът и рекламата са двете страни на една и съща монета, а именно разпространението на информация, нейното усилване или укриване. Още повече се затвърждава усещането, че прозата на Гибсън в сърцевината си е насочена към веществеността на света, към оголването на предметите и структурите на ежедневието и търсенето на скритите им, недокументирани функции, към сглабянето им в изкуство с цел промяна. Подновена е любима негова тема от предишните му романи, касаеща митологичните форми (тук назовани чрез тибетското понятие „тулапа“), които информационната мрежа отлива – репликрани в съвременното в селебрити културата. Въведена е и друга много важна идея, сравнително нетипична за ранния Гибсън – че, както казва един от героите, „някои бъдещи светове трябва да бъдат изхвърлени на боклука, обезателно“.

Деколонизация на настоящето

За *Периферни тела* е трудно да се пише, без анализът да навреди сериозно на преживяването на четящия, затова и този коментар върху него няма да е дълъг и ще разкрие много малко от художествения свят. Първите няколко десетки страници на този роман са изключително мъчни, но не защото е лошо написан, напротив. В него Гибсън вече е усвоил почти до съвършенство структурата на редуващите се гледни точки, подхождаща идеално именно на тази история. Въпреки това, началото е крайно объркващо и дефамилиризиращо, читателят трябва или да се съсредоточи изцяло върху описанията на случващото се, или просто да се откаже. Когато обаче сглобката на романа се изясни, всичко пада на мястото си и остатъкът от историята се чете на един дъх.

Този трик работи страхотно в *Периферни тела*. В него Гибсън се завръща в бъдещето и към откровената научна фантастика, а светът, който разглежда, хем носи радикалната странност на всички негови вселени, хем е един от най-ангажиращите с проблемите на насто-



"Spook Country", © Berkley

ящото. След като читателят положи тези сериозни начални усилия да изгради кохерентна картина в главата си, хвърлен на средата на всичко от автора, тази инвестиция на внимание и въображение прави художествения свят изключително веществен и, поради страхотната централна идея на романа, го превръща в мощен инструмент за политически и икономически коментар върху настоящето.

Периферни тела е първият роман на Гибсън, в който той си позволява да пише от гледната точка на утопист. Той не е утопия, а е по-скоро анти-анти-утопия – Гибсън явно е еволюирал от аполитичен писател към такъв, който осъзнава дълга си да не остане безучастен към света, в който се да частие, при този ход не е пожаливал нито мота от чуждите си способности за наблюдение и транскрибиране на настоящето и на въображаемите неща технологията, взаимноотношенията. *Периферни тела* гъмжи от научнофантастични технологии – както такива, които ни имат в близките години, така и далеч по-трудно въобразими. Това придава тежест на художествената реалност, а още по-правдоподобна я правят чудесно развитите герои, които притежават плътност и форма на персонажи от сериал на HBO. Ключовият компонент обаче, за чието функциониране работи всичко в романа, действително е този, касаещ спасяването на

света и деколонизацията на настоящето от страна на бъдещето. Последният израз може дори в собственото ни ежедневие да се интерпретира като съвсем неметафоричен, предвид че подчиняваме поведението и прогнозите си на вероимни, напълно погрешни и глупави модели за бъдещето. Онова бъдеще, което трябва да бъде изхвърлено на бока, диктува настоящето, дефинира го. Екологичният и социален колапс в *Периферни тела* е тежък и много убедителен, защото Гибсън прави това, което може най-добре, а именно да опише в най-малки детайли как работи физическата, ежедневна реалност в това провидяно бъдеще. В резултат получаваме един от най-силните негови романи – чудесна смесица от екшън, трилър, технологична фантастика и антропология на бъдещето, здраво слепени от политически ангажимент не към някаква конкретна идеология, а към оценяването на човечеството.

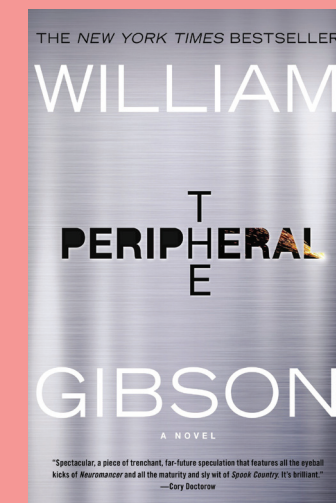
С *Периферни тела* Гибсън затвърждава впечатлението, загатнато още в *Невромантик*, че киберпънкът му всъщност винаги е бил начин да открие дълбоко човешкото в хората, в контекста на информацион-

ната революция и неминуемото ни отчуждение от самите нас. Неговите герои, независимо в колко отчайващо бъдеще се намират, винаги споделят две общи черти – издръжливостта на характера да не се прекършат и да продължат напред, от една страна, и творческата нагласа и любопитство да експериментират и да се ровят в невидимата документация на

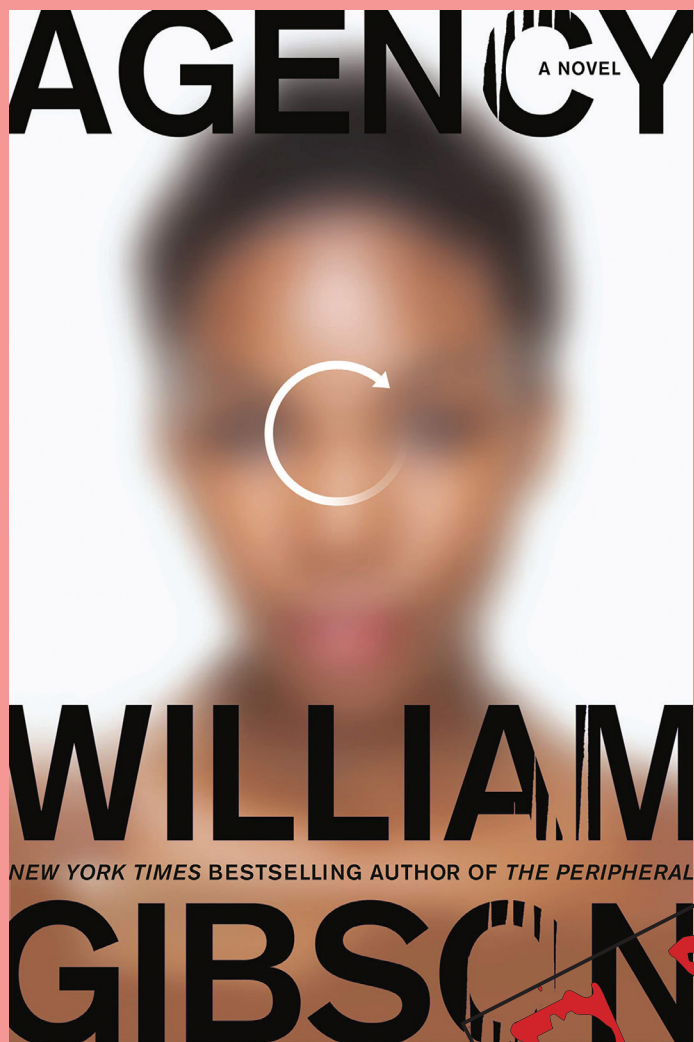
през 2016 година Гибсън пише ръкопис, озаглавен *Agency*. В края на същата година Доналд Тръмп побеждава Хилъри Клинтън в президентските избори на САЩ – противоположното развитие на онова в света на неизгладения роман, чието действие се развива през 2017 година. Прег *Ню Йорк Таймс* писателят споделя още: „Казвах си, че ако Тръмп спечели, ще мога просто да поразместя някои неща и да продължа да разказвам историята.“ Скоро след това обаче осъзнава, че някаква фундаментална промяна се е случила в собствения ни свят и това просто не би могло да сработи. Затова решава да изследва това сюрреално чувство и да преработи книгата, като за целта я превръща едновременно в продължение и предистория на *Периферни тела*, макар това изобщо да не е бил първоначалният замисъл.

Дали това ще е третият голям негов роман? *Agency* бива неколкратно отлаган, като последната

обявена дата е през януари 2020 година (вероятно самият Гибсън си е поставил абсолютен краен срок и той е преди датата на следващите избори). При толкова много време за пренаписване и толкова значителни промени (например, описанието и разкрива, че ще се срещнем с поне двама герои от *Периферни тела*, при това в основни роли), очакванията са големи. Писателят Гибсън не спира да се развива вече 40 години и, ако траекторията от последните



"The Peripheral", © Berkley



му романи се запази и предвиг преломния политически момент, в който се намираме, потенциалът да получим един наистина важен текст е голям. За какво ще е той ли? За изкуствен интелект и спасяването на човечеството, разбира се.

Agency

Всяко въображаемо бъдеще, измислено някога, се отнася до настоящето, в което е написано. Хората говорят за пророческите способности на научната фантастика, но това е само страничен ефект. В нея всичко наистина е за настоящето.⁶

⁶ > Уилям Гибсън, в интервю за Ню Йорк Таймс от 25 април 2017 г.

