

Стефан Гончаров, д-р

Институт за литература – Българска академия на науките

ТРАНСМОДАЛНИЯТ СРЕЗ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДЖ. Г. БАЛАРД

Резюме. Настоящата статия предлага спекулативен автотекстуален прочит на творчеството на Дж. Г. Балард през призмата на психоанализата и теоретичните постановки на Радосвет Коларов. Направен е опит да се разработи понятие за нещо, което текстът нарича „автокатастрофа“ – травматично събитие, явяващо се като радикален обрат в творчеството на даден автор. Текстът се опитва да осмисли автокатастрофата като „трансмодален срез“, който монтажно (раз)единява различни техники, мотиви, медии, корпуси и т.н. Предложен е и прочит на понятието на Радосвет Коларов за „дискурсивно желание“ през призмата на лаканианската концепция за наслада [jouissance].

Статията употребява гореописаните понятия, за да анализира най-експерименталната творба в корпуса на Балард – „Изложението на жестокостта“. Текстът извежда на преден план интермедиялните аспекти на въпросния роман, за да покаже как трансгресивният характер на трансмодалния срез позволява да се пресекат границите на литературата. Изследван е също и начинът, по който автокатастрофата може да (раз)едини творбите и насладите на различни автори, споделящи една и съща травма. С тази цел е разгледана накратко връзката между творчеството на Балард и това на американския автор Уилям Бъроуз.

Ключови думи: Радосвет Коларов, Жак Лакан, травма, автотекстуалност, медия

1. Въведение

Настоящият текст има за цел да представи спекулативен прочит на някои ключови произведения в авторския корпус на британския писател Джеймс Г. Балард. Съответните творби ще бъдат разгледани през призмата на психоанализата и идеите на Радосвет Коларов. Необходимо е да се направят няколко бележки по отношение на този избор, доколкото Коларов е положил усилия да отграничи собствените си теоретични постановки от тези на автори като Зигмунд Фройд, Жак Лакан и Питър Брукс.¹ Първо, следва да се отбележи, че решението да се употреби концептуалният апарат на психоанализата, е до голяма степен мотивирано от автотекстуалния подход на текста към корпуса на Балард. „Диалогът между отделните произведения в

¹ КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009, с. 20–25.

творчеството на автора“ не би могъл да се разплете, ако не вземем предвид факта, че теориите на Фройд оказват силно влияние върху британеца, който развива собствени (крайно ексцентрични) идеи за ролята на психологията, желанието и нагоните в човешкия живот. От тази гледна точка Балард трудно би могъл да бъде разбран автотекстуално, ако не сме способни да опишем неговата *псевдоаналитична креативност* – начините, по които той натрапливо повтаря и доразгръща поредица радикални мотиви, в опита си да изгради собствена наука за душата (и тялото). Предвид това обстоятелство текстът си позволява не само да разглежда творчеството на Балард през призмата на психоанализата, но и да въвлече последната в експериментален диалог с автотекстуалния инструментариум на Коларов.

Следва да се направят няколко кратки бележки и по отношение на критическата позиция на българския литературовед спрямо някои психоаналитични постановки (на които ние самите ще се опираме). Първо, трябва да се подчертае основната разлика, която по преценка на самия Коларов го отграничава от мислители като Лакан. Най-общо казано, според българския литературовед той се застъпва за „изобилието на означаващото“, докато анализата – за „липсата“, която го „пропуква“ отвътре. За Коларов тези две позиции предлагат различни входи към въпроса за итерабилността, залегнал в основата на „Повторение и сътворение“. В първия случай повторението настъпва, тъй като предишната поява на означаващото не е удовлетворила „стремежа да се използва цялата верига от сигнификативни възможности по [неговото] заместване“². Този „стремеж“ Коларов нарича „дискурсивно желание“. Във втория случай повторението се появява, за да запълни „травматично отворена и незапълнима празнина“, зееща между означаващото и означаемото, което е „недостъпно, защото е обект на неосъзнато желание“³. Въпросната празнина е липсата, която негативно обуславя итерабилността в прочита на Коларов. Същевременно авторът признава, че неговото собствено схващане за повторението също предполага нещо такова като липса, тъй като всяка отделна итерация е неспособна да изчерпа виртуалното изобилие на означаващото (неговото означаемо). Така литературоведът достига до своето понятие за „недостатъчност“. Всяко отделно означаващо генерира „стремеж към повторителност“ (дискурсивно желание), защото не достига собствения си сигнификативен потенциал.

За да се постигне продуктивен диалог между психоанализата и Коларов, е необходимо да се покаже как гореописаното теоретично различие може да бъде преодоляно. В тази посока настоящият текст предлага да разглеждаме дискурсивното желание като термин, съответстващ на (или поне доближаващ се до) аналитичното понятие за „наслада“ [jouissance] на Жак Лакан⁴. Тогава повторението ще е функция на нагона, който непрестанно

² Пак там, с. 52.

³ Пак там, с. 51.

⁴ LACAN, J. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, Book XI*. New York: W.W.

произвежда още и още наслада в самоцелния си стремеж да бъде задоволен.⁵ Този стремеж обаче е обречен, тъй като нищо (в означаващата верига) не е в състояние да го задоволи – неговият обект е винаги нещото [das Ding], което надхвърля възможностите на сигнификацията.⁶ На езика на Коларов бихме могли да кажем, че нещо(то) не ѝ достига. При Лакан това нещо се явява не обект на желанието, а обект-причина за желанието. Обект на желанието може да е всяко отделно нещо, което в един или друг случай мога да пожелаея, *защото ми липсва*. Обектът-причина за желанието е нещото, което задвижва хода на моето желание – той не е липса, а причината, поради която нещо ми липсва.⁷ Доколкото той е (и) от реда на реалното – на онова, което надхвърля символното (означаващата верига) – при обекта-причина става дума по-скоро за „липса на липса“.⁸ Това го прави неизразим, немислим и невъобразим, защото му липсва липса (черта), на базата на която бихме могли да го оразличим от всичко останало. Затова той се появява в психоанализата по-скоро като структурнопораждаща празнина, около която нагоните кръжат и от която желанието се отгласква. Въпреки че тази травматична празнина не може да бъде означена, субектът (на несъзнаваното) „полуизговаря“ [mi-dire] истината за нея, като повтаря думи, действия, модели и т. н. по нови начини.⁹

Това е твърде кратко, непълно и условно обобщение на някои от основните позиции на Лакан, но то е достатъчно, за да видим как опитът на Коларов да се разграничи от психоанализата, е основан на грешната предпоставка, че „травматичната празнота“, която е обект-причина на желанието, е аналогична на структуралната липса, с която се сблъскваме на равнището на означаващата верига. За да (до)онагледим разликата, можем да преработим един известен пример на френския психоаналитик. Ако си представим една библиотека, символният ред, който детерминира отношенията между обектите в нея, ни позволява да определим кога един том не е на мястото си, т. е. кога той липсва.¹⁰ Тогава отсъстващият том би могъл да се превърне в обект на желание. Ако обаче библиотеката изгори пред очите ни в резултат на някакво травматично събитие, тогава се появява празнотата – всички липси (и съответно желания), които тя е овъзможнявала, вече ги няма. Тогава, ако станем пиромани или пък започнем да пишем романи, в които натрапливо се появява (отново и отново) фигурата на пожара, би

Norton & Company, 1981, p. 281.

⁵ Ibid., pp. 174–186.

⁶ LACAN, J. *The Ethics of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*. New York: W.W. Norton & Company, 1992, p. 54.

⁷ LACAN, J. *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*. Cambridge: Polity press, 2014, pp. 100–113.

⁸ LACAN, J. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, Book XI*. p. ix.

⁹ LACAN, J. *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge, The Seminar of Jacques Lacan, Book XX*. 1972–1973. New York: W.W. Norton & Company, 1999, p. 92.

¹⁰ LACAN, J. *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*, p. 132.

ставало дума за незадоволим нагон, който генерира наслада с всяко свое (веществено и/или дискурсивно) завъртане около травматичното ядро на случилото се. Хубаво е да се отбележи също, че както при Лакан, така и при Коларов този стремеж към повторение е неосъзнат и самоцелен – насочен единствено към „насладата от задържането и възпроизвеждането“¹¹ на симптома, който при втория винаги се проявява под формата на „изказ и изразяване“ (при него все пак става дума за литература).

Но дори да приемем, че има известна хомология между дискурсивното желание и наслажденията на нагона, би било уместно да се отбележи, че понятието *jouissance* притежава и позитивни, и негативни конотации, докато терминът на Коларов обозначава явление, което бива схващано най-вече положително – като съзидателен принцип на сътворението. Нагонът обаче може да бъде и продуктивен, и деструктивен. Насладата, която той поражда, носи и удовлетворение, и страдание – тя е форма на ексцесивно удоволствие, което, преминавайки границата на собствената си мяра, се превръща в болка.¹² При Коларов насладата, която дискурсивното желание предполага, е напълно лишена от подобна негативност. Доколкото въпросната разлика изглежда непреодолима, текстът ще заеме по-амбивалентната позиция на психоанализата. От една страна, това ще ни позволи да разширим концептуалната рамка на Коларов, създавайки място за негативност в нея, а от друга – ще ни даде възможност да опишем травматичните основания на творчеството на Балард, чието трансгресивно писане подобно на насладата оперира отвъд доброто и злото, удоволствието и страданието.

Същевременно тази негативност ще ни помогне да осмислим и появата на новото в корпуса на британския автор – на онези техники, мотиви и образи, които не са били заложени в самото начало на творческия му път. При Коларов идеята за новото присъства най-вече през понятието за „инициационна творба“, което за него „бележи повратна точка в творчеството на автора“¹³. Въпросът е, че не е съвсем ясно как би могло да има подобен обрат – как би могло да се появи нещо ново в даден корпус – ако схващаме изобилието или ексцеса на означаващото, вплетено в творческия акт, само и единствено позитивно (като неизчерпаем резерв от виртуални възможности). С други думи, теоретичната рамка на Коларов не предполага ли, че всичко е предзададено и заложено в самото начало на сътворението (схванато, разбира се, като итерабилно самообразличаващ се процес)? Вероятно заради това и „повратът“ при него изглежда така, сякаш е винаги обвързан с онова, което е дошло преди него (с неговия изначален резерв). Поне такова впечатление се създава, когато Коларов пише, че инициационните творби (едва ли не диалектически) „синтезират пътя [на автора] до този момент,

¹¹ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 51.

¹² LACAN, J. *The Ethics of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*, p. 179, 184.

¹³ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 136.

който се осмисля като изживян етап, и съдържат кодовете, жалоните на бъдещото развитие“. В този смисъл при литературоведа не се появява възможността за събитие, което радикално скъсва със своите корени – с предзадания резерв от възможности (в името на невъзможното). Липсва идеята за ново начало или още – за срез.

Именно такъв срез обаче срещаме в творчеството на Балард. Там откриваме „инициационна творба“, която радикално скъсва не само с миналото, но и с бъдещето на своя автор. Затова можем да говорим по-скоро за творба кръпка – за срез в авторовия корпус, белязал появата на нови техники, мотиви и образи, които по-късно са били загърбени (или изтласкани). Наличието (или по-скоро откритието) на подобно странно произведение (което, както ще видим, не е точно едно) допълнително мотивира избора на текста да заложи на психоанализата, доколкото тя е способна да улови травматичните основания на един толкова негативен (и в крайна сметка самоунищожителен) творчески акт. Черпейки вдъхновение от корпуса на Балард, текстът ще концептуализира тази творба кръпка като „автокатастрофа“. Въпросният термин ще бъде разгледан и през една негативна версия на схващането на Коларов за „трансмодалната идея“ като трансгресивна концепция, „пресичаща границите на различните науки като общ импулс“. Ние ще говорим по-скоро за „трансмодален срез“ – за травматично събитие, което пресича и съответно (раз)единява различни (не само научни) области, корпуси, творби, медии и др.

2. Критика на балардианския разум: Катастрофата, срезът и травмата

През 1970 г. Балард публикува своето най-самобитно и провокативно произведение – експерименталния роман „Изложението на жестокостта“. Творбата фигурира като своеобразен срез в работата на автора, който на този етап в кариерата си е все още познат като писател на научна фантастика заради своите (пост)апокалиптични романи и множество кратки разкази, вписващи се (често пъти предизвикателно и подривно) в конвенционалните рамки на популярния жанр. След „Изложението“ обаче, което самият Балард мисли по-скоро като спекулативно литературно произведение¹⁴, авторът пише още цели 14 романа, като едва в един от тях, „Добър ден Америка“ (1981), той се завръща към *sci-fi* кодовете на своите екодистопии, за да представи бъдещето на щатите като онирична пустош, над която властват фашизоидните рожби на американската мечта и модерните технологии. Същевременно, ако използваме термините на Радосвет Коларов, дори този роман е белязан от своеобразната виртуална фигура, разкрила се за пръв път

¹⁴ BALLARD, J. G. & MACBETH, G. The New Science Fiction. – *JGBallard*, 01.02.1967: https://www.jgballard.ca/media/1967_feb1_BBC3_radio.html.

в „суперкубистичната композиция“¹⁵, многоликите концептуални матрици и типизираните персонажи на „Изложението“.

Така например, въпреки че действието се развива през далечната 2114 г., романът е изцяло обсебен от медийно-технологичния ландшафт на периода след Втората световна война и по-точно – от американизацията на този въображаем свят на стилизирани образи и симулакрумни наслади, чиито идеологически противоречия, скрити перверзии и жестоки основания Балард се опитва, ако не да осмисли, то поне да улови и оголи именно в „Изложението“. Вероятно най-показателен в това отношение е изборът на автора да изобрази бъдещия президент на Америка като безскрупулен грандоман и параноичен хипохондрик, подвизаващ се под името Чарлс Менсън – одиозния лидер на апокалиптичната секта, отговорна за убийството на Шарън Тейт през 1969 г. Към края на романа се разкрива, че шизоидният злодей на Балард си избира този симптоматичен псевдоним, маркиращ най-тъмните страни на шейсетарската контракултура, след като се измъква от психиатрична клиника в Берлин, кръстена (не по-малко сугестивно) на известния затвор за военни престъпници „Шпандау“¹⁶. Въпреки че в романа щатите на практика не съществуват, тъй като континентът се е обезлюдил след поредица от природни катаклизми, умопомраченият беглец прекосява Атлантика и се самопровъзгласява за лидер на Новия стар свят, след като се установява в Лас Вегас и по-точно – в хотела „Дезърт Ин“, където култовият авиатор и бизнесмен Хауърд Хюз живее в изолация между 1966 г. и 1970 г., затвърждавайки митичния си статут във въображението на Америка. Вече окупирал тази свръхкодирана локация в „Града на греха“, президент Менсън влиза в контакт с малък екип от изгубени учени, които му помагат да вкара в изправност стар запас от ядрени оръжия, без да си дават сметка, че мъжът възнамерява да ги използва, за да поведе самоунищожителна война срещу най-опасния вирус на планетата – човешкия вид.

Този смъртоносен фантазъм, изграден около идеята за един технологично опосреден *омницид*, се оформя като устойчив и натраплив вектор на парадигматична повторителност в корпуса на Балард на страниците на „Изложението“. Мистериозният герой на романа, който шизофренно си сменя името и идентичността от глава на глава, е също толкова обсебен от желанието да изведе до крайност травматичните последствия на Втората световна война. За целта той се опитва (и проваля) да се превърне в апокалиптичния месия на един трети и последен глобален конфликт, с който „асиметричният ни свят“ най-накрая ще се „самоунищожи“, като на негово място предполагаемо ще дойде царството на светлината, отразено по чудовищен начин в ослепителния блясък на един всепоглъщащ ядрен холокост¹⁷. Тази зловеща фантазия бележи една от основните черти на концептуалния срез в творчеството на Балард,

¹⁵ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 193.

¹⁶ BALLARD, J. G. *Hello America*. London: Flamingo, 1993, p. 183.

¹⁷ BALLARD, J. G. *Atrocity Exhibition*. London: Harper Collins Publishers, 1993, p. 9.

а именно – преминаването от идеята за една катастрофа, която не идва отвън (т. е. от природата), а отвътре – от непрогледните дълбини на човека, това странно животно, родило инструментите на собственото си унищожение. От тази гледна точка може да се твърди, че в „Изложението“ авторът започва да третира модерните технологии (колите, киното, градската среда и т. н.) като перверзни модели на несъзнаваното – като материални диаграми на невъзможната логика и саморазрушителните наслади на онова, което той нарича нашето „вътрешно пространство“ [inner space]¹⁸.

Би било пропуск обаче да не се отбележи и автотекстуалният факт, че зародишът на този екстремнен лайтмотив се явява за пръв път в „Последният плаж“ [The Terminal Beach] – кратък разказ за неуравновесен военен пилот на име Трейвън, който решава да се изолира и умре на кораловия остров Ениветок, където американците извършват множество ядрени тестове между 1948 г. и 1958 г. Този своеобразен Робинзон, разбил се на бреговете на собственото си разломено съзнание, отива на пропития с радиация атол, защото вярва, че там отново ще срещне своята съпруга и син, след като двамата умират трагично в автомобилна катастрофа. Издаден в началото на 1964 г., „Последният плаж“ може да бъде разглеждан като тематичен и формален прототип на фасетъчните разкази или, ако използваме фройдистката терминология на Балард, „сгъстените романи“¹⁹, съставлящи по-голямата част от „Изложението“.

В него авторът (като че ли за пръв път) се опитва да превъзмогне това, което той нарича „линеарните системи на конвенционалното повествование“²⁰, тоест всички наратологични прийоми, които репрезентират света (и живота в него) като времепространствена секвенция, притежаваща начало, среда и край. Въпреки че смъртта на времето се появява като философска идея-фикс още в романи като „Удаденият свят“, в „Последният плаж“ вече ясно се вижда как това радикално дискурсивно желание за ахрония/атопия напуска границите на интрадигетическата плоскост на повествованието, за да извърши един „трансмодален“ скок на равнището на структурата му – трансгресивен ход, който (в последния анализ) самоунищожително предизвиква трансценденталните условия за възможност на самото писане в името на една (не)възможна, транстемпорална литература.

Най-общо казано, може да се твърди, че Балард посяга към техниката на монтажа в опитите си, ако не да изрази, то поне формално да демонстрира своята фобична нагласа към предзададените форми на човешкия наглед. Той разбива „Последният плаж“ на поредица елиптични сцени, онирични импресии и сугестивни картини, които са едновременно разделе-

¹⁸ BALLARD, J. G. The Coming of the Unconscious. – In: BALLARD, J. G. *User's Guide to the Millennium*. London: Flamingo, 1997, p. 84.

¹⁹ BALLARD, J. G. & STORM, J. An Interview with J. G. Ballard – *Speculation*, no. 21, 1969, pp. 4–8.

²⁰ BALLARD, J. G. & MACBETH, L. c.

ни и свързани посредством празното отношение помежду им, тоест – чрез един квазикинематографичен срез [cut]. Целта на тези кратки етюди не е непременно да ни бъде разказана и/или експлицирана травматичната история на Трейвън, който е един от множеството автобиографични двойници на Балард. Амбицията е по-скоро да се пресъздаде ониричната логика на съня в една асоциативна констелация от съгъстени сцени, диаграматизиращи Ешъровите пространства на несъзнаваното, където (предполагаемо) се разгръща немислимото основание на всяко условие за възможност, а именно – реалното, мислено лаканиански като регистъра на нещото само по себе си.²¹

Същевременно не може да се твърди, че „Последният плаж“ наистина се доближава до този извънмерен (и вероятно обречен) идеал на *балардианския разум*, тъй като разказът все пак има ясна и отчетлива фабула, разгръщаща се до голяма степен линейно на равнището на сюжета, въпреки монтажния опит да се произведат „структуропораждащи пролуки“²², които да „осцилират“ сугестивно между отделните фрагменти. Едва в „съгъстните романи“, съставлящи мозаечната тъкан на „Изложението“, Балард ще изведе до крайност дискурсивното си желание да изработи един шизоиден подход към писането, който непрекъснато разрязва времепространствения континуум на повествованието. Резултатът е един *травматичен реализъм*, който саморазрушително се опитва да демонстрира отречените истини за живота след Втората световна война, като преднамерено преекспонира патологичните (д)ефекти на медийно-технологичния ландшафт, който непрекъснато отразява, но и изтласква жестокото наследство на Холокоста и ядрените бомби, пуснати над Хирошима и Нагасаки.

За жалост, осъществяването на този радикален естетически проект е тясно обвързано и с някои крайно травматични събития от биографията на самия Балард. Те трудно биха могли да бъдат подминати, ако искаме да анализираме реалните основания, обуславящи генезиса и болезнената логика на този експериментален срез в корпуса на автора. На първо място, поне във връзка с темата за Втората световна война трябва да се има предвид, че по време на конфликта подрастващият Балард прекарва три години в японски концентрационен лагер в Шанхай – травматично преживяване, което бележи цялостното му творчество. В контекста на настоящия анализ обаче е по-важно обстоятелството, че голяма част от главите в „Изложението“ първоначално се появяват като отделни разкази в периода между 1965 г. и 1970 г., тоест непосредствено след трагичната смърт на Хелън Мери Матюз, съпругата на Балард, която внезапно умира от пневмония едва няколко месеца, след като авторът издава „Последният плаж“.

Като оставим настрана сугестивното обстоятелство, че изглежда, сякаш житейският път на писателя е имитирал по крайно жесток начин фик-

²¹ LACAN, J. *Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960*. New York: W.W. Norton & Company, 1992, p. 55.

²² КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 41.

ционалната съдба на един от неговите автобиографични герои, можем без излишни уговорки да заключим, че опитът да се преработи тази немислима травма, е довел до създаването на цикъл от експериментални произведения, трасиращи с необикновена дързост невъзможната география на онези тайнствени места, „където животът се проявява като текст, а писането като живот“²³. Няма нужда да спекулираме за колосалното влияние, което това събитие оказва върху творчеството на Балард, защото той самият говори за това не само в интервюта, но и в два от автобиографичните си романи – в „Нежността на жените“, който е по-скоро автофикционален преразказ на живота му до 1991 г., и в „Чудесата на живота“ – последната книга на Балард, която излиза година преди смъртта му през 2009 г. В последната той пише:

Посоката ми като писател се промени след смъртта на Мери и много читатели решиха, че съм станал далеч по-мрачен... Аз се опитвах да изградя въображаема логика, която да осмисли смъртта на Мери и да докаже, че убийството на президента Кенеди и безбройните жертви на Втората световна война са си стрували или дори че е имало смисъл в тях по някакъв все още неясен начин.²⁴

Подобно радикално събитие, което проблясва за миг в „пресечната точка между βίος и γράφη“²⁵, бихме могли да наречем *автокатастрофа*, заемайки заглавието на култовия едноименен роман на Балард, който възниква в състен вид на страниците на „Изложението“²⁶. Същевременно, запазвайки тази крайно обща дефиниция, би било продуктивно да се доразгърне това понятие по начин, който отразява трансценденталната фобия, апокалиптичните желания и технологичните фантазми, обуславящи своеобразното отношение на британския писател към литературата и нейните спекулативни хоризонти. В този ред на мисли бихме могли да схващаме автокатастрофата като *трансмодален срез* в авторовия корпус – като онова ахронично/атопично място, където реалното на травмата се проявява като граница на текста, а писането – като предел на наладата.

Ако продължим обаче да черпим вдъхновение от „случая Балард“, влизайки изцяло в ролята на спекулативни, автотекстуални аналитици, бихме могли да заключим и че подобни срезове по силата на своята трансгресивност и времепространствена неопределимост имат (поне) две особени свойства. Първо, да стимулират производството на *творби крѣпки* в авторовия корпус – на свръхпартикуларни произведения, които експериментално преработват травматичния срез по начин, който ги откроява като неповторими събития в съответния корпус. Тук е важно да се подчертае, че Балард

²³ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 8.

²⁴ BALLARD, J. G., *Miracles of Life: An Autobiography*. London: Harper Collins Publishers, 2008, p. 188.

²⁵ КОЛАРОВ, Р. Цит. съч., с. 8.

²⁶ BALLARD, J. G. *Atrocity Exhibition*, pp. 153–159.

така и не издава втори роман, пресъздаващ шизоидния стил, фрагментарната структура и ониричната състеност на текстовете в „Изложението“. На второ място, трансмодалният срез разтваря авторовия корпус към отличителните възможности и ограничения на други, паралитературни техники за въ-образяване на света (т. е. на други медии). В този смисъл автокатастрофата е интермедиялна категория – факт, красноречиво отразен не само в монтажния подход, залегнал в основата на „Изложението“, но и в множеството екфрастични податки, пръснати манифестно из страниците на книгата.

Същевременно и в другите романи на Балард редовно се срещат и тематизират знакови произведения на изкуството, които ефектно диаграматизират, експлицират и усилват определени аспекти на повествованието. Най-красноречива в това отношение е картината „Бавен ден“ [*Jour de lenteur*] на Ив Танги, която функционира не само като умален модел на пустеещия му хронотоп в „Горящият свят“, но и като структуропораждаща фигура, която се появява в началото и края на историята, за да рамкира мъобиусовия ход на действието. Като цяло може да се отбележи, че Балард най-често цитира, а и е най-силно повлиян от, произведенията на сюрреалистите – от художници като Макс Ернст, Салвадор Дали и Рене Магрит. В „Изложението“ обаче се появяват и немалко препратки към творбите на Анди Уорхол, Робърт Раушенбърг и Том Веселман, като уникален в случая е фактът, че трансмодалният срез е транслитерирал тяхното влияние в оригинални текстопораждащи стратегии. Например самият Балард отбелязва в едно интервю от 1970 г., че е подхождал към една от по-експерименталните глави в романа, а именно „Фейслифът на принцеса Маргарет“, като същински попартист, който не се свени да естетизира и манипулира „образи от ежедневието“²⁷ и съответно – да преработва всички творби, идоли и фигури в симулакрумния инвентар на масовите медии.

Въпросният кратък текст се заиграва с иконичния лик на британската благородничка по крайно семпъл, но и подчертано провокативен начин, онагледяващ интермедиялния хоризонт на „Изложението“. Става дума за обстоятелството, че Балард не написва текста (поне не и в класическия смисъл на думата), а по-скоро го произвежда като *монтажно редактира* едно традиционно, учебникарско описание на съответната пластична процедура, заменяйки всяка поява на думата „пациента“ с фразата „принцеса Маргарет“. Резултатът е тревожно-порнографски, като точно това е била и целта на Балард, който, силно повлиян от опита си като студент по медицина, стига рано до заключението, че зад привидно хладната обективност на научния дискурс се разстила еротичната бездна на човешката субективност. В този смисъл текстове като „Фейслифът на принцеса Маргарет“ или „Редукционната мамопластика на Мей Уест“ интервенират почти ситуационистки на равнището на езика, за да разкрият колко превратна е претенцията за анхедонична отстраненост на науката.

²⁷ BALLARD, J. G. & BARBER, L. Sci-Fi Seer – *Penthouse Magazine*, 1970, Vol. 5 No. 5, pp. 26–30.

Подобни примери илюстрират спекулативната хипотеза, че автокатастрофата в корпуса на Балард е тясно обвързана с поредица *интермедиялни преноси* на техники, теми и идеи от визуалните изкуства (в случая от попартата) в полето на литературата. Същевременно не бива да оставаме с грешното впечатление, че трансферите, които трансмодалният срез ненадейно задейства, са еднопосочни. Автокатастрофата в корпуса на Балард довежда не само до серия литературни експерименти, транслитериращи естетическите стратегии на визуалните изкуства, но и до няколко опита да се въ-образят-иначе (с други средства) текстовете в „Изложението“. Така например през 1970 г. авторът курира и представя изложба на име „Катастрофирали коли“ [*Crashed Cars*] в „Новата лаборатория за изкуства“ в Лондон. Провокативната творба може да бъде интерпретирана като своеобразна *интермедиялна адаптация* на една от най-важните глави в „Изложението“ – „Автокатастрофа!“ [*Crash!*], която Балард разгръща и развива в своя култов (почти едноименен) роман от 1973 г. Въпросният раздел представя няколко *квазинаучни описи*, излагащи резултатите от фикционално изследване, посветено (на фигурата) на пътното произшествие. В тези кратки емпирични фрагменти се разглеждат най-вече две теми: как автокатастрофата битува във въображението на обикновените хора (във фантазиите на касиери, студенти и домакини) и как подобни инциденти се отразяват на психиката и поведението на онези, които са ги преживели и/или засвидетелствали.

Покрай емпиричния материал, съчинен от Балард, се появяват и спекулативни разсъждения върху енигматичната роля на модерните технологии (и по-конкретно на автомобила) в ежедневието ни. Така се подемат и (до)експлицират два мотива, които са ключови за разбирането на „Изложението“ Първият е обвързан (най-общо казано) с идеята, че „реалността“ е структурирана като сън и съответно – че към разбирането на „външния свят“ трябва да се подхожда като към тълкуването на „вътрешния“²⁸. Оттук следва (поне за Балард), че „класическата дистинкция“, която Фройд прави по отношение на нашите съновидения, между манифестирано и латентно съдържание би могла да ни послужи, когато се опитваме да изследваме (значението на) обектите, с които се сблъскваме в будния ни живот. Разсъждавайки по този начин, разказвачът, отговорен за описите в главата, стига до заключението, че ако (психо)анализираме някои от най-важните изобретения на XX в. (като компютъра или ядрената глава), ще открием, че „латентната идентичност“ на тези машини е „амбивалентна дори за най-вещия изследовател“. Същевременно се отбелязва, че има и своеобразен подстъп към несъзнаваното на модерните технологии, но по този *кралски път* преминава само и единствено автомобилът, който „доминира векторите на скоростта, агресията, насилието и желанието“ в душевния живот на хората.

²⁸ BALLARD, J. G. *Atrocity Exhibition*, p. 156.

В частност обаче не в самата кола, а в автокатастрофата откриваме „ключов образ“, който ни разкрива, че формата на всяко човешко изобретение улавя, отразява и/или дори възплъщава структурата на нашата (по начало разстроена) психика. Или в думите (на разказвача) на Балард: „Машината превръща психопатологията в концепция“²⁹. Така се утвърждава и спекулативната идея, изразена в началото на главата, че има нещо такова като „концептуална автокатастрофа“. Ако приемем, че автомобилът е *понятие на четири колела*, формализирало и материализирало травматичното ядро на човешката субективност, то тогава колата се оказва средство, което ни позволява активно (зад волана) да осмислим и изкомуникираме „широк спектър от импулси, обвързани с нашата психопатология, сексуалност и способност за саможертва“³⁰. Така в последния анализ се оказва, че можем да разглеждаме гледането, записването и дори пресъздаването на пътни произшествия като опит да се влезе в продуктивно отношение с технологизирана форма на живот, парадоксално уловила (или по-скоро въ-образила в действие) невъобразимата, из-родна сърцевина на човешкото.

Целта на емпиричния материал, представен в главата, е да ни убеди именно в тази спекулативна хипотеза. Въпреки че подобна идея не може да бъде доказана позитивистки, ексцентричният учен на Балард е убеден, че всички негови изследвания и експерименти показват, че хората масово възприемат автокатастрофата „не като унищожително, а като плодотворно събитие“, което (едва ли не литургично) „освобождава сексуалната енергия“³¹ не само на живите, но и на онези жертви на войната по пътищата, които са се превърнали в същински попикони (тук са споменати Джеймс Дийн, Джейн Мансфийлд и Джон Ф. Кенеди). Сред материала, предполагаемо подкрепящ тази постановка, откриваме например твърдения като това, че при роднините на хора, умрели в автомобилна катастрофа, се забелязва „както ръст на сексуалната активност, така и подобрение на общите здравни показатели“³² (същевременно „траурният период бива драстично съкратен“). С други думи, анонимният изследовател на автора третира всеки случай, който разкрива *еротологичните ефекти* на пътното произшествие, като доказателство, утвърждаващо фантастичните му идеи.

В общи линии така оперира и Балард, когато решава да адаптира въпросната глава от „Изложението“. Той не само влиза за кратко в ролята на художник и куратор, а се опитва да пресъздаде и квазинаучния патос на своя провокативен изследовател. В този смисъл можем да разглеждаме „Катастрофирали коли“ като трансгресивна изложба, замислена, построена и проведена по модела на експериментите, описани в „Изложението“. По всичко си личи, че така е разсъждавал и самият Балард. Когато „Лаборато-

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., p. 157.

³² Ibid., p. 153.

рията за изкуства“ му отправя покана да реализира проект в тяхната галерия, той приема това като възможност „да **тества** **хипотезата си** за неосъзнатите връзки между секса и автокатастрофата“³³. Балард подготвя лабораторното пространство, като докарва три разбити коли, специално подбрани за случая от кадавърния инвентар на няколко автоморги в северен Лондон. Както става ясно от интервюта и спомени, авторът е държал поне един от автомобилите да е американски (все пак в неговия свят САЩ са обетованата земя на попкултурата, новите технологии и концептуалните катастрофи). Затова Балард, изглежда, се гордее с факта, че успява да открие „прекрасен понтиак от 50-те години, с облицовка в стил космическата епоха и панорамно предно стъкло – същинска ракета“³⁴.

Като оставим настрана трите автомобила, които авторът поставя в галерийното пространство без концептуална анотация, „Катастрофирани коли“ съдържа още два ключови елемента. Първият доближава творбата до видеоизкуството, което достига върха на своята популярност именно през 70-те. С помощта на екипа на „Лабораторията за изкуства“ Балард устройва затворена система за видеонаблюдение [CCTV], която да записва и да предава обратно движенията на посетители в галерията. Вторият елемент е по-перформативен – авторът предлага да намерят „млада жена“, която да интервюира гола присъстващите за впечатленията им от изложбата. Такава се открива, но на деня, когато пристига в галерията и вижда разрушените коли, тя отказва да се съблече изцяло и остава само по без горнище (за автора този детайл разкрива нещо ключово за психологията на катастрофата, но той така и не пояснява какво).

С това приключват приготвянията за провокативния експеримент на Балард, който години по-късно споделя следните впечатления и разсъждения за начина, по който протича събитието:

Никога не бях виждал посетители в галерия да се напиват толкова бързо. Във въздуха се усещаше голямо напрежение, сякаш всички бяха обзети от страх, след като някаква вътрешна аларма бе започнала да звъни... Върху колите се разливаше вино, чупеха се прозорци, а полуголото момиче едва не бе изнасилено на задната седалка на понтиака... Журналистка от *New Society* започна да ме интервюира сред хаоса, но толкова се превъзбуди от възмущение...че трябваше да я хванат, за да не ме нападне. През целия месец, в който бяха изложени, колите бяха непрестанно атакувани – бяха залети с бяла боя от група кришнайти, преобърнати и лишени от странични огледала и регистрационни номера. Още преди изложбата да приключи и колите да бъдат извозени, без никой да оплаче мига, в който прекрчиха за последно прага на галерията, аз вече от дълго време се бях убедил. Всички мои подозрения относно несъзнаваните взаимовръзки, които романът ми

³³ BALLARD, J. G. *Miracles of Life: An Autobiography*, p. 216.

³⁴ BALLARD, J. G. & CALL, J. J. G. Ballard's Crash – An Interview With The Author. – In: *CK Deluxe*, 1995: https://www.jgballard.ca/media/1995_kulture_deluxe_magazine.html.

[„Автокатастрофа“] щеше да изследва, се бяха потвърдили. Изложбата ми се бе оказала психологически тест, замаскиран като изложба – нещо, което вероятно важи и за акулата на Деймиън Хърст, и за леглото на Трейси Емин.³⁵

Като оставим настрана факта, че описанието на Балард се чете като един от емпиричните фрагменти на изследователя от „Изложението“, от перспективата на тези наблюдения можем да се върнем към изходната ни точка и да четем експерименталната изложба на автора като *интермедиялна адаптация* на „Автокатастрофа!“. Доколкото лабораторията е своеобразна медия (среда/средство за въ-образяване на света), „Катастрофирали коли“ е творба, трансмодално ситуирана не само между литературата, видеоизкуството и пърформанса, но и между науката и изкуството като цяло. Иначе казано, тя е травматично неопределима част от също толкова аморфния комплекс от безподобни произведения, кръжащи енигматично около среза в творчеството на Балард. И въпреки че за улеснение третирахме „Изложението“ като *интензивния топос* на тази своеобразна автокатастрофа, накрая трябва да отбележим (или по-скоро да припомним), че самият роман е фрагментарна констелация от разнородни текстове, устроени около *липсващия индекс* на този преломен момент в живота и писането на Балард. С други думи, трансмодалният срез не може да бъде посочен, само мислен (той е интелигибелен) и евентуално о-писан: като черна дупка, чиято невидима форма се очертава от думите, захвърлени в нейната неясна орбита.

3. Вместо заключение

Доколкото сме готови да приемем, че има нещо такова като трансмодален срез, бихме могли да предложим една последна спекулативна хипотеза, чиято цел би била да преодолее дихотомията между авто- и интертекстуалното. Най-общо, ако сериозно приемем предложението, че автокатастрофата е травматично събитие, което чупи трансценденталните условия за възможност на живота и литературата и съответно – че е ахронична и атопична – то тогава бихме могли да заключим, че не би било възможно тя да бъде локализирана нито в, нито извън авторовия корпус. Тя е (така да се каже) екстимното основание на творещото тяло. От тази гледна точка автокатастрофата не принадлежи на никого, въпреки че едновременно с това (раз)единява всички, които са взели участие в нея. Тя е рана, която се споделя – срез, парадоксално преплитащ насладите и желанията на онези тела (корпуси), които е разчленил.

В подкрепа на подобна хипотеза отново могат да се приведат сугестивни доказателства от случая „Балард“. Най-вече следва да се изтъкне силното влияние, което творчеството на американския писател Уилям Бъроуз оказва върху британеца и неговия подход към текстовете в „Изложението“.

³⁵ BALLARD, J. G., *Miracles of Life: An Autobiography*, pp. 216–217.

От една страна, е повече от известно, че много от елементите във фасетъчния роман – шизоидният стил, монтажните техники, порнографският език и т. н. – са били директно инспирирани от книги като „Голямото обаяние“ и „Меката машина“, в които бащата на бийтпоколениято експериментира с метода на т. нар. *cut-up*. От друга страна обаче, ако напуснем границите на това интертекстуално наблюдение и погледнем творчеството на Балард автотекстуално, тоест в неговата органична цялост, ще забележим, че на няколко места в корпуса на британеца се появяват мотиви, които, изглежда, цитират не буквата на Бъроуз, а по-скоро неговите желания, наслади и собствени автокатастрофи.

Най-красноречив тук е фактът, че в „Изложението“ за пръв път се появява хомоеротична нишка, която е иначе крайно чужда (на творчеството) на Балард, който за разлика от Бъроуз се представя винаги (в интервюта и автобиографични текстове) като сравнително консервативен, хетеросексуален мъж. Британецът дори има някои почти хомофобски изказвания. В едно интервю например той хапливо отбелязва, че Бъроуз се превръща в „контракултурна икона“³⁶ само и единствено заради „връзката си с хомосексуалността и наркотиците“. За Балард американският автор е по-скоро „фигура на статуквото“ [establishment figure] – „човек от горната класа на Средния запад, с присъщо чувство за превъзходство спрямо чернокожи, полицаи, лекари и провинциални политици“. Британецът използва случая и за да увери читателите си, че „не е член на хомосексуалния интернационал [homintern], ами заклет хетеросексуален мъж, който „предпочита компанията на жени пред тази на повечето мъже“. Той, изглежда, прави този коментар, за да поясни отношението си към „**хомосексуалните елементи**“ не само в „Изложението“, но и в „Автокатастрофа“, където хомоеротичният мотив е напълно експлициран и изведен до своя логически завършек (като след това същият изчезва от творчеството на автора). Според Балард въпросните елементи нямат нищо общо с хомосексуалността в класическия смисъл на думата, тъй като се опитват да „покажат един свят отвъд сексуалността и ясните полови разграничения“.

Като оставим настрана дали това е вярно, твърдението на автора не отнема от факта, че е избрал да употреби именно поредица хомоеротични фигури и образи в опита си да отиде *отвъд принципа на удоволствието*. В подробна статия за отношенията между Балард и Бъроуз един от анонимните редактори на *RealityStudio*³⁷ спекулира, че сблъсъкът на Балард с радикалното творчество на Бъроуз през 60-те години не само отключва у британеца интерес към стила и техниките на американския автор, но и към хомосексуалността като цяло.³⁸ Тази хипотеза е подкрепена с цитат от „Автокатастрофа“,

³⁶ J. G. Ballard on William Burroughs. – Biblioklept, 25.09.2010: <https://biblioklept.org/2010/09/25/jg-ballard-on-william-burroughs/>.

³⁷ *RealityStudio.org* е дългогодишен изследователски проект, посветен на работата и живота на Уилям Бъроуз.

³⁸ William S. Burroughs and J.G. Ballard: An In-Depth Account Drawing on Interviews, Correspondence, and Unpublished Documents. – *RealityStudio*, 7.03.2012: <https://realitystudio.org/>

който ни разкрива как протагонистът (който Балард многозначително кръщава на себе си) бавно, но сигурно развива силно еротично влечение към Вон – крайно мрачен образ (фигура на нагона към смъртта) с фетиш към пътните произшествия. На съответното място в романа фикционалният Джеймс Балард решава, че „вероятно някакъв латентен **хомоеротичен елемент** е изплувал на повърхността на съзнанието му“³⁹, след като Вон му показва албум с макабрено-еротични фотографии. Според статията на *RealityStudio* може би именно това се случва и с реалния Балард, когато се сблъсква с трансгресивната образност на Бъроуз малко преди смъртта на Мери през 1963 г.

Същевременно хомосексуалните мотиви се появяват в произведенията на автора едва след като той загубва трагично съпругата си. Това обстоятелство отваря възможност да разглеждаме еротологичната кръпка в корпуса на Балард като продукт на една *травматична идентификация*, обвързваща неговата собствена (авто)биографична ситуация с тази на Бъроуз, който започва да се занимава сериозно с литература непосредствено след злополучната смърт на втората си съпруга, Джоан Волмър. Както пише авторът в предговора си към „Сбъркан“, в един момент той „стига до ужасяващото заключение, че никога е нямало да стане писател, ако Джоан не беше умряла“⁴⁰. Разбира се, дори и двамата автори да споделят една съдба (на пишещи вдовци), техните истории се различават в много отношения – най-малкото Бъроуз сам е отговорен за смъртта на съпругата си (прострелва я в главата при твърде неясни обстоятелства). Въпросът е, че не е изключено тази обща черта (срез) в автобиографията и творчеството на Балард и Бъроуз да е способствала стилистичното, тематично и еротологично приближаване на двата им корпуса. Иначе казано, не е недопустимо споделената травма да се е превърнала в едно от основанията за преноса на хетерогенни елементи от творбите на единия автор в тези на другия. Точно за такива *интеркорпорални трансфери* създават условия и пътните произшествия в „Автокатастрофа“. Подобна възможност бива очертана и статията на *RealityStudio*:

Балард „откача“ след смъртта на Мери, както отбелязва колегата му Брайън Олдис. Но пък Балард бил ли е наясно, че и Бъроуз е вдовец? Когато Бъроуз се появява в предаване на *BBC* през януари 1964 г., той обсъжда застрелването на съпругата си, обвинявайки алкохола за случилото се. Възможно е на някакво ниво Балард да е проявил интерес да влезе в общуване с Бъроуз именно на това мрачно [morbid] равнище. В известен смисъл „Изложението“ подема този разговор с „Голият обяд“ – един вдовец се обръща към друг на фрагментарния език на експерименталната литература. И двамата писатели избират да притъпят скръбта с помощта на наркотични вещества – героин за единия, уиски за другия – макар че Балард решава да се превърне в образцов самотен баща, на когото Бъроуз е пълната противоположност.

scholarship/william-s-burroughs-and-j-g-ballard/.

³⁹ BALLARD, J.G. *Crash*. New York: Vintage books, 1985, p. 102.

⁴⁰ BURROUGHS, W. *Queer*. New York: Penguin Group, 1987, p. xxii.

Излиза, че в сянката на споделената автокатастрофа, имаме трансфер не само на равнището на γραφή (експерименталния стил), но и на това на βίος⁴¹ (зависимостите и евентуално – хомосексуалното желание), като изглежда, че в убежната точка на тяхното пресичане Балард и Бъроуз се срещат за момент, преди да потеглят в различни житейски и творчески посоки (произведенията на двамата имат малко общо след „Автокатастрофа“ и т.нар. кътъп трилогия на американеца). Остава само да назовем това спекулативно свойство на автокатастрофата да (раз)единява езика и живота на онези, които са я преживели. В чест на спекулативните литературно-физични размишления на Радосвет Коларов бихме могли да наречем този атопичен феномен *квантово преплитане на насладата* и съответно – на дискурсивното желание.

ЛИТЕРАТУРА

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение: Поетика на автотекстуалността*. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie: Poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

BALLARD, J. G. *Atrocity Exhibition*. London: Harper Collins Publishers, 1993.

BALLARD, J.G. *Crash*. New York: Vintage books, 1985.

BALLARD, J.G. *Hello America*. London: Flamingo, 1993, p. 183.

BALLARD, J. G. & BARBER, L. Sci-Fi Seer. – *Penthouse Magazine*, 1970, Vol. 5, No. 5, pp. 26–30.

BALLARD, J. G. & CALL, J. J.G. Ballard's Crash – An Interview With The Author. – In: *CK Deluxe*, 1995: https://www.jgballard.ca/media/1995_kulture_deluxe_magazine.html [accessed 28.06.2025].

BALLARD, J. G. & MACBETH, G. The New Science Fiction. – *JG Ballard*, 01.02.1967: https://www.jgballard.ca/media/1967_feb1_BBC3_radio.html [accessed 28.06.2025].

BALLARD, J. G. *Miracles of Life: An Autobiography*. London: Harper Collins Publishers, 2008.

J.G. Ballard on William Burroughs. – *Biblioklept*, 25.09.2010: <https://biblioklept.org/2010/09/25/jg-ballard-on-william-burroughs> [accessed 28.06.2025].

BALLARD, J. G. & STORM, J. An Interview with J. G. Ballard. – *Speculation*, no. 21, 1969, pp. 4–8.

⁴¹ Доколкото тук става дума не просто за пресечната точка между писането и някаква конкретна форма на живот (βίος), а за момента, в който езикът се опира на голия живот (ζωή) на нагоните и насладите, бих заменил понятието *автобиография* в този текст с поспекулативния термин *зоография*. Тъй като не би било обозримо да се защити подобен сложен теоретичен ход в рамките на настоящия текст, реших само да маркирам тази идея като теоретична хрумка. Държа да направя тази бележка под линия най-вече защото на конференцията „Автотекстуалност и цитат“ стана ясно в дискусиите колко натоварено (и вероятно износено) е понятието ни за биографичното.

BALLARD, J. G. The Coming of the Unconscious. – In: BALLARD, J. G. *User's Guide to the Millennium*. London: Flamingo, 1997.

BURROUGHS, W. *Queer*. New York: Penguin Group, 1987.

LACAN, J. *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*. Cambridge: Polity press, 2014.

LACAN, J. *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge, The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, 1972–1973*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

LACAN, J. *The Ethics of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*. New York: W. W. Norton & Company, 1992.

LACAN, J. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, Book XI*. New York: W. W. Norton & Company, 1981.

William S. Burroughs and J. G. Ballard: An In-Depth Account Drawing on Interviews, Correspondence, and Unpublished Documents. – *RealityStudio*, 7.03.2012: <https://realitystudio.org/scholarship/william-s-burroughs-and-j-g-ballard/> [accessed 28.06.2025].

THE TRANSMODAL CUT IN THE WORK OF J. G. BALLARD

Abstract. This article offers a speculative, autotextual reading of J. G. Ballard's oeuvre through the lens of psychoanalysis and the theoretical framework of Radosvet Kolarov. It seeks to develop the concept of "auto-catastrophe" – a traumatic event that marks a radical turning point in an author's creative output. The study conceptualizes this auto-catastrophe as a "transmodal cut" that (dis)connects various techniques, motifs, media, corpora, etc. The text also proposes a reading of Kolarov's notion of "discursive desire," interpreted through Jacques Lacan's psychoanalytic concept of enjoyment [jouissance]. The article applies these concepts in an analysis of Ballard's most experimental work, *The Atrocity Exhibition*, emphasizing its intermedial aspects in order to demonstrate how the transgressive nature of the transmodal cut enables literature to cross its own formal boundaries. The text also explores how the auto-catastrophe can (dis)connect the works and enjoyments of different authors who share the same trauma. To this end, it briefly examines the relationship between the works of Ballard and those of the American writer William Burroughs. **Keywords:** Radosvet Kolarov, Jacques Lacan, Trauma, Autotextuality, Media

Stefan Goncharov, PhD

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-0569-8159>

Web of Science Researcher ID: KOD-1472-2024

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: stefan.praskov@gmail.com