

Яким Петров, докторант

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ДОВЪРШВАНЕТО НА УИЛЯМ БЪРОУЗ: ЕТИКАТА НА КРАЖБАТА И ЖЕСТЪТ НА ШЕГАТА

Резюме. Статията „Довършването на Уилям Бъроуз: Етиката на кражбата и жестът на шегата“ е опит да се преосмисли наследството на бъроузианския корпус от експериментални текстове (романи, есета, манифести). Да се предложи една нова траектория, фокусирана върху концептуалните и етически залози при култовия американски автор. Работейки в междината между биографичната травма на писателя (убийството на жена му по време на игра) и логиката на самите бъроузиански творби, статията предлага вход към метода и специфичната етика на едно писане отвъд контрола на езика. Последното може да бъде дефинирано и като спекулативна радикализация на проблема за (авто)цитирането по посока на понятията за концептуалната кражба и шегата като жест на среза.

Анализът на тези техники става през прочит на романа „Сбъркан“ и екранизацията му на италианския режисьор Лука Гуаданино от 2024 г. Представяйки незавършения втори роман „Сбъркан“ като инициационна творба (в смисъла на Коларов), текстът разкрива играта на един „цитат на реалното“ (убийството), оголен през работата на Гуаданино. Разкривайки този ключов за бъроузианската практика остатък, текстът се насочва към същинския си обект на изследване – кражбите и шегите. Те биват свързани с методите на рязането и сгъването (кът-ъп), затвърдили култовия статус на Бъроуз в следвоенната западна литература. Рязането и сгъването биват мислени през късната лаканианската психоанализа на симптомата и дельоззианските понятия за тяло без органи (ТбО) и хумора. През своеобразния синтез на горните траектории у Бъроуз кристализира и амбивалентният (политически, психо-социален и етически) опит за (само) изписване (еманципация) на автора от езика, мислен като всепроникваща система за контрол на съвременния субект.

Освен като своеобразно въведение в бъроузианската етика на съпротивата срещу езика, настоящият текст цели да послужи и като спекулативно прокарване на възможни връзки между писането на американския автор и някои съвсем актуални проблеми. Това са проблемите на информационните (дигиталните) общества на контрола, големите езикови модели (LLMs), консумацията на nonsens съдържание (brainrot), институционализирането на параноята и конспиративния разум и прочее. Последните трасират цялото настояще изследване на бъроузианския етос.

Ето защо отвъд теоретизирането на кражбите и шегите като спекулативен подход към писането и радикална етика „Довършването на Бъроуз“ прави и кратка демонстрация, прилагайки буквата на Бъроуз в локален съвременен

контекст на руска пропаганда, дезинформация и националистическа (патриотарска) идеология.

Ключови думи: контрол, жест на шегата, кражба, автоцитат, етика

1. Бързо и мръсно въведение

Заглавието на това есе е малко подвеждащо. Въпросът няма да е за възможните довършвания на Бъроуз, макар че, както ще видим след малко, ще тръгнем от едно своеобразно довършване (интерпретация). По-скоро ще опитаме да говорим за обратното. За това откъде да се започне с тази противоречива фигура, дала името на чудовището на непосредственото бъдеще, т.е. на настоящето, от което тукашните думи се оттласкват. „Контрол е името, предложено от Бъроуз като понятие за новото чудовище, което Фуко разпознава като непосредственото ни бъдеще.“¹ Но именно защото в обществата на контрола от прословутия постскрипт на Делюз субектът нищо никога не довършва², въпросът ни ще е въпрос за това откъде да започнем с Бъроуз. Как да реактивираме следите (парчетата), оставени от този наследник на Джойс³, така, щото мисълта му да не свършва. Да продължава да форм(ул)ира линии на съпротива срещу формите, стратегиите и практиките на контрола.

Разбира се, това е задача, която не може да се изчерпи с настоящото кратко изложение, нито с фигурата на Бъроуз. Ето защо ще набележим единствено траекторията, която би могла послужа като продуктивен вход в „опита ‘Бъроуз’“⁴. Тя ще прекоси проблема за контрола (своеобразния конститутивен фантазм на Бъроуз) и опита да се очертае изход от разнообразните му инфраструктури – лингвистични, технологични, политически, психически. Онова, за което ще говорим, ще е експериментът „да из-пишеш изхода си“⁵. По-конкретно, ще направим нещо като въведение в работата на писането като метод, като залог и като радикална техника. Понеже практи-

¹ DELEUZE, G. *Negotiations. 1972–1990*. New York: Columbia University Press, 1997, p. 178.

² Ibid., p. 179.

³ Това е едно от определения за работата и залога на Бъроуз, популяризирано най-вече от автора Джеймс Балард. Ето как започва есето „Митотворец на 20-и век“ : „В „Бдение на Финеган“, един гигантски лаком каламбур, около 1940 г. Джеймс Джойс осъвременява романа с необятния цикличен ребус от сънища на един дъблински бирник, който е едновременно Адам, Наполеон, наред с герои на хиляди митологии. Уилям Бъроуз тръгва оттук и фикцията му конституира първия портрет на вътрешния пейзаж на следвоенния свят, използвайки собствения му език и манипулативни техники, собствените му фантазии и кошмари...“ (BALLARD, J. G. *A User's Guide to the Millennium. Essays and Reviews*. London: Flamingo, 1997, p. 126).

⁴ „Именно тук [в опита на Бъроуз, Арто и т. н.] изкуството постига своята автентична модерност, която се състои единствено в следното: да освободи онова, което е присъствало в изкуството през всички времена, но е било скривано под целите и обектите, пък били те и естетически, под прекодиранията и аксиоматиките: чистият процес, който се осъществява и не престава да бъде осъществяван като действие, изкуството като ‘експериментиране’“ (ДЕЛЪОЗ, Ж., ГАТАРИ, Ф. *Анти-Един. Капитализъм и шизофрения*. София: Критика и хуманизъм, 2004, с. 491).

⁵ BURROUGHS, W. *Queer*. London: Penguin Books, 2010, p. 135.

ката на писането за Бъроуз не е нищо друго освен *pharmakon* – болест и възможен винаги несигурен лек – на/срещу системите, които вписват, отписват, изписват и преписват даден субект. Казано максимално радикално, залогът ни е етически и политически и в този смисъл следва самата буква на Бъроуз. Буквата, която мисли писането като желание не просто да се от-пишеш от онова, което те вписва, а буквално да го изпишеш и в процеса на изписването да разбъркаш (и побъркаш) редовете (кодовете), опитващи да вкарат в ред, да заповядват, да дават органи на субекта.

Категоричното -ЪТ е също вирусен механизъм, заключващ те във вселената на вирус-ЪТ. ИЛИ/ИЛИ също е вирусна формула. Винаги е ИЛИ ти, ИЛИ вирусът. ИЛИ/ИЛИ. Това всъщност е формулата на конфликта, видяна като архетипен вирусен механизъм. Предложеният език ще изтрие тези вирусни механизми и ще ги направи невъзможни за формулиране в езика... Описал съм тук множество оръжия и тактики за военната игра [на езика като образцов локус на контрола]. Оръжията, които променят съзнанието, могат да поставят под въпрос военната игра. Всички игри са враждебни. Базисно има само една игра и тази игра е войната.⁶

Оръжията за военната игра, които Бъроуз предлага, можем да сведем до следния квазислоган⁷, синтезиращ нападението срещу -ЪТ, ИЛИ/ИЛИ, т. е. срещу протоколите на езика. Слоганът е: *Не цитирай, просто кради!*

Разяснението му, т.е. проследяването на мястото, което го артикулира, и някои от възможните му ефекти (теоретични и практически), е задачата на краткото изложение отгук насетне. Целта, както е видно, е форм(ул)-ирането на определен етос на кражбата, определен тип философия на заблудата. Етос на едно възможно пиратство – дигитално, технологично, психосоциално, сексуално и т.н. – пазещо своеобразната нелегалност на писането. Неговата практика като практика на де-монстрацията на едно реално.

Но какво точно значи „демонстрация“? „Демонстрация“ значи, че реалното не е това, което е показано или монстрирано [ce qui se montre], а онова, което е де-монстрирано [ce qui we dé-montre], тоест то [реалното] е самата отмяна на показването. Това също значи, приближавайки формализма, че онова, с което реалното на един Субект, доколкото е демонстрирано, може да бъде свързано, е писането.⁸

⁶ BURROUGHS, W. *Word Virus. The William Burroughs Reader*. London: Fourth Estate, 2010, pp. 312–313.

⁷ Любопитен факт, организиращ немалка част от амбивалетната бийтмитология около Бъроуз – „милионите на Бъроуз“, – е неговото заможное семейство, свързано едновременно с технологичната индустрия и с рекламата и маркетинга. Дядото на Бъроуз – Уилям Сюрд Бъроуз I – е изобретателят, отговорен за усъвършенстването на сметачната машина, а неговият чичо – Айви Лий – работи с Едуард Берней, признат за баща на рекламата и връзките с обществеността. Поради това си и позволяваме да синтезираме един от ключовите залози с квазислоган. Вж.: BURROUGHS, W. *Word Virus*, pp. 3–4.

⁸ BADIOU, A. *Lacan. Anti-Philosophy 3*. New York: Columbia University Press, 2018.

Както ще видим, това реално, което ще се оголи през отмяната на Бъроуз като име на тривиални контракултурни съпротиви (поколението на битниците) срещу обществата на контрола ще бъде своеобразното реално на бърроузианската шега, на номерата (routines), които разнообразните Бъроузови заместници перформират. Така именно жестът (gesture) на шегата (jest)⁹ ще ни даде залога на кражбата като спекулативен синтез на тактиките срещу вирусните механизми на езика (образцовия контролен орган) наред с етоса на крадеца, измамника, пирата, ренегата, контрабандиста, „сбъркания“ и т.н.¹⁰, форм(ул)иращи набора от концептуални персонажи, пръснати из „Интерзоната“: странната поддържава, онова „място, където непознато минало и възникващо бъдеще се срещат във вибриращо беззвучно тананикане. Ларвени същества, чакащи някой жив.“¹¹

2. Довършване(то): „Сбъркан“ като инициационна творба

Мястото, от което ще тръгнем, може да изглежда малко далечно. Всъщност става въпрос за кулминационната сцена (сцената на едно своеобразно довършване) от наскоро излязлата филмова адаптация на Бъроузовия втори роман „Сбъркан“. Режиран от Лука Гуаданино, филмът със същото заглавие е изненадващо стриктна, т.е. следваща буквата на автора, интерпретация на прословутата травматична работа, вписала Бъроуз. „Защо бих желал да проследя толкова внимателно тези ужасно болезнени, неприятни и разкъсващи спомени? Докато аз бях този, който написа „Дрога“, то чувствам, че аз бях вписан в „Сбъркан“.“¹²

Преди да преминем към самата сцена и кратка демонстрация, т.е. оголване през отмяна, на остатъка, който ни интересува по отношение на горевъведената конфигурация от идеи, нека направим една кратка контекстуализация на тази травматична втора работа.

⁹ Жест (gesture) и шега (jest) притежават етимологична връзка, идваща от латинския глагол *gerĕ*, означаващ управлявам, износвам (дете, бремене), изпълнявам, показвам и прочее. Вж.: HARPER, D. Jest. – In: *Online Etymology Dictionary*: <https://www.etymonline.com/word/jest>.

¹⁰ Настоящото есе има за свой имплицитен събеседник двутомната енциклопедия на маниите, изчезването на човека и унищожението на света *Omnicide* на литературоведа и експерт по близоизточна поезия Джейсън Бахбак Мохагег. В поредица от спекулативни фрагменти енциклопедията на Мохагег разгръща една философия на заблудата, опиума и апокалиптичните визии наред с картография на множеството концептуални персонажи – фалшификатори, крадци, магьосници, алхимици, лъжци, разказвачи, шпиони и т.н. – обитавали горните пространства на не-реалното. Сред тези персонажи онзи, който е най-близо до бърроузианската буква – до крадеца и шегаджията на Бъроуз – е добрият лъжец. Лъжецът, който е „вечно срещу идеологията“, „нещо на стремглавата ефимерност, възбуждаща един уморен свят... чиито думи замразяват времето и правят края не-свършващ [другояче на контрола]. Лъжецът, който „винаги е бил последният най-добър шанс на света“. Вж.: MOHAGHEGH, J. B. *Omnicide II. Mania, Doom, and the Future-in-Deception*. London: Urbanomic, 2023, pp. 547–548, 563–565.

¹¹ BURROUGHS, W., GINSBERG, A. *The Yage Letters*. San Francisco: City Lights Books, 1963, p. 46.

¹² BURROUGHS, W. *Queer*, p. 128.

2.1. Вилхелм Тел

„Сбъркан“ е непосредствено започнатото продължение на „Дрога“ (първия роман на Бъроуз), с която образуват особен тематичен и стилос диптих. Този втори роман продължава темите за зависимостта, но от позицията на абстиниращото и разпадащо се тяло. Оттук „Сбъркан“ е както книга за самотата, хомосексуалното желание и насилието на последното, така и опит върху наркотичната болест, откъдето и връзката му с „Дрога“, мислен като реалистки доклад върху джънк-употребата, противопоставен на фрагментарния, дисоцииращ стил на „Сбъркан“¹³. Стилът на студено, отдръпващо се от джънка¹⁴, все още несъстояло се тяло без ограни (ТБО)¹⁵.

По-важното обаче е, че „Сбъркан“ е мястото, на което Бъроуз въвежда своите рутини/шеги/вицове, които по-късно ще се развият в монтажните техники на рязането и сгъването. А от последните, както е добре известно, възникват култовите визуални и текстуални експерименти, известни като *кът-ъп*¹⁶ трилогията („Нова Експрес“, „Билетът, който експлодира“, „Soft-машина“). Трилогия, която ще разгърне пълния потенциал на бъроузианската вирулентна семиология като етическа и политическа позиция, като метод на кражбата, разбъркването и изписването на изхода от разнообразните системи на контрола, дефинирали следвоенния (ВСВ) психосоциален пейзаж. Разбира се, в „Сбъркан“ рутината е в своята зародишна, не-преработена форма. Можем да наречем тази форма оттегляща се (абстинираща) от репортажния стил на „Дрога“, от травмата, под чийто знак седи самата книга. При все това идеите, обсеесиите и спекулативната сила на бъроузианското мислене вече са налице. Именно те превръщат рутините/шегите на „Сбъркан“ в сюрреалистично прекосяване експеса на концептуалната персона, позната като „грозния американец“¹⁷ – от омразата му към състрада-

¹³ Ibid., p. xiv.

¹⁴ Запазването на понятието *junk* (на български то е преведено като „дрога“) без превод е умишлено. Освен стилистична причината е запазването на многообразието от смисли, синтезирани от *junk* (джънк) – дрога (хероин), боклук, а също и пакет в смисъла на чатал, на фалос. Предвид някои от психоаналитичните моменти в анализа на метода и етоса на Бъроуз тази констелация от значения на е необходимо да бъде удържана. Вж.: *Junk*. – *Oxford English Dictionary*: <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Junk>.

¹⁵ Тук даваме една оперативна дефиниция на тялото без органи (вече достатъчно добре улавяща жеста на Бъроуз), а по-надолу в текста ще има и по-концептуална бележка върху това ключово понятие. ТБО е в „Делюзовия анализ на изкуството резултатът от експериментирането върху тялото, което отменя органичната асоциация, която органите имат един с друг (физически) или с определена функция (психически), за да се създаде условието за нови, неорганични физически асоциации и психични функции. YOUNG, E. B. (et al.). *The Deleuze and Guattari Dictionary*. London: Bloomsbury Academic, 2013, p. 53.

¹⁶ Струва си да се отбележи, че *кътъп* на английски означава както нещо на/из-рязано (вкл. в смисъла на филмов материал за монтаж), така и някого, наслаждаващ се на шеги, на глупости, на шутовско поведение. Субект, наслаждаващ се на среза. Вж.: *Cut-up*. – *Oxford English Dictionary*: <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Cut+up>.

¹⁷ Терминът „грозен американец“ е взет от романа на Юджийн Бърдик и Уилям Леде-

телни (либерални) застъпници на хомосексуалността през телепатията до руските програми за контрол на съзнанието, техниките на разпит и признания с помощта на контролирани субстанции (субстанции на контрола), шпионажа и т. н.¹⁸

Тук е важно да отбележим също няколко факта около самото написване и публикуване на „Сбъркан“. Те на свой ред ще ни въведат по-ясно в травматичния възел, вписващ Бъроуз в текста на романа. Всъщност извън рутините „Сбъркан“ се отличава и като един прецакан (сбъркан) авто-/хипертекстуален опит. Причината е, че Бъроуз изрязва 6000 думи, т. е. четвърт, от ръкописа, за да изпълни изискванията за публикуване на „Дрога“, а след това сбърканият остатък обикаля около 30 години по света, преди да бъде (ре)асемблиран и публикуван самостоятелно. Така „Сбъркан“ се открива като особен монтаж от писма¹⁹, материали от писателското чекмедже на автора, епilog, написан 30 години по-късно, и едно скандално въведение от 1985 г., седящо отново на три десетилетия разстояние от първоначалния текст. Именно въведението ни интересува тук. То функционира едновременно като паралитературен ключ и като първа глава на романа. Нещо повече, уводните думи на Бъроуз сякаш свръхкодират текстурата на романа, а оттам и цялостната логика на проекта му, който се открива в редуктивния ракурс

рър със същото заглавие и реферира към американски експати и пътешественици, незаинтересовани към чуждата култура, която обитават, и съдещи я спрямо американски стандарти. С други думи, „грозният американец“ е фигура на безпардонния американски империализъм. Изследователят на бъроузианския корпус от текстове Оливър Харис въвежда Лий от „Сбъркан“ именно през спомената фигура. Вж: BURROUGHS, W. *Queer*; p. xxviii.

¹⁸ Няколко цитата, чрез които да се усети атмосферата в „Сбъркан“ наред със състоянията (физически и психически) на абстиниращото тяло на Лий (прев. мои, Я. П.):

„Никога няма да забравя неизразимия ужас, който замрази лимфата ми... когато унищожителната дума прогори замаяното ми съзнание: хомосексуален. Аз бях хомосексуален... По-достойно, мислех си, да умреш като мъж, отколкото да живееш като сексуално чудовище. Но беше една стара и мъдра педеруга — Бобо я наричахме — която ме научи, че бях длъжен да живея и понасям бремето си с високо вдигната глава, да покорявам предразсъдъците и невежеството със знание, искреност и любов... Горкият Бобо свърши по гаден начин. Возеше се в „Испано-Сюиза“-та на херцог дьо Вентр, когато хемороидите му избухнаха и се увиха около задните колела. Беше напълно изкормен... Дори очите и мозъка отидоха с ужасен шлюпкащ звук.“ (BURROUGHS, W. *Queer*; pp. 35–36.)

„По-късно виждам друга статия: руснаците ползват яге в експерименти върху робския труд. Изглежда, искат да предизвикат състояния на автоматично подчинение и най-вече „контрол над мислите“. Обичайната схема. Без подготовка, без стратегия, без трикове, просто се нанасяш в нечия психика и даваш заповеди. Имам теория, че жреците на майте разработили форма на еднопосочна телепатия, за да заблудят селяните да вършат цялата работа. Сигурно е, че тази схема се обръща срещу тях, понеже телепатията не е нито еднопосочен процес, нито изобщо е процес на изпращач и получател.“ (Ibid., p. 43.)

„Автоматично подчинение, синтетична шизофрения, ред масово производство. Това е руската мечта и Америка не е много назад. Бюрократите на двете страни искат същото нещо: Контрол. Свръх-Азът, агентът на контрола, да стане канцерогенен и луд.“ (Ibid., p. 81.)

¹⁹ Впрочем важно е да се отбележи, че рутините/геговете/шегите на Бъроуз се раждат като перформативни актове за привличане на внимание и развлечение в писмата до съмишлениците му, най-вече до Гинзбърг. Вж.: GINSBERG, A. *The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats*. London: Penguin Books, 2017, p. 183.

на едно писане, изписващо изхода от системите за контрол като изход от конститутивна биографична травма. Причината са поредицата признания, които Бъроуз прави в началото на събъркания (вече във всеки смисъл на думата) си текст.

Книгата е мотивирана и формирана от събитие, което никога не е споменато, всъщност е внимателно избягвано (въпреки че това е събитието, към което романът клони): случайното застрелване на жена ми Джоан през септември 1951 г... Принуден съм да стигна до ужасяващото заключение, че никога нямаше да стана писател, ако не беше смъртта на Джоан, до осъзнаването на това до каква степен това събитие е мотивирало и формулирало писането ми.²⁰

Бъроуз убива жена си по време на не по-малко символно натоварената игра, позната под името „Вилхелм Тел“.²¹ В случая обаче върху главата на Джоан вместо ябълка/монета е сложена чаша, която мерникът на Бъроуз пропуска. Ето кое лесно ни довежда до мисълта за една артикулираща се по протежението на бъроузианското писане (от „Сбъркан“ насетне) биографична травма. „Събитието, към което Лий [наместникът на Бъроуз в романа] се чувства неудържимо воден, е смъртта на жена му, причинена от собствената му ръка, към знанието за обладаване, една мъртва ръка, чакаща да се нахлузи върху неговата като ръкавица.“²² Лесно е да видим как следата на това присъстващо отсъствие, преследващо Лий qua Бъроуз, ретроактивно трансформира вече споменатите теми на „Сбъркан“ – от самотата и абстиненцията до нереализираното хомосексуално желание, непрекъснато круширащо пред обекта си, наречен Алъртън в романа. Нещо повече, как жестовете на шегата, на номерата (тези протокътъпи) стават все по-неистови, абсурдни и грозни. Как се оголват като артикулации на изтласкване и отлагане. На опит за бягство (показване без отмяна, т. е. фантазъм) от онова, което неудържимо се изписва. В този смисъл адаптацията на Гуаданино, от която започнахме, се

²⁰ BURROUGHS, W. *Queer*, pp.131–134.

²¹ Крамер и Шпренгер, авторите на прочутия демонологичен трактат *Malleus Maleficarum* („Чукът на вещичите“), не пропускат да предупредят, че нечовешката прецизност, съчетана с гордостта и самохвалството от точния мерник при стрелците, много често се дължи на договор с дявола. На обладаване от демон, насочващ стрелите на онези, желаещи да убиват. „Те [обладаните от демон] могат да изстрелят стрела с такава точност, че да уцелят монета върху главата на човек, без да го наранят... за да добият тези сили, те трябва да отдадат тяло и душа в почит на дявола.“ Затова и неслучайно авторите дават и ясен симптом за обладания от демон стрелец, а именно онзи, способен да уцели монета върху главата на човек, без да нарани мишената си. Отбелязваме този симптоматична случайност поради дългогодишната obsesия на Бъроуз с магията, ритуалното и демонологичното. С разнообразните форми и практики на „Грозния дух“, довел до смъртта на Джоан. За не толкова окултните значения на последното ще стане дума по-надолу в текста. Все пак своеобразната логика и онтология на демоничното, на онова, което обладава отвън, което отвлеча, е една от ключовите траектории за влизане в буквата на Бъроуз. Тя изисква цяло отделно изследване, затова се ограничаваме само с маркирането ѝ. Цитатът е от: KRAMER, H., SPRENGER, J. *Malleus Maleficarum*. London: Pushkin Press, 1948, p. 150–151.

²² BURROUGHS, W. *Queer*, p. 132.

справя изключително добре, представяйки един вечно потен, абстиниращ, пиян, почти кататоничен в неконсумираното си желание Лий (Даниел Крейг), преследващ своя незаинтересован обект Алъртън. Лий, функциониращ под знака на вината, на нейния вирус, трансформиращ „постоянната заплаха на обладаването и контрола“²³ в срамното желание да притежаваш обекта²⁴.

Докато зависимият е безразличен към впечатлението, което създава у другите, то по време на отдръпване [абстиненция] той може да усети компулсивната нужда от публика. Това е, което Лий очевидно търси в Алъртън: публика, признанието на собственото му представление, което, разбира се, е маска, криеща шокиращ разпад. Така той [Лий] изобретява френетичен формат за събиране на вниманието, който нарича Рутина: шокиращ, смешен, поглъщащ.²⁵

Оттук вече може да обобщим особеностите на контекста, свръхкодиращи дискурсивното желание, работещо в „Сбъркан“ по време на писането му през 50-те години. То може да бъде определено като дискурсивно желание, артикулиращо се като отчаяна линия на бягство от непреработена биографична травма. Линия, която в последна сметка се детерминира от изтласкването на контрола, чието завръщане непрекъснато пунктира като рутина/шега бъроезузианското писане. Така в последна сметка „Сбъркан“ спира, остава незавършен, за да може 30 години по-късно да бъде (ре)асемблиран и означен от скандално въведение, функциониращо на границата между фикция и реалност и на свой ред свръхкодиращо общия корпус от текстове на Бъроеуз.

Но тук е редно да направим едно признание. Очертаният контекст заедно с предложеното тълкуване на бъроезузианското писане е дълбоко проблематично. Причината е, че горните редове повтарят онова, което изследователят на Бъроеуз Оливър Харис определя като сензационно четене на „Сбъркан“, редуциращо романа до скандалното му въведение, а оттам и инфектиращо корпуса от последващи текстовете с биографичната травма на автора.²⁶ С други думи, онова, което току-що повторихме, е един разказ, свеждащ романа и работата на Бъроеуз до Едно-ТО на конститутивната травма, на събитие-ТО на убийството. Събитие, което предполагаемо преследва и обладава всяка буква, която Бъроеуз е произвел, откраднал, пре(на)писал и прочее.

При все това разгърнахме този сензационалистки наратив, тъй като адаптацията на Гуаданино именно него подкопава, за да демонстрира една точка, от която буквата на Бъроеуз би могла да се разгърне към етоса на краж-

²³ Ibid., p. 135.

²⁴ Нека отбележим, че английската дума *possession*, използвана в предговора, означава както обладаване от дух или демон, така и притежание на даден обект като фактически контрол върху вещта. Вж.: *Possession*. – *Oxford English Dictionary*: https://www.oed.com/dictionary/possession_n?tab=meaning_and_use.

²⁵ BURROUGHS, W. *Queer*, p. 129.

²⁶ HARRIS, O. *William Burroughs and the Secret of Fascination*. USA: Southern Illinois University Press, 2003, p. 82.

бата на протоколите на контрола, шегите и разбъркването им. Затова нека най-накрая видим как това подкопаване и демонстрация на бърроузианската буква се артикулира във филма на Гуаданино.

1.2 Остатъкът

Лий сънува. Вижда себе си веднага след телесния и духовен синтез с любовника си, случил се под влиянието на мощни халюциногенни вещества. Вижда се да влиза в хотелска стая – топос на предишни сексуални среци с непознати. Да наблюдава седналия на леглото Алъртън, слагащ празна чаша върху главата си. Вижда своите бавни, напълно детерминирани от неизбежността на акта действия. Как изважда малък пистолет. Как го насочва срещу винаги вече отсъстващия обект на желанието си (Алъртън) въпреки състоялото се фантазмено сливане в дълбоката джунгла. Лошия му абстиниращ мерник. Трупa на Алъртън, съпътстван от странна, трептяща усмивка върху лицето на Лий. Усмивка, форм(ул)ираща невъзможния жест (акт) на шегата, радикалната ѝ амбивалентност, трасираща „Сбъркан“. Нещо повече, усмивка, маркираща меташегата на една подмяна, чрез която се оголва остатъкът на не-желаното, от чието място буквата на Бърроуз опитва да изпише изхода си.

Това е кулминационната сцена във филма²⁷ на Гуаданино. Видно е, тя показва не друго, а убийство от типа „Вилхелм Тел“. С други думи, това е сцена на реконструкция и цитат на реалността на биографичната травма, която вече описахме. Само че това е цитиране с елемент на заблуда, на подмяна. Едно цитиране, което предрешава биографията, за да оголи нещо реално. Понеже сцената, на която сме свидетели, е тази на подмяната на обекта на Бърроузвата репресия и нежелание (жената)²⁸ с обекта на желанието (мъжа). Лий qua Бърроуз в последния момент застрелва именно обекта на желанието си, за да оголи противоречивия остатък на жената, на Джоан, която никъде не е. Нито в книгата, нито във филма, но точно защото е никъде, функционира като радикален структурен локус на празнината. На онова, през което Бърроуз из-писва изхода от езика. В този смисъл тук изобщо не става дума за морален урок, за разкриването на постоянното присъствие на биографичната травма или за натрапчивото напомняне цената на другото желание (Алъртън), на другата наслада, допълнително усложнена от „сбъркаността“ (собственото никъде) на Лий qua Бърроуз.

В логиката на „Сбъркан“ (на филма, но също и на романа в един ретроактивен план) парадоксалното присъствие-отсъствие на остатъка като жената артикулира комплексната конфигурация на реалното в лаканиански

²⁷ Изследователят Оливър Харис е и консултант на адаптацията на Гуаданино, което допълнително подкрепя разгърнатия тук аргумент за парадокса на остатъка. Вж: FilmsCantDie. How I helped Luca Guadagnino adapt Queer. Prof. Oliver Harris: In Conversation. –In: YouTube, 14.12.2024: <https://www.youtube.com/watch?v=TnqjwVAceHM&t=1s>.

²⁸ Вж. бележката с цитатите от „Сбъркан“ по-горе.

смисъл на понятието. Понеже тук жената като остатък назовава едновременно логиката на едно “не-всичко”, на един императив на реалното, с което няма идентификация²⁹, така и самата репресия на желанието, репрезентирана от убийството на обекта Алъртън. Именно тази двучинност, тази манкираща структура на остатъка, въведен от интерпретацията на Гуаданино, ни насочва към бърроузианския етос по из-писване на изхода от системите на контрола. Понеже не става дума за чисто бягство, нито пък за очарование, опит за идентификация, сливане или разкаianie пред не-всичкото qua реалното на жената, която е репресирала, травмирала и прочее бърроузианското ТБО.-

Няма възможна идентификация с Реалното [ЖенаТА тук] – където, строго казано, няма нищо, с което да се идентифицираш... Няма нищо красиво, възвишено или автентично в Реалното. Нищо не се „открива“ чрез Реалното. Реалното е мястото на „систематичното насилие“, което съществува и се повтаря във формата на „отвързан експес“. Акцентът върху върху понятието за Реалното, както и императивът, че трябва да го формализираме, не са Лакановите начини да го празнуваме [екпеса му], те са средства на локализиране и формализиране проблемите на (дискурсивната) структура.³⁰

Така през въведения от филма амбивалентен остатък се оголва радикалният момент на един дискурс от позицията на не-желаното. Бърроузианското писане е писане от/на мястото на не-желаното. Едно странно аналитично писане. Нещо повече, именно защото е писане, тоест техника на формализация, локализация и демонстрация на букваТА, то се свързва и по парадоксален начин с проблема за предаването на знанието. Става въпрос за организиране на определен праксис на не-желаното. За (от)учване от желаното и разгръщане на не-желаното като модус, функциониращ в междата на бягството и конфронтацията с разнообразните системи на контрола (сексуални, политически, семиологични, психични, икономически и т. н.), синтезирани в логиката на вирусния език. Другояче казано, бърроузианското изписване е праксис по прекосяването на контрола и обладаването с целия риск на това да бъдеш консумиран, бинаризиран, включен (презентиран и репрезентиран) в организациите на езиковия вирус. Този непрекъснато предрешаващ се Грозен дух, идващ като мъж, жена, като „сбъркан“. „Смъртта на Джоан ме постави в контакт с нашественика, Грозния дух, въведе ме в доживотна борба, в която нямам друг избор, освен да изпиша изхода си“.³¹

Да обобщим:

Залогът на бърроузианското из-писване не е нищо по-малко от един политически свръхамбивалентен опит върху предаването на не-дискурс. Буквата на Бърроуз е разгръщане на една своеобразна не-литература, чиито

²⁹ ZUPANČIČ, A. *What is Sex?* London: The MIT Press, 2017, p. 131.

³⁰ Ibid., pp. 131–132.

³¹ BURROUGHS, W. *Queer*, p. 135.

стратегии са тези на шегата (локализацията) и кражбата (формализацията). Това е писане, работещо в режима на измъкването и отмъкването (абдукцията) на онази „друга половина“ – субвокална[та] реч е организмът на думата „Другата половина“, снабдена със звуците на тялото³² – където системите (вирусите) на контрола са максимално потентни.

Именно в този смисъл из-писването на Бъроуз функционира отвъд биографичната си травма и отвъд социалните и политически маски, които близките до практиката му битници опитват да наложат.

Бъроузианската буква не е тази на идентификацията на реалното с/на ужасната майка (ЖенаТА), преследваща като празен център на собствено вирулентната практика на автора си, нито е тази на тъмния магьосник отвъд доброто и злото, задаващ хоризонта на еманципаторния контракултурен проект³³ на бийтовете през 60-те години. Опитът на Бъроуз е по из-писване през ускорение на изхода от системите, непрекъснато улавящи Другата половина. Из-писване на индустриалното (машинното) несъзнавано – „защо не пренапишем съобщението на меката пишеща машина? Защо не вземем бордовите книги [на контрол] и не пренапишем цялото съобщение?“³⁴ – чрез прекосяване (локализация и формализация, т. е. шегата и кражба) на разнообразните езици, които го подчиняват и редуцират до онова, което Марк Фишър би нарекъл предсъзнавано на глобализирания капитал (психосоциалния Грозен дух), лесно достигащ и подменящ „предшните дълбини на несъзнаваното с фикции от всякакъв вид, както казва Балард“³⁵ – от рекламата и невромаркетинга³⁶ до Discord сървъри, рецензиращи и обменящи съвети за разнообразни технологии за измерване, улавяне, усилване, а в някакъв момент и споделяне на сънища³⁷.

³² BURROUGHS, W. *The Ticket That Exploded. The Restored Text*. London: Penguin Books, 2014, p. 182.

³³ Впрочем един симптоматичен биографичен факт, подкрепящ и концептуалните разлики между Бъроуз и другите бийтове (Керуак и Гинзбърг най-вече), е презрението на Бъроуз към халюциногенните наркотици.

³⁴ BURROUGHS, W. *The Ticket That Exploded. The Restored Text*, p. 182.

³⁵ FISHER, M. *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: ZeroBooks, 2013, pp. 206–207 [ebook].

³⁶ Тук можем да припомним началото на „Що е философия?“, където Делюз и Гатари определят рекламата и маркетинга като съвременните полета, организиращи и съблюдоващи (контролиращи) работата на понятията. „Най-накрая, дъното на срама бе стигнато, когато информатиката, маркетингът, дизайнът и рекламата, всички те дисциплини на комуникацията, обсебиха самата дума „понятие“ и възвестиха: това е наша работа, ние сме създателите, ние сме *понятийните специалисти*!“. ДЕЛЪОЗ, Ж., ГАТАРИ, Ф. *Що е философия?* София: Критика и хуманизъм, 1995, с. 23.

³⁷ Наскорю излязла статия в списанието „Dazed“ обсъжда именно онлайн общностите, занимаващи се с разнообразни изследвания, проучвания и експерименти с *dream-tech* продукти. Вж.: YALCINKAYA, G. Inside the trippy rise of dream tech, where lucid dreams are big business. – *Dazed*, 10.01.2024: <https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/61680/1/lucid-dreams-tech-start-ups-trying-to-hack-our-dreams>.

В този смисъл [горният] Бъроуз е литературен акселерационист. Той усилва каскадните каламбури и загадки на модерния език, за да счупи илюзията за „общ“ (или по-скоро масов идеологически медиран) смисъл и усещане и да пусне в капитализма една нова вирулетна сюрреалност. От дълбините на собствените ѝ смуцаващи и объркващи потоци Бъроуз собственоръчно прави късо съединение във вихрещата се около него система и я претоварва с най-разпространеното ѝ оръжие – езика – към нови процеси.³⁸

Оттук и споменатата политическа амбивалентност на бъроузианската буква, на етоса на това писане. Понеже, както ясно се вижда от горния цитат, става дума за прекосвяване и претоварване на системата. За ускоряване на процесите ѝ със собствените ѝ средства (вируси – сюрреални или не), което винаги вече рискува да бъде усвоено. Същевременно точно рискът от усвояването, преследващ писането на Бъроуз, е това, което дава определена свобода на бъроузианския експеримент. Свобода, основана не на силата и/или властта, а на насладата (*jouissance*).

Моят съвет е да си намерите добър агент и добър счетоводител, ако искате да изкарвате пари [от писането], и помнете, че не можете да ядете славата. И че не можете да пишете, освен ако не искате, и че не можете да искате, освен ако не усещате, че ви се иска... Но писателят трябва да направи нещо ново или да стандартизира продукт – едното или другото. Така аз мога да стандартизирам продукта сбъркан-Питър-Пандиво-момче и да го пускам година след година като сериите на Тарзан. Та получавам идеята за детектив и Градовете на червената нощ... Кой знае?³⁹

Етосът на бъроузианската буква минава именно през тази своеобразна игра (*jeu*) на насладата (*jouissance*). Това е етика, белязана от травмата (биографична, политическа, психосоциална), довеждащата практиката на писането до ръба на избора между стандартизирания продукт и нещо ново, между оставането вътре и отиването отвъд контрола (проколите и законите) на езика.⁴⁰ Ето защо нека преминем по-конкретно към взаимосвързаните проблеми на кражбите и шегите, дефиниращи

³⁸ COLQUHOUN, M. Junk Capital: The Anti-Burrovian Trajectory of Nick Land. – *Xenogothic*, 04.01.2021: <https://xenogothic.com/2021/01/04/junk-capital-on-the-anti-burrovian-trajectory-of-nick-land/>.

³⁹ BURROUGHS, W. *Word Virus*, pp. 336–337.

⁴⁰ Добре известно е, че играта на насладата се разгръща именно през забраната и страданието (през Големия друг ква Символния регистър у Лакан). „Това, към което следва да се придържаме, е, че наслаждението [насладата] е забранено за всеки, който говори, като такъв, или също, че то не може да бъде казано освен между редовете [например в тирето и многоточието, както ще видим у Бъроуз] за всеки, който е субект на Закона [Контрола], тъй като Законът се основава в самата тази забрана“ (ЛАКАН, Ж. *Écrits. Избрано*. София: Колибри, 2023, с. 477).

практиката на Бъроуз, своеобразната му „фолософия“⁴¹ на предreshаване, амбивалентност, заблуда, кражба и хумористична нагласа.

3. Кътъп

3.1. Кражбата като литургия

Текстът, в който Бъроуз очертава етоса на писането като кражба, е „Les Voleurs“ („Крадците“). Това са есе и кратък манифест, писани през 70-те години, в които се обобщава опитът и резултатите от експерименталната кът-ъп трилогия („Нова Експрес“, „Билетът, който експлодира“, „Softмашината“), върху която е работено около десетилетие (60-те години). Ето го и самото обобщение:

Думи, цветове, светлина, звуци, камък, дърво, бронз принадлежат на живия артист. Те принадлежат на всеки, който може да ги ползва. Разграби Лувъра! Долу оригиналността, стерилното и самоутвърждаващо се его, което пленява, докато създава. Да живее кражбата – чиста, безсрамна, пълна. Ние не носим отговорност. Кради всичко пред погледа.⁴²

Още тук е редно да кажем, че този призив за чиста, безсрамна и пълна кражба не бива да се счита единствено за призив към радикални постмодерни литературни експерименти. Кражбата не е просто логика на безкрайно саморефлексивно творческо цитиране, повторение, самодраматизация, макар на пръв поглед да изглежда точно като такава.

Както Харис отбелязва обаче, срезове и сгъванията, монтиращи и колажиращи споменатите по-горе текстове (демонстрации на бърроузианската буква), по-лесно могат да бъдат разглеждани като работа на шизоид, едновременно паниран от един разпадащ се и полудял следвоенен символен ред⁴³, но и опитващ да го операционализира, да го прекоси.

Така това, което „Крадците“ по-скоро обобщава, е призивът за действие, насочен към бъдещето на писането (например писането в ерата на големите езикови модели, големите данни и т.н.), а не е толкова обобщение

⁴¹ Откраднат термин от Жак Лакан в семинара му върху Джойс и симптома, свързан с употребата на симптома и връзката на мъдростта (софия) с особената лудост и наслада (folie) на липсата. В коментара си към семинара Жак-Ален Милер дефинира „фолософия“ по следния начин: „Джойсовата мъдрост е по-скоро ‘лудомъдрие’. То се състои в това, за добро или лошо, да употребяваш симптома си, сингулярността на предполагаемия си ‘психичен недъг’, без да смазваш облекчението му [на симптома] до здравия разум“ (LACAN, J. *The Sinthome. The Seminar of Jacques Lacan Book XXIII*. Cambridge: Polity Press, 2018, p. 218). Именно в този смисъл Бъроуз като продължител на Джойсовото лудомъдрие практикува симптома си – безкрайното бягство (параноя) от органи-защитите на езика (Контролът) – като говори от мястото на не-желаното, т.е. от място на самия контрол (Грозния дух), и го кара да казва онова, което никой не желае да се каже.

⁴² BURROUGHS, W. *Word Virus*, p. 344.

⁴³ Става дума за 50-те и 60-те години, както в техния смисъл на сексуална революция и редица еманципаторни проекти, така и в смисъла на космическата надпревара, ядрената параноя, т.е. Кубинската ракетна криза, шпионаж и пр. Вж. отново бележката с цитатите от „Сбъркан“.

на определена постмодерна техника. С други думи, „Крадците“ синтезира етоса на споменатото из-писване в епохата на (дез)информация и (дез)организация. Опитът да се обладаят последните. Да се обладае логиката на *Junkspace* qua следвоенния символен ред, ако използваме сполучливия за експериментите на Бъроуз израз на архитекта и теоретик на архитектурата Рем Колхаас⁴⁴. Да се организира едно тяло без органи (ТБО)⁴⁵, способно да картографира логиката на горното и да я пре(на)пише.

Тази позиция спрямо кражбата се подкрепя не само от Харис, но и от Гинсбърг в лекциите му за бийтпоколениято, както и от самия Бъроуз в неговите квазимемоари „*The Western Lands*“ („Западните земи“), където опасността джънк-ът на (дез)информацията и (дез)огранизацията да те опразни напълно, е била „достатъчно реална“⁴⁶.

Той [Бъроуз] мислеше, че някакво радикално средство за влизане вътре в езика, влизане вътре в съзнанието, за промяна на съзнанието бе необходимо, при това спешно и в голям мащаб. Смяташе, че наркотиците са манипулирани от правителството и поради това недостъпни [като средство],

⁴⁴ Ето как Рем Колхаас разгръща понятието си за *Junkspace*, дефиниращо по особено сполучлив дельоззиански начин логиката и аморфността на капиталистическото ТБО: „*Junkspace* изглежда като аберация, но е същността, главното нещо... продуктът на сблъсък между ескалатор и климатизация... непрекъснатостта е същността на *Junkspace*; то експлоа-тира всяка инвенция, позволяваща експанзия, то пуска в действие инфраструктурата на глад-кото и безпроблемното... има специален начин за придвижване в *Junkspace*, едновременно безцелен и целеустремен. То е усвоена култура... Може ли скучното да бъде усилено? Онова без черти да бъде преувеличено? През височина? Дълбочина? Дължина? Вариация? Повторение? Понякога не пренасищането, а обратното, абсолютното отсъствие на детайл генерира *Junkspace*... *Junkspace* е политическо: то зависи от централното премахане на критическата способност в името на комфорта и удоволствието... Не точно „всичко върви“: всъщност тайната на *Junkspace* е, че то е едновременно позволяващо и репресивно: докато безформеното се умножава, формалното излизва и с него всички правила, регулации, средства... Вавилон е бил неразбран. Езикът не е проблем, просто нов хоризонт за *Junkspace*...“ (KOOLHAAS, R., FOSTER, H. *Junkspace with Running Room*. Devon: Notting Hill Editions, 2013 [ebook], pp. 8–20).

⁴⁵ Досега тялото без органи (ТБО), този убеглив ключов концепт от философията на Делюз и Гатари, свързан с практиките на жестокостта у Антонен Арто, нонсенса у Луис Карол (Делюз въвежда понятието ТБО в „Логика на смисъла“), но и със самата логика на капитала qua Грозен дух, разгръщаше концептуалните си ефекти имплицитно. В един по-експлицитен и общ план обаче можем да кажем, че тъканта на бъроузианското творчество (буквата) може да бъде дефинирана като организирането на тяло без органи, способно да се из-пише (от) капиталистическото такова. Капиталистическото ТБО, стремящо се към „праг на декодиране“ на либидинални потоци, разрушаващ социуса под формата на джънк във всеки смисъл на понятието (вж. по-горе бележката за понятието), е онова ТБО, чиито протоколи Бъроуз опитва да отвлече, открадне и из-/пре(на)-пише. Последното ставаименно през организацията на едно иманентно на грозния дух, неопределено и амбивалентно (политическо, психосоциално, етическо) ТБО, функциониращо през кражби, шегги, предreshавания и усиления на грозния дух до степен, в която хемороидите (органиите) му да се пръснат, закачат за колелата на капиталистическата машина и да го изкормят, оставяйки единствено диаграмата на метода. Техниката на кражбата, добрия номер и абдукцията. – Отпращам към бележката с цитатите от „Сбъркан“, а също и към: ДЕЛЪОЗ, Ж., ГАТАРИ, Ф. *Анти-Един. Капитализъм и шизофрения*, с. 50.

⁴⁶ BURROUGHS, W. *The Western Lands*. London: Penguin Books, 2010, p. 252.

а други методи като будизъм, психоанализа и т. н. бяха бавни и архаични... Бил изобрети кътпа, за да погледне вътре в езика.⁴⁷

По-нататък, има и друг аргумент за това да мислим „Крадците“ като нещо повече от призив за радикално постмодерно производство на тактики и стратегии срещу контрола. Кражбата, а и шегата, както ще видим, са опит отвъд патологията на едно образцово параноидно знание.

Mais le voleur n'est pas pressé – крадецът не бърза. Той трябва да се увери в качеството на изложената стока, в пригодността ѝ за целите му, преди да я удостои с върховната чест и благословия на кражбата си.⁴⁸

Виждаме – кражбата не е жест, извършен набързо. Кражбата изисква подготовка, проучване, събиране на материали и доказателства. Нейният върховен ритуал (нейната тъмна литургия) изисква добри абдукции в двойния смисъл на хипотеза и отвличане⁴⁹, т. е. пригодност на материала за възможната цел, която на свой ред се разгръща през строг и отворен за корекции (фалибилистичен) метод. Бъроузианската буква може да бъде мислена и като своеобразен вирусен прагматизъм. Като метод на подреждане, пренареждане, редактиране, престъпване, прерязване и т. н. – „при използването на метода на съгване аз редактирам, изтривам, пренареждам както при всеки друг метод на композиция...“⁵⁰ – преработващ Другата половина, „учещ“ я да говори добре.

С други думи, кражбата функционира именно като последователност от ограничения. Тя въвежда набори от реални (не)възможности – на формат; на достъп; на сигурност; на повествование и персонажи⁵¹ и т. н. – които трябва да бъдат решени спрямо материалите (думи, записи, образи, вкл. простреляни парчета кора⁵²), удостоени с честта на кражбата си. Така

⁴⁷ GINSBERG, A. *The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats*, p. 204.

⁴⁸ BURROUGHS, W. *Word Virus*, p. 344.

⁴⁹ Извън отвличането в смисъла на отиване отвъд, на своеобразно прекосяване, препратката тук е въведеното от бащата на прагматизма Ч. С. Пърс логическо понятие за абдукция, с което американският философ определя онези начални фази в мисленето на инвенция, селекция и заиграване с определена хипотеза. Вж: BERGMAN, M. & PAAVOLA, S. (Eds.) 'Abduction'. – In: *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words. New Edition*, 30.12.12: <http://www.commens.org/dictionary/entry/quote-proper-treatment-hypotheses-preliminary-chapter-toward-examination-humes>.

⁵⁰ BURROUGHS, W. *Word Virus*, p. 273.

⁵¹ Множество персонажи (агенти) на собствената вирулентна семитология на Бъроуз се повтарят по протежение на експерименталните текстове на автора. Като ключови може да отбележим повдигнатия до инспектор Лий от „Сбъркан“ (алтер егото на самия Бъроуз), а също и психопатичния доктор Бенусей, който се появява още в първите текстове на Бъроуз „Twilight's Last Gleamings“ – една непристойно смешна интерпретация на потъването на „Титаник“, написана в колаборация с Келс Елвинс. Вж: GINSBERG, A. *The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats*, pp. 141–149

⁵² Бъроуз прави още две дузини от „картините с пушка“, добавяйки домашна боя, маслени бои, индийско мастило и колажирайки фотографии, образи от списания върху

можем да кажем, че инвенцията на Бъроуз е в начина, по който се организира инфраструктурата на публичното дело на кражбата. По-абстрактно определена, тя е и техника за прилагане на трансцендентални ограничения и радикално въвеждане на случайността в строг етимологичен смисъл, т. е. като инцидент⁵³, като разбиване на материала, в производството на текст и образ. Тук можем да дадем и един съвсем прост пример:

Да вземем набор страници от българския канон – думи на Вазов, Яворов, Ботев, Йовков, Пелин и т. н. Да ги съгнем по средата, след което да ги поставим върху други страници. Или от избрания набор, или от друг подходящ материал (архивни единици, споменаващи тези автори, дневници, академични и публицистични статии, патриотарски постове в социалните мрежи и прочее). Произведените текстове се четат „половината от единия текст и половината от другия“⁵⁴, а резултатът се из-писва и може да се ползва за дадена цел. Много често „сгънатите [текстове] са по-ясни и разбираеми от оригиналните текстове“⁵⁵.

Да повторим: Кражбата е декодиране, (пре)разбъркване и демонстрация на съобщението. Не на последно място, тя е рисковано обладаване на/от самия езиков вирус (от семиотичния джънк). Важно е също да уточним, че сред ключовите условия на това публично дело е и неговата особена видимост. Бъроузианските кражби не са са скрити между кавички, функциониращи като извинения за легитимация на експресията, тривиална проследимост на материала и/или дискурсивно автопозициониране на (зло) употребяващия с джънка на езика субект. Видимостта при бъроузианската кражба е именно демонстративна, оперираща през отмяната на показването, чрез което се реализира реалното на определено съобщение. Така кът-ъп трилогията, която споменахме операционализира тирето (–) и многото-чието (...) като „литерализации“ (буквализации) на среза и сгъването, т. е. като педагогически инструменти за това как да се четат и из-писват резултатите на експеримента.

Това е война до пълно унищожение – Да се борим клетка по клетка през тела и съзнания по цялата земя – души, разложени от оргазмения наркотик.

шперплата, който често бил толкова стар и сух, че по структура напомнял фини точени кори. Бъроуз прекарвал часове, втренчен в шарките на разкъсано дървесно зърно, оголено от изстрелите на пушката. Вж: BURROUGHS, W. *Word Virus*, p. 408.

⁵³ „kad-e/o- (протоиталийски) – „падам и сторвам да падне, чупя“. Може да се свърже с индоевропейския корен *(ke-)kh2d-? „падам“ (EDLOIL) [*kad-]. Произлизащи думи или думи със сходно значение: съвпадение, шанс, accident, coincidence, chance, Zufall.“ Етимологията е взета от книгата на Васил Видински „Случайности. Историческа типология“ (ВИДИНСКИ, В. *Случайности. Историческа типология*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2017 с. 385).

⁵⁴ BURROUGHS, W. *Word Virus*, p. 273.

⁵⁵ Ibid., p. 273.

– Плътта се стапя в пещите – затворници по света, излезте – Шурмувайте студиото... Нахлуй в Студиото... Снимкопад –Словопад – Използвай партизани от всички нации. – Инсталации за лъчев насочен оргазъм – Гьотенберг, Швеция – Координати 8 2 7 6 – Кадър Студио – Кадър Бордови Дневници – Кадър Джуджетата на Смъртта – Кули, открий огън... Беше невъзможно да се пресметнат щетите. – Бордовите дневници унищожени – Вражеският лагер с големи загуби – Съобщение за всеобща съпротива на къси вълни по целия СВЯТ. – Призоваваме партизаните от всички нации. – Смесвайте езиците. – Скъсайте словесните граници. – Вибрирайте туристи. – Освободете вратите. – Снимкопад – Словопад – Нахлуйте в Сивата Стая.⁵⁶

Също така бърроузианската кражба изисква съучастници – човешки и нечовешки. Тя е организирано колективно усилие. Затова и не е изненадващо, че през десетилетието на интензивни експерименти по рязане и съгване, а и след това, Бърроуз изгражда своеобразна мрежа от съучастници в демонстрацията и из-писването от системите на контрола. Такива съучастници са например режисьорът Антъни Балч, писателят и художник Брайън Гисин, техникът и музикант Иън Съмървил, ножицата, лепилото, звукозаписните устройства, камерата и други.⁵⁷ Именно така се разгръща един своеобразен детериториализиращ се архипелаг, едни остатъци реално – „аз не нося мир, нося парчета“ – пресичащи нойсмузиката, киното, колажа, пърформанс изкуство и т. н.

Накрая важно е да отбележим, че призивът „долу оригиналността“ (a bas l'originalité) засяга и самата процедура на кражбата. Кражбата е саморефлексивна. Нейните методи и позиции, голяма част от резултатите ѝ не са оригинални. Повечето от тях дори могат да бъдат определени като тривиални – „искам да напиша приключенски роман, който всяко 12-годишно дете може да разбере“, казва Бърроуз за „Нова Експрес“⁵⁸ – не само като композиции, използван материал, но и като техники. „Пуста земя“ [на Т. С. Елиът] не е много по-различна от Бърроуз. Бъррозовият метод на кър-ъп и колажът на Т. С. Елиът са на практика едно и също.⁵⁹ Но тази тривиалност е самата идея. Кражбата като практика е обща, универсална. Кражбата постоянно се случва. Тя никога не свършва. Кражбата е протоколът на контрола, на обладаването и притежанието (possession) от/на самия език. Затова и опитът на назоваването, опитът да се поеме нейната позиция, да се понесат грозните духове, означава да се спечели някакъв контрол. Да се получи достъп до не-всички протоколи. Именно в това е залогът на едно из-писване, из-го-

⁵⁶ БЪРОУЗ, У. *Softмашина*. София: Парадокс, 2002, с. 175–176.

⁵⁷ Някои от тези експерименти могат да бъдат гледани в Ютуб. Например краткият филм на Антъни Балч Towards Open Fire от 1963 година. Филмът е достъпен на: <https://www.youtube.com/watch?v=p9wNWjtRxIQ>.

⁵⁸ BURROUGHS, W. *The Ticket That Exploded. The Restored Text*. London: Penguin Books, 2014, p. xxi.

⁵⁹ GINSBERG, A. *The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats*, p. 188.

варяне, из-пълнение от позицията на нежеланото. Ставането добър крадец. Колкото до ефектите на кражбата – те картографират, проследяват линиите на една нова квазимитология. Митология за космическата ера, за големите езикови модели, за фокуса на информационните масиви, които ни дефинират, вписват, снаждат, преброяват и т.н.

Крадецът на Бъроуз – повишеният/повдигнат Лий от „Сбъркан“ до инспектор – е именно една такава квазимитологична фигура. Романтичен Джонсън⁶⁰, нарязан и смесен с реалността на параноята на (пост)атомната ера, с бума на конспиративния разум – от Райховия оргон през алхимията и демонологията до експериментите на американските тайни служби⁶¹ – с фантазмите на космическата надпревара и т. н.

3.2. ЖестЪТ на шегата

Преди да завършим това есе с една демонстрация на метода на кражбата и шегата, бих искал да се върна за кратко към психоаналитичния регистър, с който започнахме. Точката, на която ще обърнем внимание обаче, няма да е за бъроузианската травма, независимо дали в биографичен, или психосоциален регистър. Ще бъде за измерението на шегата. По-точно, ще бъде бележка за рисковете и залозите на хумористичната нагласа, на добрите шегки.

Понеже сред множеството неща, които маркирахме около етоса и техниката на бъроузианската буква, около нейния сложен контекст (усилен ретроактивно от „Сбъркан“ на Гуаданино), всъщност изобщо не споменахме очевидния момент на шегата. Своеобразната суифтианска атмосфера, обладаваща Бъроузовия експеримент. А именно тя дава едно от ключовите условия за кражбите, за пиратстването на текстовете и из-писването на изходи от контрола на езика. Казано другояче, да се прочете за „върховната чест и благословия на кражбата“, за прословутия номер „По-добрата упка“ на говорещия задник в „Голият обяд“⁶² без измерението на хумористичната

⁶⁰ „Джонсън“ тук е използван като име за добрия скитник и честния крадец. „Оригиналното заглавие на тази книга [„Мястото на задънените пътища“] беше *Фамилията Джонсън*. „Фамилия Джонсън“ беше израз от началото на века [20-и], използван да означава добрите скитници и крадци. После беше разгърнат до кодекс на поведение. Един Джонсън изпълнява задълженията си. Думата му е добра и е добър за бизнес. Един Джонсън си гледа работата...“ (BURROUGHS, W. *The Place of Dead Roads*. London: Penguin Books, 2015, p. 1).

⁶¹ Бъроуз прави следното хумористично обобщение на позицията си спрямо дейността на тайните служби – този устойчив фантазм на американската култура, през който преминават немалка част от конспиративните теории: „Всъщност, застъпвам, че имаме право да настояваме всяко научно изследване да бъде субект на публично разглеждане и че не трябва да има такова нещо като „строго секретни“ изследвания“ (BURROUGHS, W. *Word Virus*, p. 342).

⁶² „Номерът му се наричаше „По-добрата Упка“. Беше супер, казвам ти. Почти всичко съм забравил, но беше добре измислено. Например: „О, казвам, там долу ли си още, старче?“. „Нее! Трябва да ходя да се облекча“. Скоро гъзът започна сам да говори. Той се появява, без да е приготвил каквото и да е, и гъзът му започва да импровизира, и все с него се ебаваше. После

нагласа (на добрата шега), не би било просто редуktivно, а би пропуснало бърроузианската буква наред с амбивалентността на ефектите ѝ.

Всъщност хумористичното измерение артикулира по радикален начин своеобразната политика на писането от позицията на не-желаното, а оттам и практиката на кражбата, за която говорим. Следата на тази артикулация може да бъде открита и във вече цитирания манифест на крадеца. По-конкретно, в позиционирането на крадеца срещу егото. Егото, разбрано като локус на стерилността и самоутвърждаването. Като досадния пленяващ писането фантазъм на оригиналността. В този смисъл и тук Бърроуз е в синхрон с психоаналитичното отношение към проблема, егото се открива именно като седалище на фантазма, като механизъм на хомеостазата. Регистър, който задържа и опазва субекта от реалното, от травмата и възможността на/за преработка. Задържане, реализиращо се през разнообразни протоколи, служещи на илюзията за майсторство и най-вече за единство на субекта и неговото знание.

Егото следователно е един илюзорен тип само-познание [и познание], основано върху фантазията за самоусъвършенстване и единство... Въображаемостта е пречка пред достъпа на субекта до символното знание [основано върху ноу-хау и върху често травматичната истина на желанието]. Психоаналитичното лечение трябва следователно постоянно да подкопава въображаемостта само-познание на субекта, за да може да разкрие блокираното символното само-познание.⁶³

Така жестът на бърроузианската шега лесно може да бъде мислен като жест на прекосяване на въпросния фантазъм на самоутвърждаването, оригиналността и само-познанието. Само че – и в това е радикалната амбивалентност, парадоксът на шегата и кражбата като етос – прекосяването и своеобразното „повдигане до логическа невъзможност“ на горния фантазъм (т. е. изваждането му до символния регистър през описваните техники) служат на една илюзия. Ето защо можем да припомним късния текст за хумора на Фройд от 1928 г.:

...при хумористичната нагласа Свръх-Аза [Символното, удържано от Големия друг при Лакан] всъщност отрича реалността и служи на илюзия. Но (без да знаем точно защо) ние приписваме на това по-малко интензивно удоволствие висока стойност: чувстваме го като особено освобождаващо и издигащо.⁶⁴

разви някакви зъбоподобни, малки, завити, грапави кукички и започна да яде. Първоначално човекът си мислеше, че това е много готино, и направи от него номер, обаче гъзът му започна да си пробива път през панталоните му и да говори на улицата, крещеше, че иска равни права“ (БЪРОУЗ, У. *Голят обяд*. Прев. Иван Киров. София: Фама, 2015, с. 140).

⁶³ EVANS, D. *An Introductory Dictionary to Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996, p. 97.

⁶⁴ FREUD, S. *Collected Papers*. Vol. 5. New York: Basic Books, 1959, p. 220.

Виждаме, че и тук хуморът е въведен сякаш през една логика на еманципирането и повдигането на субекта по един амбивалентен начин. Хуморът е нагласа, способна да демонстрира пукнатини, да прави срезове, да (пре)разбърква, краде и декодира протоколите на Символното. Но в същото време хумористичната нагласа служи и на илюзията, на фантазма *par excellence* за определен тип майсторство, способно сякаш да омилюва Символното, да го накара да говори странни утешителни слова на уплашеното его, навеждащи ни на мисълта, че все още знаем прекалено, прекалено малко за инстанцията (регистъра) на този Свръх-Аз *qua* Символно⁶⁵ и неговите протоколи.

В случая с Бъроуз илюзията, за която иде реч, е тази на чистата, пълна и безотговорна кражба на езика. Оттук виждаме максимално ясно апоорията, форм(ул)ираща бързузианския етос на писането. Това е точката на сблъсък между императивите на кражбата, заблудата и шегата и стерилната оригиналност на само-утвърждаващото се его, поддържащо парадоксално илюзията за тотална кражба като майсторство на освобождаването от контрола. С други думи, това е сблъсъкът между едно въображаемо само-познание, затварящо достъпа до *savoir-faire* (ноу-хау), и едно ноу-хау на шегата и кражба, през който се оголва иманентната пукнатина в практиката на хумора. Неговата незавършеност, амбивалентност и проблематичност, приближаващи го до реалното на писането, до бързузианската буква. Тя не е нищо друго освен една демонстрация на не-желаното. Игра на насладата, белязана от (не)възможността да се из-пише изход от Символното, без да се поеме съвсем конкретният риск (политически, естетически, етически) на неразпознаването, неразбирането и лошият мерник. Без рискът от една консумация, извършена от Грозния дух.

Не съм дошъл тук [в Еквадор] да психоанализирам Цезар, а да защита личността му. На определена цена, разбира се. Това, от което имат нужда тук, е департамент по сигурността – да държи онея долу долу.

– Да, каза Алъртън. – Трябва да осигурим единство на мненията.

– Мнението! Какво ръководим тук, общество по дебати ли? Дай ми година и хората няма да имат никакви мнения. „Строй се сега, народе, за хубавия ти и вкусен гювеч от рибени глави, ориз и маргарин. А ето тук е и дажбата от безплатно пиене, примесено с опиум.“ А ако нарушат строя, просто махаме джънка от пиенето и всичките ще лежат и ще се насират, прекалено слаби да мръднат. Да ядеш е един от най-лошите навици, които можеш да имаш. Друг ъгъл е маларията. Омаломощаваща болест, изключително пригодна за понижаване на революционния дух.

Лий се усмихна.

– Просто си представи някои стар немски лекар хуманист. Как му казвам: „Е, докторе, свършили сте чудесна работа тук с маларията. Свалили сте заболяемостта почти до нула“. „Ах, да. Правим всичко по силите

⁶⁵ Ibid., p. 221.

си, не е ли така? Виждате ли тази линия на диаграмата? Линията показва спадът в болестта през последните десет години, откакто започнахме нашата медицинска програма.“ „Да, докторе. Виж сега, искам тази линия да се върне там, където си беше.“ „Ах, не може да сте сериозен.“ „И още нещо. Вижте дали не може да внесете особено омаломощаващ щам стомашни червеи.“⁶⁶

Затова и номерът/рутината (жестът) на шегата е в устояването, разбирането като практика на формализацията и локализацията на Грозния дух. В следването на играта на насладата, а оттам и трасирането на (не)възможностите за изход от контрола. В горния случай това е изходът от „духа на фашизма“, отразяващ собствения „фантазмен фашизъм“ на Лий във фигурата на стария немски лекар хуманист⁶⁷. А оттук се вижда и специфичният залог в хумористичната нагласа, в техниката ѝ и в множеството концептуални персонажи (добрия лъжец, шута, крадеца, хитреца, майстора на нощния разговор, фалшификатора⁶⁸), обладаващи мястото на горния риск. Това е залогът на едно манкиращо смело говорене, разгръщащо се през двойници, отражения и повърхности. И по-точно това е залогът на хумора, така както Делюз в „Логика на смисъла“ го определя.

Хуморът е изкуството на повърхностите и на двойниците, на номадските сингулярности и на винаги отместената алеаторна точка; той е изкуството на статичния генезис, ноу-хоу-то на чистото събитие и на „четвъртото лице в единствено число“ — където всяко означаване, денотация и проявяване са отменени, всяка височина и дълбочина изличени.⁶⁹

Хуморът е предрешена/предрешаваща се паресия. Контрабандиран остатък (парче) на/от смелото говорене, насочено и към агентите на контрола, и към изпълняващия жеста на шегата. Така раздразнението, дискомфортът, взаимната неопределеност на субекта и обекта в добрата шега са ефекти именно на изличените височини и дълбочини. Хумористично нагласеният няма за съюзнници доброто, справедливото, красивото, нито има грубата материалност и грозното като отразяващи и отрезвяващи морализаторски сили. Понеже знанието и изкуството на хумористично нагласеният не са ориентирани към истината, а към реалното. В последното е и особената лудост, нетърпимостта към и насладата от хумора и притежаващия „ценния му дар“⁷⁰ персонаж. Понеже, видяхме, с реалното няма идентификация. Хуморът не празнува ексце-

⁶⁶ BURROUGHS, W. *Queer*, pp. 94–95.

⁶⁷ „Това, което можем да наречем фантазматичен фашизъм в номерата на Лий в „Сбъркан“, бележи дефинитивна промяна във формата спрямо „Дрога“, една трансформирана икономика на писането, която на своя ред бележи изцяло друга форма на ангажиране с историята и властта... Номерата на Лий свързват частното желание с публичната комуникация и обвързва личната му фантазия с националното въображаемо. Те показват, че либидиналната икономика на комуникацията и кибернитичната икономика на желанието са двете страни на една и съща „сбъркана“ монета“ (HARRIS, O. *William Burroughs and the Secret of Fascination*, p. 91).

⁶⁸ Вж. бележката за Мохарег в началото.

⁶⁹ DELEUZE, G. *Logic of Sense*. London: Bloomsbury Revelations, 2015, p. 145.

⁷⁰ FREUD, S. *Collected Papers*. Vol. 5, p. 221.

са на реалното, нито разкрива нещо през призоваването му (след рутината на немския лекар Алъртън казва на Лий да си лягат). Хуморът локализира. Затова и добрата шега не търси съмишленици, революционери или реформатори. Тя търси крадци, пирати, дилъри, контрабандисти, измамници, фалшификатори, бегълци, експати, хакери, двойни агенти, спекулативни (чат)ботове и т. н. Добрата шега търси четвъртите лица в един „уморен свят“⁷¹.

Подобно на добрата лъжа при разказвачите и майсторите на вечерния разговор шегата „търси изваждането на най-дребната [минимума, парчето, остатъка] възможност от вътрешността на едно фалшиво и умиращо съществуване“⁷².

Подобно на чеширска усмивка добрата шега търси дискомфорта на другия. Чоглавият припев „Ах“ на безименен немски лекар хуманист.

Накрая за разлика от паресията добрата шега не търси свидетели на изпълнението си. Жестът ѝ търси (не)волни съучастници.

Сега виждам, че проклятието на дневника беше разбито временно от акта на колаборацията [с Келс Елвинс]. Изигравахме всяка сцена [от рутина, по-късно станала част от „Нова Експрес“] и често изпадахме в пристъпи на смях. Не се бях смял така от първото ми „напушване“ с чай на осемнайсет, когато се търкалях по пода [от смях] и целият се опитах.⁷³

Съучастници, поемащи риска на неразбирането, непознаването и консумацията. Рисковете на лошия мерник. Подобно на шегата писането е търсене на (не)волни съучастници.

ЛИТЕРАТУРА

БЪРОУЗ, У. *Голият обяд*. Прев. Иван Киров. София: Фама, 2015. [BURROUGHS, W. *Goliyat obiyad*. Prev. Ivan Kirov. Sofia: Fama, 2015.]

БЪРОУЗ, У. *Софмашина*. Прев. Светослав Тодоров. София: Парадокс, 2002. [BURROUGHS, W. *Softmashina*. Prev. Svetoslav Todorov. Sofia: Paradoкс, 2002.]

ВИДИНСКИ, В. *Случайности. Историческа типология*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2017. [VIDINSKI, V. *Sluchaynosti. Istoricheskа tipologiya*. Sofia: UI “Sv. Kliment Ohridski”, 2017.]

ДЕЛЪОЗ, Ж., ГАТАРИ, Ф. *Анти-Едип. Капитализъм и шизофрения*. Прев. Антоанета Колева. София: Критика и хуманизъм, 2004. [DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofreniya*. Prev. Antoaneta Koleva. Sofia: Kritika i humanizam, 2004.]

ДЕЛЪОЗ, Ж., ГАТАРИ, Ф. *Що е философия?* Прев. Росен Русев. София: Критика и хуманизъм, 1995. [DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Shto e filozofiya?* Prev. Rosen Rusev. Sofia: Kritika i humanizam, 1995.]

КОЛАРОВ, Р. *Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуал-*

⁷¹ MONAGHEGH, J. B. *Omnicide II. Mania, Doom, and the Future-in-Deception*, p. 565.

⁷² Ibid., p. 565.

⁷³ BURROUGHS, W. *Word Virus*, pp. 21–22.

ността. София: Просвета, 2009. [KOLAROV, R. *Povtorenie i satvorenie. Poetika na avtotekstualnostta*. Sofia: Prosveta, 2009.]

ЛАКАН, Ж. *Écrits. Избрано*. Съст. Дарин Тенев. Прев. Дарин Тенев и др. София: Колибри, 2023. [LACAN, J. *Écrits. Izbrano*. Sast. Darin Tenev. Prev. Darin Tenev i dr. Sofia: Kolibri, 2023.]

BADIOU, A. *Lacan. Anti-Philosophy 3*. Transl. by Kenneth Reinhard and Susan Spitzer. New York: Columbia University Press, 2018.

BALLARD, J. G. *A User's Guide to the Millennium. Essays and Reviews*. London: Flamingo, 1997.

BERGMAN, M. & PAAVOLA, S. (Eds.). 'Abduction'. – In: *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words. New Edition*, 30.12.12: <http://www.commens.org/dictionary/entry/quote-proper-treatment-hypotheses-preliminary-chapter-toward-examination-humes> (seen 29.06.2025).

BURROUGHS, W. *Queer*. London: Penguin Books, 2010.

BURROUGHS, W. *The Place of Dead Roads*. London: Penguin Books, 2015.

BURROUGHS, W. *The Ticket That Exploded. The Restored Text*. Edited and with an Introduction by Oliver Harris. London: Penguin Books, 2014.

BURROUGHS, W. *The Western Lands*. London: Penguin Books, 2010.

BURROUGHS, W., GINSBERG, A. *The Yage Letters*. San Francisco: City Lights Books, 1963.

BURROUGHS, W. *Word Virus. The William Burroughs Reader*. Ed. by James Grauerholz and Ira Silverberg. London: Fourth Estate, 2010.

COLQUHOUN, M. *Junk Capital: The Anti-Burrovian Trajectory of Nick Land*. – *Xenogothic*, 04.01.2021: <https://xenogothic.com/2021/01/04/junk-capital-on-the-anti-burrovian-trajectory-of-nick-land/> (seen 29.06.2025).

DELEUZE, G. *Negotiations. 1972–1990*. Transl. by Martin Joughin. New York: Columbia University Press.

DELEUZE, G. *Logic of Sense*. Trans. by Constantin V. Boundas (et al.). London: Bloomsbury Revelations, 2015.

EVANS, D. *An Introductory Dictionary to Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996.

FilmsCantDie. How I helped Luca Guadagnino adapt *Queer*. Prof. Oliver Harris: In Conversation. – *YouTube*, 14.12.2024: <https://www.youtube.com/watch?v=TnqjwVAceHM&t=1s> (seen 29.06.2025).

FISHER, M. *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: ZeroBooks, 2013 [ebook].

FREUD, S. *Collected Papers*. Vol. 5. Ed. by James Strachey. New York: Basic Books, 1959.

GINSBERG, A. *The Best Minds of my Generation. A Literary History of the Beats*. London: Penguin Books, 2017.

HARPER, D. Jest. *Online Etymology Dictionary*. – In: <https://www.etymonline.com/word/jest> (seen 29.06.2025).

HARRIS, O. *William Burroughs and the Secret of Fascination*. Southern Illinois University Press, 2003.

KOOLHAAS, R., FOSTER, H. *Junkspace with Running Room*. Devon: Notting Hill Editions, 2013 [ebook].

KRAMER, H., SPRENGER, J. *Malleus Maleficarum*. Transl. by Montague Summers. London: Pushkin Press, 1948.

LACAN, J. *The Sinthome. The Seminar of Jacques Lacan Book XXIII*. Transl. by A. R. Price. Cambridge: Polity Press, 2018.

MOHAGHEGH, J. B. *Omnicide II. Mania, Doom, and the Future-in-Deception*. London: Urbanomic, 2023.

Oxford English Dictionary. *Cut-up*. – In: <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Cut+up> (seen 29.06.2025).

Oxford English Dictionary. *Junk*. – In: <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=Junk> (seen 29.06.2025).

Oxford English Dictionary. *Possession*. – In: https://www.oed.com/dictionary/possession_n?tab=meaning_and_use (seen 29.06.2025).

Oxford University Press. *Brain Rot Named Oxford Word of the Year 2024*. – In: <https://corp.oup.com/news/brain-rot-named-oxford-word-of-the-year-2024/> (seen 29.06.2025).

YALCINKAYA, G. Inside the trippy rise of dream tech, where lucid dreams are big business. – In: *Dazed*, 10.01.2024: <https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/61680/1/lucid-dreams-tech-start-ups-trying-to-hack-our-dreams> (seen 29.06.2025).

YOUNG, E. B. (et al.). *The Deleuze and Guattari Dictionary*. London: Bloomsbury Academic, 2013.

ZUPANČIČ, A. *What is Sex?* London: The MIT Press, 2017.

FINISHING WILLIAM BURROUGHS: THE ETHICS OF THEFT AND THE GESTURE OF THE JOKE

Abstract. The article “Finishing William Burroughs: The Ethics of Theft and the Gesture of the Joke” seeks to reconsider the legacy of the Burroughsian corpus of experimental texts (novels, essays, manifestos) by proposing a new trajectory focused on the conceptual and ethical stakes found in the work of the cult American author. Working in the space between the writer’s biographical trauma (the accidental shooting of his wife during a game) and the logic of Burroughs’ own texts, the article offers an entry point into his method and the specific ethics of a writing that exceeds the control of language. This writing may be defined as a speculative radicalization of the problem of (self-)citation, articulated through the notions of conceptual theft and the joke as a gesture of the cut.

The analysis of these techniques is carried out through a reading of Queer and its 2024 film adaptation by Italian director Luca Guadagnino. Presenting the

unfinished second novel *Queer* as an initiation work (in the sense developed by Radosvet Kolarov), the text reveals the play of a “citation of the Real” (the shooting), exposed through Guadagnino’s cinematic rendering. In unfolding the wager of this key Burroughsian remainder, the article turns to its central object of inquiry — the logic of theft and the gesture of a joke. These are linked to the methods of cutting and folding (cut-up and fold-in), which secured Burroughs’ cult status in postwar Western literature.

The latter are theorized through late Lacanian psychoanalysis (the symptom) and Deleuzian concepts such as the body without organs (BwO) and his notion of humor. Through the attempt at a singular synthesis of these trajectories in Burroughs, the article reveals the ambivalent (political, psychosocial, and ethical) experiment of writing yourself out of language conceived as a totalizing system of control.

Furthermore, besides functioning as an introduction to the Burroughsian ethics of resistance to language via theft and humour, the article aims to serve as a speculative tracing of possible connections between Burroughs’ writing practice and some pressing contemporary issues. These include the problems of informational (digital) control societies, the logic of large language models (LLMs), the consumption of nonsense content (“brainrot”), the institutionalization of paranoia, and of conspiratorial reason. These are the contemporary stakes that define the article’s experiment with the Burroughsian ethos.

Finally, beyond theorizing theft and the joke as a speculative approach to writing and ethics, “Finishing Burroughs...” also performs a brief demonstration. It applies the Burroughsian disposition to the local context of Russian propaganda, disinformation, and nationalist (patriotard) ideology.

Keywords: control, gesture of jest, theft, autocitation, ethics

Yakim Petrov, Phd Candidate

ORCID iD: 0009-0007-3249-2977

Cultural Studies Department – Faculty of Philosophy

Sofia University “St. Kliment Ohridski”,

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria

E-mail: yakim.petrov@phls.uni-sofia.bg